

**DIEGO KAUÊ BAUTZ**

**OS CONTOS DA LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA:**  
a expressão da obstinação

ASSIS  
2024

**DIEGO KAUÊ BAUTZ**

**OS CONTOS DA LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA:**

a expressão da obstinação

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

Bolsista: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

ASSIS

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

B352c Bautz, Diego Kauê  
Os contos da literatura marginal-periférica : a  
expressão da obstinação / Diego Kauê Bautz. — Assis,  
2024  
270 p.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista  
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

1. Literatura marginal periférica. 2. Hip-hop (Cultura  
popular). 3. Periferias - Brasil. I. Título.

CDD 869.94

### **IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA**

Esta tese contribui para ações de preservação da memória da Cultura *Hip-Hop*, pois, por meio de extensa pesquisa bibliográfica, registra a história do *hip-hop* e da literatura marginal-periférica, apresentando e discutindo produções de vários escritores oriundos de periferias urbanas e analisando tanto letras de *rap* quanto poemas, contos, crônicas e romances desse estilo.

### **POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH**

This thesis contributes to actions to preserve the memory of Hip-Hop Culture, as, through extensive bibliographical research, it records the history of hip-hop and marginal-peripheral literature, presenting and discussing productions by several writers from urban peripheries and analyzing both rap lyrics and poems, short stories, chronicles and novels of this style.



**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE DIEGO KAUÊ BAUTZ, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.**

Aos 05 dias do mês de fevereiro do ano de 2024, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de DIEGO KAUÊ BAUTZ, intitulada **OS CONTOS DA LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA: a expressão da obstinação**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / UNESP/FCL - Assis/SP, Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES (Participação Virtual) do(a) Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. LUCIA HELENA OLIVEIRA SILVA (Participação Virtual) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL - Assis/SP, Prof. Dr. EDSON SANTOS SILVA (Participação Virtual) do(a) UNICENTRO - Irati/PR, Profa. Dra. RAFFAELLA ANDRÉA FERNANDEZ (Participação Virtual) do(a) USP/IEB - São Paulo/SP. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO

\_\_\_. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS



## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq) – Processo número 140208/2020-8.

## RESUMO

O objetivo central desta tese é investigar a motivação para a constante representação da obstinação em obras da cultura das periferias urbanas brasileiras, mais especificamente em contos da literatura marginal-periférica. Para isso, com base na tríade semiótica proposta por Greimas e Fontanille (1993), segundo a qual o sujeito obstinado é configurado por saber-não-ser, poder-não-ser, mas, ainda assim, querer-ser, buscou-se mostrar a recorrência de esquemas narrativos que, além de se aproximarem desse modelo, privilegiam o tema da obstinação, ou, da persistência de moradores de periferias. Além disso, foram realizadas pesquisas bibliográficas sobre a literatura marginal-periférica e o hip-hop, primeiro para analisar o modo como esse tipo de produção literária tem sido compreendido, segundo para relacionar o trabalho dos escritores com a cultura do hip-hop nacional, entendido aqui como principal pilar estético e ideológico para a constituição da literatura marginal-periférica. Desta forma, foi possível, além de constatar a recorrente tematização da obstinação na cultura das periferias urbanas brasileiras, mostrar que isso expressa a necessidade da persistência de uma parcela da sociedade que sabe estar em desvantagem social, pode não superar essa condição, mas, ainda assim, quer ter acesso a uma cidadania plena.

Palavras-chave: Literatura Marginal-Periférica. Hip-Hop. Obstinação.

## **ABSTRACT**

The central objective of this thesis is to investigate the motivation for the constant representation of obstinacy in works of culture from Brazilian urban peripheries, more specifically in short stories from marginal-peripheral literature. To this end, based on the semiotic triad proposed by Greimas and Fontanille, according to which the obstinate subject is configured by knowing-not-being, being able-not-to-be, but still wanting to be, we sought to show the recurrence of narrative schemes that, in addition to coming close to this model, privilege the theme of obstinacy, or the persistence of residents of peripheral areas. Furthermore, bibliographical research was carried out on marginal-peripheral literature and hip-hop, firstly to analyze how this type of literary production has been understood, secondly to relate the work of writers with national hip-hop culture, understood here as the main aesthetic and ideological pillar for the constitution of marginal-peripheral literature. In this way, it was possible, in addition to noting the recurrent theme of obstinacy in the culture of Brazilian urban peripheries, to show that this expresses the need for the persistence of a portion of society that knows it is at a social disadvantage, may not overcome this condition, but, still therefore, he wants to have access to full citizenship.

Keywords: Marginal-Peripheral Literature. Hip-Hop. Obstinacy.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 Obstinação e Produção Cultural nas Periferias Urbanas do Brasil</b> .....	31
1.1 Uma Estética da Obstinação.....	48
1.2 O Hip-Hop Nacional e a Cultura Periférica: de onde emerge a literatura marginal-periférica.....	52
1.3 A Literatura Marginal-Periférica e o Sistema Literário Brasileiro.....	62
1.4 O Movimento de Saraus e Slams Periféricos.....	75
1.5 A Cena Cultural das Periferias Urbanas: carências, disputas e possibilidades.....	78
<b>2 Traços de uma Escrita Coletiva: “Escritores Improváveis”</b> .....	88
2.1 A Literatura Marginal-Periférica entre o “Público” e o “Privado”.....	89
2.2 Verdade, Representação e Documento.....	103
2.3 O Autor Periférico na Era Digital.....	112
2.4 “Yakissoba”: o protótipo do escritor periférico obstinado.....	118
2.5 “Coveiro no Éden”: obstinação, mobilidade e a experiência do escritor periférico.....	128
2.6 “Um Dia de Atrasos”: as máquinas, os periféricos e o acesso à cidade.....	138
2.7 “Caminhos Cruzados”: exemplaridade e caráter pedagógico do <i>Hip-Hop</i> .....	144
2.8 “O Iludido”: periferia e denúncia da(s) violência(s).....	153
<b>3 Do Hip-Hop à Literatura: o desenvolvimento da estética literária das periferias urbanas paulistas</b> .....	169
3.1 Ética, Estética e Compromisso: a emergência de um novo sujeito periférico.....	170
3.2 <i>Hip-Hop</i> em Curso: transformações na cultura periférica.....	181

3.3 “A Revolução dos Feios”: (des)pertencimento periférico e o lugar de enunciação característico da Literatura Marginal-Periférica.....	194
3.4 Poeticidade e Abertura Temática: a afirmação das diferenças.....	202
3.5 “Traição na Joalheria do Shopping”: das máscaras sociais de bandido e de profissional, de escritor periférico e brasileiro.....	212
3.6 “Jogo da Velha”: sobre os (não) limites das experimentações literárias.....	219
3.7 “Pode Ligar o Chuveiro?”: o jogo das contradições.....	227
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	251
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	260

## INTRODUÇÃO

“Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa residível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu ia comprar-lhe umas panelinhas que há muito ela vive pedindo. Porque eu estava em condições de comprar. Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha” (JESUS, 1960, p. 39)

Como cresci em um bairro periférico do interior de São Paulo, durante a década de 1990 e início dos anos 2000, sempre estudando em escolas públicas, seria difícil não me identificar com a cultura do *hip-hop* nacional. Nessa época, entre os assuntos mais comuns do meu cotidiano estavam o break, a pixação, o grafite e, principalmente, o *rap*, expressão musical em que reconhecia minha própria linguagem e dos meus amigos. A partir dessa identificação, foi de maneira natural que passei a transitar por diferentes níveis de envolvimento com a cultura *hip-hop*, ouvindo *raps*, participando de pequenas batalhas de rimas com meus amigos e, um pouco mais tarde, colaborando com a realização de diferentes atividades promovidas por militantes do *hip-hop* da minha cidade (Bauru), como a manutenção de uma biblioteca móvel que acompanhava eventos de *rap* e a organização de um sarau. Assim, mais do que repertório, pude adquirir alguma vivência no interior do *hip-hop*, o que certamente direcionou meu olhar para produções culturais desse tipo.

Por isso, ao terminar minha graduação em Letras e iniciar uma especialização em Literatura e Língua Portuguesa, passei a procurar relacionar minha vivência na cultura *hip-hop* com os conteúdos que estudava na universidade. Isso ficou mais fácil quando li *Capão Pecado*, de Ferréz, e comecei a descobrir a literatura marginal-periférica. Foi a partir disso que passei a participar mais ativamente da cultura *hip-hop* da minha cidade, como mencionei anteriormente, e, além disso, encontrei mais facilidade para aproximar minhas experiências na “rua” e na universidade, pois a literatura marginal-periférica me oferecia a possibilidade de estudar literatura sem me distanciar da estética e dos valores preconizados no interior da cultura *hip-hop*.

Entre os valores que mais me chamavam atenção estavam a força e a resistência, quase sempre exaltados em textos da literatura marginal-periférica, em

letras de *rap* e em produções de autores de favelas e periferias, como Carolina Maria de Jesus. Conforme pode ser visto na epígrafe deste capítulo, o trecho de *O Quarto de Despejo* ilustra bem o modo como a obstinação se configura em produções desse tipo, já que o sonho da narradora de Carolina é caracterizado como algo negativo, pois, embora almejasse apenas o mínimo de dignidade, a realidade a acorda e, além de a retirar da sua projeção de uma situação melhor, ainda lhe exige força e resistência para continuar lidando com os obstáculos dessa conjuntura. Contudo, a força e a resistência, que já me chamavam a atenção na cultura do hip-hop nacional, passaram a ser uma questão para mim em uma disciplina de Semiótica que cursei durante a especialização quando, ao estudar a obra *Semiótica das Paixões* (1993), de Greimas e Fontanille, deparei-me com um capítulo sobre a obstinação e percebi que tal “paixão”, da maneira como era descrita, remetia justamente ao sentimento que eu percebia em grande parte das produções culturais das periferias urbanas: a ideia da resistência associada à valorização da força e da persistência, ou, da obstinação. Procurei mostrar essa relação entre obstinação e literatura marginal-periférica em um artigo que escrevi, em 2015, para ser aprovado na referida disciplina; apontei a expressão da obstinação no conto “Yakissoba”, de Sacolinha, e, no mesmo ano, usei esse artigo como base para uma apresentação em evento promovido pelo Departamento de Ciências Humanas da UNESP de Bauru.

Durante esse período, entre os anos de 2015 e 2016, eu elaborava um projeto de pesquisa com a finalidade de desenvolvê-lo no mestrado. Era, basicamente, uma extensão do artigo, novamente em torno da ideia da relação entre obstinação e literatura marginal-periférica, mas com o objetivo de apontar a expressão da obstinação nos contos do livro *Os Ricos Também Morrem*, de Ferréz. Contudo, depois de ser aprovado no processo seletivo para ingresso no mestrado na Unesp, de Assis, em uma conversa com o professor Gilberto Figueiredo Martins, meu orientador desde então, percebi que não estava preparado teoricamente para lidar com a questão que propus. A questão formulada pelo professor era mais ou menos esta: “Tudo bem. A ideia de obstinação pode estar presente nesses textos, mas como isso se expressa, se formaliza? O que isso significa?”. Como, mesmo depois de algum tempo, não consegui responder, resolvi deixar de lado a questão sobre a obstinação e me concentrar em ampliar meu repertório de textos da literatura marginal-periférica e, principalmente, de teóricos.

Ao final do mestrado, enquanto me preparava para o processo seletivo para ingresso no doutorado, tive algumas ideias que me ajudaram a retomar a questão referente à obstinação quando relei *Literatura e Sociedade* (1975), de Antonio Candido. No capítulo em que o autor discute as funções total, social e ideológica de obras literárias, as articula ao estudo de formas eruditas e orais de literatura, as quais são contrastadas no que se refere à associação entre critérios de gosto e qualidades utilitárias ou não utilitárias de uma obra. De acordo com ele, enquanto formas eruditas de literatura rendem boas análises orientadas pela gratuidade estética, as formas orais lucram “[...] em ser previamente analisada[s] como satisfação emocional de necessidades dos grupos, e como reforço, explicação ou substitutivo de ações reais, cujo significado é deste modo esclarecido.” (CANDIDO, 1975, p. 55). Candido defende seu ponto de vista mostrando o modo como, em produções orais, a exemplo das canções dos nuer, povo das regiões do Alto Nilo, a função total das obras “[...] depende da comunhão do indivíduo com a experiência do grupo.” (p. 58), já que boa parte dessas produções “[...] se liga ao drama permanente da sobrevivência imediata do grupo pela exploração do meio.”, isto é, adquire significado a partir de um problema fundamental: “o do ajustamento ao meio físico para sobrevivência do grupo [...]” (CANDIDO, 1975, p. 57)

Motivado por essas ideias e pelo questionamento feito pelo professor Gilberto, retornei ao desafio de responder o que expressaria a constante tematização da obstinação em produções artísticas das periferias urbanas do Brasil. É desse desafio que se origina a tese aqui defendida. Em primeiro lugar, que a constante tematização da obstinação, mais especificamente, em contos da literatura marginal-periférica, da forma como é configurada, expresse, ou, denuncie um elevado nível de desigualdade, já que evidencia a necessidade que sujeitos periféricos sentem de enfatizar o quanto precisam se esforçar para garantir a sobrevivência em um contexto que lhes impõe inúmeras dificuldades. Em segundo lugar, que essa recorrência temática revele a persistência desses indivíduos em se fazerem ouvidos a partir de seus próprios termos, insistindo na busca e na consolidação de uma estética que corresponda aos interesses próprios de grupos marginalizados que, justamente pelo fato de terem sido marginalizados, não se reconhecem nos critérios de gosto hegemônicos, tampouco nos paradigmas das formas consideradas eruditas ou dominantes no sistema literário brasileiro.

A faixa introdutória do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), do grupo de *rap* Racionais MC's, ilustra algumas das particularidades estéticas mais comuns em obras de artistas periféricos. Nessa faixa, sobre o barulho de latidos, do cantar de um galo e de um aparelho despertador, Mano Brown enuncia uma mensagem de motivação:

[...] é a selva de pedra. Eles matam os humildes demais. Você é do tamanho do seu sonho, faz o certo, faz a sua. Vamo acordar, vamo acordar. Cabeça erguida. Olhar sincero. Tá com medo de quê? Nunca foi fácil. Junta os seus pedaços e desce pra arena, mas lembre-se: aconteça o que acontecer, nada como um dia após o outro dia. (RACIONAIS MC's, 2002)

Verificam-se, desse modo, duas das principais características do *rap*: a valorização da criação de um “efeito de verdade” – já apontada suficientemente pela crítica - por meio da base sonora emulando a situação do despertar do sono; e a constante tematização da obstinação - que será a linha orientadora desta investigação -, notada, nesse caso, na mensagem de incentivo marcada por uma evidente possibilidade de insucesso. O *rap*, entretanto, será apenas um dos pontos de apoio para experimentar a hipótese de que o tema em questão seja constantemente abordado por expressar necessidades mais profundas do grupo associado à cultura do *hip-hop* nacional. A literatura marginal-periférica é a que será aqui estudada mais detidamente.

Ao pensar sobre os pontos de contato entre o real e a literatura, mais especificamente sobre a impregnação da vivência nas periferias urbanas na palavra da literatura marginal-periférica, Barreto (2011) defende que o local de enunciação desses escritores estreita os laços entre estética e política. Para a pesquisadora, o movimento de autores periféricos constitui um projeto, em curso, que visa a superar a condição de submissão de sujeitos marginalizados, construindo um espaço no qual seja possível que eles próprios exponham suas vivências. O argumento de Barreto é de que haveria uma coincidência temática entre os textos desses escritores, principalmente no sentido de explorarem as suas experiências a partir de um lugar de enunciação em comum. A coincidência do ponto de vista funcionaria para dar credibilidade à experiência vertida em linguagem, pois as supostas vivências trazidas pelos textos borram os limites entre vida e escrita, estabelecendo um contrato de leitura em uma zona fronteira, entre documento e ficção.

Para Cardoso (2011), o embaralhamento entre documento e ficção nesse tipo de literatura também pode ser explicado pela atual facilidade de trânsito entre as

funções de autor e de receptor. De acordo com a pesquisadora, o mundo virtual da informação e a crescente facilidade de inclusão no ciberespaço acabam escamoteando a exclusão do mundo material onde vivem os corpos e, como uma espécie de reação, escritores periféricos, para sinalizar as suas presenças, além de tenderem a um registro biográfico que acaba aproximando vida e obra, inserem muitas marcas de oralidade em suas escritas, afastando-se do cânone, e investindo na criação de comunidades de autores com características semelhantes. Com o auxílio das novas tecnologias, a manutenção e o alcance dessas comunidades são potencializados em razão da facilidade de associação dos mais diversos produtos, desde livros impressos a vídeos de performances poéticas, ou projetos político-culturais. Desta forma, segundo Cardoso, esse tipo de escrita vem se consolidando no cenário nacional e, com isso, além de tensionar os critérios críticos da burguesia, sinaliza para uma possibilidade de rompimento com a visão exótica em relação às linguagens de fora dos circuitos hegemônicos, propondo um diálogo mais aberto.

Nesse mesmo sentido, Birman (2013) compreende que a influência mútua entre a linguagem literária e a de novos suportes, desde o rádio à televisão e aos blogs, promove uma alteração nas funções de autor e de leitor. De acordo com a pesquisadora, a progressiva redução da dependência de meios de legitimação tradicionais, como a crítica literária, favorece um tipo de relação mais aberta dos autores com o mercado. O argumento de Birman é que, com a ascensão do gênero televisivo *reality-show*, a linguagem literária incorpora elementos da escrita presente em blogs e redes sociais, configuradas, predominantemente, como pequenas narrativas autobiográficas expondo o cotidiano dos usuários dessas redes. Sob esse ponto de vista, a demanda pelo "real" motivaria que autores moldassem seus estilos conforme a lógica das redes. No entanto, "Isso não significa, evidentemente, que a ficção não se faça presente de outras formas, como pelo trabalho de transformação de si mesmo num personagem, criado ao ritmo das próprias demandas da interação com o público." (BIRMAN, 2013, p. 03)

Para Birman, essas demandas favorecem um alargamento do espaço narrativo, pois promovem uma aproximação entre as funções de leitor e de autor, borrando fronteiras entre o real e a ficção, o público e o privado. Com isso, nos suportes digitais, emergem as figuras de autor-divulgador e de leitor interativo. De acordo com Birman, um autor-divulgador se relaciona de maneira diferente com seus leitores, pois o vínculo entre eles tende a ser mais estreito, uma vez que a compressão espaço-tempo

dos suportes digitais confere uma "[...] ilusão de contato 'direto' e 'real'." (BIRMAN, 2013, p. 06). Portanto, para a pesquisadora, cabe ao crítico refletir sobre diferentes figuras de autoria e modalidades de recepção. Isso porque, como o papel do autor passa a ser desdobrado em divulgador, agenciador e/ou agitador cultural, dependendo da sua capacidade de atrair leitores ou seguidores, a relação autor-leitor no espaço virtual das redes incita a não demarcação das fronteiras entre público e privado ou, entre ficção e diário pessoal, favorecendo a consolidação de leitores-seguidores.

Pensando especificamente sobre escritores periféricos, Valle (2014) entende que esses autores, além de utilizarem dados biográficos como uma das principais matérias de composição de seus textos, mobilizam diversos elementos extraliterários para construir suas personas autorais em mídias digitais. Seu comportamento, conforme Valle, conduziria a leitura das suas obras, nos termos de Lejeune, ao espaço autobiográfico, pois funcionariam como autobiografias propositalmente incompletas, na fronteira entre ficção e realidade. Essa confusão, para a pesquisadora, funciona como uma estratégia de legitimação, pois, assim como é feito em *raps*, os escritores se colocam como autoridades para narrar temas supostamente coincidentes com as suas experiências de vida, fazendo com que a ética de se trabalhar com certos temas a partir de um determinado ponto de vista se sobreponha à estética, atendendo também à demanda do mercado pelo exotismo da vida do pobre escrita por ele mesmo.

Os precursores desse movimento, de acordo com a hipótese de Leite (2014), são Ferréz e Sérgio Vaz, os vetores desse tipo de escrita, classificada em dois campos correspondentes a cada um dos autores: Ferréz corresponderia a uma literatura mais voltada à cultura *hip-hop*, com um tom de indignação em relação ao sofrimento do povo, com traços machistas, e mais direcionada aos aspectos negativos da sua coletividade; Sérgio Vaz, por sua vez, seria ligado a uma literatura periférica, mais associada ao seu espaço e elaborada com um tom mais brando.

Em suma, os poetas da Literatura Periférica se envolvem com o povo colocando-se no mesmo patamar, com os defeitos e virtudes que lhe são próprios e vislumbram uma transformação que passa, necessariamente, por essa relação. Já os escritores da Literatura Hip Hop parecem se afastar do povo várias vezes definido como manipulado e fútil. Dotados de uma visão redentora, veem-se como exemplos de superação individual, possibilitada pelo acesso à leitura e assim podem estimular a massa a sair da inércia da submissão em que se encontram. (LEITE, 2014, p. 32)

Ao refletir sobre as condições de produção da Literatura Periférica mencionada acima, mais especificamente sobre o sarau da Cooperifa, organizado por Sérgio Vaz, Marinho (2016) defende que os participantes desse evento apresentam a particularidade de atuar, ao mesmo tempo, como ouvintes, personagens e autores, pois compartilham o ideal proposto por Sérgio Vaz de uma escrita-cidadã, isto é, de produzir textos representando a periferia, mas também de agir na realidade deste espaço, se possível por meio de um engajamento envolvendo a prática literária. Motivados por esse ideal, os escritores tendem a escrever seus textos de uma maneira bem objetiva, pois almejam estar ao nível de compreensão da maior parcela possível do público local. Sendo assim, como a periferia é elemento central tanto na produção dos referidos escritores “periféricos” quanto “*Hip-Hop*”, nesta tese não será feita a distinção entre ambos, pois entende-se que Ferréz e Sérgio Vaz representam a mesma cultura das periferias urbanas organizada em torno dos valores do *hip-hop*.

Compreende-se, assim, a importância do lugar de enunciação para a constituição desse projeto literário, embora nem sempre esse elemento traga resultados positivos aos escritores periféricos. Brandileone (2017), por exemplo, reflete sobre esse aspecto tomando como ponto de partida a polêmica envolvendo Ferréz e Luciano Huck, um famoso apresentador de televisão da Rede Globo. Após ser assaltado, o apresentador teve um artigo de sua autoria publicado no jornal *Folha de São Paulo*, intitulado “Pensamentos quase póstumos”, expressando um pedido, de forma indignada, por “justiça”, chegando a solicitar a intervenção violenta do “Capitão Nascimento”, protagonista do filme *Tropa de Elite*. Uma semana depois, fora publicado, no mesmo jornal, o texto “Pensamentos de um correria”, de Ferréz, narrando a trajetória de um assaltante que rouba um apresentador de TV, pela perspectiva de um morador de periferia. Brandileone examina o fato de o artigo do apresentador não ser questionado em relação a ter sugerido a utilização dos métodos de tortura presentes no filme *Tropa de Elite*, enquanto Ferréz teve seu texto lido como uma apologia ao crime. Para a pesquisadora, nesse caso, há menos uma confusão entre ficção e realidade, e mais um posicionamento de criminalização de um lugar de enunciação. No entanto, pensando além desta polêmica, Brandileone entende a confusão entre realidade e ficção dos textos ferrezianos como um sinal do enfraquecimento do contrato ficcional, motivado pela atitude do escritor em suas aparições na mídia semelhantes ao modo maniqueísta como os seus narradores expressam a mesma simpatia pela periferia. “Esta configuração do texto, não raro de

grande parte da narrativa marginal, vincula-se a um projeto literário de transformação social e de cunho, portanto, intervencionista.” (BRANDILEONE, 2017, p. 55).

É possível, ainda, identificar relações entre a tendência autobiográfica de produções culturais periféricas e a influência de religiões neopentecostais nas periferias urbanas do estado de São Paulo. Takahashi (2017), por exemplo, aponta como o grupo Racionais MC's articula significados religiosos em suas músicas. Para o pesquisador, essa dimensão religiosa do *rap*, mais especificamente da obra do Racionais MC's, relaciona-se à dinâmica das periferias paulistanas, uma vez que as músicas do grupo se referem ao período da década de 1990 até o início dos anos 2000 e se ancoram fortemente em dados factuais, a partir de uma perspectiva interna a esse contexto. Sendo assim, a produção do grupo acompanha a transformação desses espaços, refletida nas mudanças de um *rap* considerado “democratizante”, que se orienta pela chave liberal político-econômica do aproveitamento de oportunidades por parte dos excluídos, para um “*rap* de guerra”, cuja orientação se define pelo conflito constante contra o Estado, contra os ricos e até mesmo contra os próprios excluídos.

Para Takahashi, entretanto, seja no *rap* democratizante ou no de guerra, o aspecto religioso compõe uma das características do que chama de “alma do *rap*”. Contudo, o autor pondera que, apesar de essa “alma do *rap*” ser caracterizada pelo protagonismo da cultura negra e pela incorporação de elementos de ancestralidade africana, a influência religiosa afro-brasileira foi sendo reduzida à medida que referências a religiões neopentecostais passaram a ser mais frequentes dentro do gênero. Tal mudança se relacionaria com a expansão territorial do neopentecostalismo que se difunde nas periferias e produz um “saber” religioso comum. Takahashi exemplifica o seu ponto de vista apontando a proximidade do *rap* ao testemunho religioso no que se refere a ambos se organizarem como relatos de superação. Além disso, identifica uma concepção do *rap* como um instrumento de salvação em falas de membros da cultura do *hip-hop* nacional e, entre outros *raps*, em “Capítulo 4, versículo 3”, do grupo Racionais:

A forma *testemunho* é evidente na elaboração desse *rap*, visto que a música descreve diversas trajetórias, desde os que não deram certo até os que se salvaram, como um *testemunho religioso*, no qual o fiel narra sua história de vida apresentando as dificuldades enfrentadas até sua superação ao entrar em contato com a religião e se converter, adquirindo, assim, uma *salvação* devido à benção divina. Contudo, por mais que os *rappers* se inspirem numa ‘forma testemunho’, o ‘conteúdo testemunho’ não se apresenta doutrinário e

ortodoxo. O *rapper* não cita nenhuma denominação religiosa ou doutrinas como fonte de salvação, menciona apenas elementos religiosos como a 'proteção de Deus': *Minha palavra alivia sua dor. Ilumina minha alma, louvado seja o meu Senhor*. Aqui, a 'palavra de Deus' e a 'palavra do rap' se hibridizam, conferindo, desta forma, o poder de salvação. (TAKAHASHI, 2017, p. 124)

Entretanto, retornando mais especificamente à literatura marginal-periférica, que se insere em um campo com muito menos visibilidade que o mercado musical, nota-se que a tendência autobiográfica de escritores periféricos, aliada a estratégias midiáticas de exposição em redes sociais, pode funcionar como uma maneira de construção de personas autorais sem o apoio de grandes editoras. Sob esse ponto de vista, Pinto (2017), ao analisar o pequeno livro *Se eu tivesse meu próprio dicionário*, composto por micropoemas de autoria do escritor Ni Brisant, entende que o modo como esse autor realiza a sua própria divulgação rompe com o modelo tradicional. Isso porque o escritor, além de contar com uma página oficial no *Facebook* para cada um dos seus três livros publicados até então, ainda investe na estratégia de colar lambes contendo poemas de sua autoria pelas cidades por onde passa. Tais estratégias ainda se expressam no estilo da sua escrita que, convergente à demanda por compartilhamentos em redes sociais, incorpora elementos próprios desses suportes, como hashtags, além de privilegiar textos mais curtos, alinhados ao ritmo de leitura acelerado do ambiente digital. Desta maneira, nota-se um autogerenciamento por parte de Ni Brisant, não apenas no sentido de adequar os seus textos aos mais diferentes suportes possíveis - já que além das suas publicações em livros, redes sociais e lambes, o escritor conta, ainda, com audiopoemas e videopoemas -, mas também por fazer questão de se vincular como pessoa à sua figura de escritor por meio da constante aproximação dos seus textos à sua vida exposta nas redes.

Nesse sentido, a produção de Ni Brisant se assemelha, nos termos de Segreto (2018), à horizontalidade entre artista e público que concede um poder de inclusão ao *rap*. O pesquisador exemplifica essa proximidade em faixas de grupos de *rap* inteiramente faladas dedicadas a agradecimentos a amigos dos MC's, favorecendo, assim, a formação de um sistema de produção e circulação cultural menos dependente da mídia hegemônica e inscrito na própria obra. Além disso, o nível de coloquialidade das letras de *rap* seria mais um instrumento para o fortalecimento do laço. Contudo, foi preciso um amadurecimento estético até que os rappers estabelecessem esse paradigma. De acordo com Segreto (2018), o grupo Racionais

MC's, no início da carreira, investia em um registro linguístico mais formal, com o intuito de transmitir autoridade em discursos pedagogizantes, ao passo que, a partir do segundo álbum de estúdio – *Escolha o seu Caminho* (1992) –, adota o predomínio do uso de gírias e da coloquialidade, garantindo não apenas um trabalho formal mais produtivo, como também uma proximidade maior ao público. A tendência figurativa desse tipo de canção, isto é, a tensão entre os limites da fala e do canto, também colabora com essa aproximação, pois o ritmo do *rap* favorece o recurso da figurativização por impedir a sobreposição do elemento da dança ao da fala e, assim, garantir a intenção de ênfase na denúncia contida nas letras. Isso porque o ritmo do *rap* não apresenta notas musicais estáveis, o que destaca a dicção própria de cada MC. Com isso, há uma grande proximidade entre a função do compositor e a do intérprete, praticamente impossibilitando a realização de covers pelo motivo de uma determinada letra entoada e composta por um MC pressupor a sua autoridade em cantar aquela experiência colada à sua dicção. Essa característica, somada à horizontalidade entre autor e público, produz o “efeito de verdade” tão valorizado em letras de *rap*, em decorrência da expectativa de que elas sejam “[...] fruto das experiências vividas pelas comunidades pobres.” (SEGRETO, 2018, p. 28)

No entanto, de acordo com Oliveira (2018a), a relação com esse efeito de verdade vem mudando no *rap* nacional. O pesquisador comenta a mudança na evolução da obra dos Racionais MC's e aponta o rapper Emicida como representante de um novo comportamento da geração mais recente do *rap* nacional, marcada por uma atitude mais empresarial, uma vez que alguns desses rappers passaram a assumir as responsabilidades pela produção, divulgação e estratégias de inserção de suas músicas no mercado. Outro exemplo seria o sucesso alcançado pelo rapper Criolo que, com o lançamento de *Nó na Orelha* (2011), amplia o alcance de sua obra para além do público consumidor de *rap*, inserindo elementos não comuns ao gênero como, por exemplo, o ritmo do bolero na composição dos *beats*.

Para Oliveira (2018a), essa abertura formal e temática acompanha a evolução da obra do grupo mais importante do *rap* nacional, o Racionais MC's. Se em *Sobrevivendo no Inferno* (1997), o grupo apresenta a construção de uma identidade coletiva como uma estratégia de resistência por meio de uma espécie de manual de sobrevivência periférica, no álbum seguinte, *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002), há certa continuidade desse manual, porém mais centrado em relatos de experiências individuais, revelando a internalização das contradições entre o

compromisso com a periferia e a inserção no mercado, por meio da representação estrutural do conflito presente na proposta de fazer parte do jogo, mas sem ser confundido com o *inimigo*. Finalmente, no álbum mais recente do grupo, *Cores e Valores* (2014), pela primeira vez a forma se sobrepõe à mensagem, com uma ênfase maior na elaboração do *flow*<sup>1</sup>, destacando, assim, a entoação individual de cada MC em vez do registro mais coletivo do “manual periférico”. Além disso, as longas narrativas características do grupo, com faixas que ultrapassam os dez minutos, em *Cores e Valores*, dão lugar a faixas com relatos mais concentrados que dificilmente ultrapassam os três minutos.

Diante disso, em diálogo com essas transformações no cenário do *rap* nacional, o presente estudo almeja colaborar com os estudos teóricos e críticos da literatura, procurando reavaliar algumas questões formuladas pela crítica em torno da literatura marginal-periférica, mas a partir de um ponto de vista mais próximo do que se acredita ser a base da vertente cultural da qual emerge esse tipo de escrita: o *hip-hop* nacional. Para tal, pretende-se analisar obras mais recentes de escritores periféricos com o intuito de pensar possíveis mudanças nas estruturas dos textos que possam sugerir alguma relação com contextos em processo de transformação. Isso porque, embora os escritores periféricos continuem elaborando o tema da obstinação, enquanto os contos de Sacolinha (2007) apresentam características mais próximas às dos textos da *Caros Amigos*<sup>2</sup>, muito mais próximos ao *hip-hop* do início da década de 1990, é possível notar menos objetividade nas narrativas de Ni Brisant (2017) e uma abstração ainda mais acentuada nos contos de Allan da Rosa (2016). Essas diferenças talvez sinalizem a modificação dos recursos de comunicação, já que o estilo cada vez mais subjetivo sugere um distanciamento da expressão coletiva do pensamento fundado na oralidade, em direção a um trabalho com a linguagem mais apoiado na escrita. Tais elementos podem ser verificados nitidamente no estilo de Allan da Rosa. Os contos do escritor apresentam estruturas mais subordinativas que aditivas, além de sinalizarem o afastamento da palavra do seu contexto imediato, pois as marcas de oralidade, em vez de sugerirem alguma espontaneidade, são articuladas em função

---

<sup>1</sup> O “flow”, em certa medida, é comparável à habilidade de um poeta com a métrica. No caso dos rappers, o flow é a “levada”, isto é, o modo como suas rimas são encaixadas nas batidas e entoadas ritmicamente.

<sup>2</sup> A Revista *Caros Amigos* publicou, entre agosto de 2001 e abril de 2004, três edições especiais dedicadas à produção de escritores periféricos. As edições foram organizadas por Ferréz, em parceria com a Editora Casa Amarela. A primeira delas é considerada, teoricamente, como o ato de estreia da “literatura marginal” pelo fato de essa ter sido a primeira publicação coletiva de escritores periféricos sob tal rótulo, até porque o critério adotado para a seleção dos textos levou em consideração o compromisso dos autores com demandas periféricas.

de reflexões sobre construções identitárias associadas à valorização do registro linguístico comum nas periferias urbanas.

A hipótese é elaborada, portanto, compreendendo a constante tematização da obstinação, somada à reivindicação da experiência para se narrar a periferia como elementos de uma manifestação coletiva associada aos impedimentos impostos nas margens urbanas em razão do desequilíbrio social. Até porque, dado o teor pedagógico de muitas produções marginais, é possível identificar uma função de exemplaridade em narrativas que representam a necessidade da obstinação para a sobrevivência dos marginalizados. Assim, o artifício da inserção dos próprios autores como personagens das suas obras reforça esse caráter exemplar; o que explicaria a tendência autoficcional de grande parte das produções associadas à literatura marginal. Nos termos de Candido (1975), talvez essa característica se relacione com a configuração de um público em torno da orientação estética do *hip-hop* em que a objetividade e o efeito de verdade são valorizados, com o intuito de evidenciar o caráter contestatório das suas expressões. Sendo assim, as narrativas autobiográficas e autofissionais iriam ao encontro da demanda por experiências, supostamente comprováveis, associadas a sujeitos periféricos realmente envolvidos com as questões abordadas.

No entanto, examinando as obras que compõem o *corpus* deste trabalho, parece haver um progressivo afastamento entre os dados biográficos dos escritores e as suas produções, permanecendo, entretanto, o elemento da recorrente tematização de sujeitos obstinados. Os contos de Sacolinha (2007), por exemplo, sinalizam uma continuidade artística por manterem o tema da obstinação, a objetividade da linguagem e o incisivo engajamento político. Considerando, porém, a escrita de Ni Brisant e de Allan da Rosa, nota-se uma dinâmica de diferenciação no interior do grupo. Assim como Oliveira (2018a) percebe que, no *rap*, há uma progressiva diminuição no nível de objetividade das letras, o alto lirismo dos contos de Ni Brisant (2017) e o nível de abstração dos textos de Allan da Rosa (2016) sugerem a mesma alteração, já que, aparentemente, se afastam da escolha política de se valerem da objetividade para alcançar o público periférico. Contudo, tanto na produção recente do *rap* quanto da literatura marginal-periférica, o tema da obstinação continua a ser representado. Acredita-se, portanto, que haja um progressivo aumento na autonomia criadora dos escritores em relação às demandas coletivas, provavelmente relacionado ao advento da internet por oferecer novas técnicas de comunicação menos

dependentes do apoio direto de um grupo rigidamente caracterizado, alterando, assim, a configuração estilística mais identificada ao *hip-hop*, mas sem deixar de se orientar pelo princípio da obstinação associado a um projeto político comum ao grupo.

Além das novas possibilidades oferecidas pelas ferramentas digitais, o processo de estabilização desse grupo em torno da prática literária envolve questões específicas, pois se, por um lado, a periferia enfrenta as dificuldades de acesso à educação formal de qualidade, por outro, percebe-se a recente redução do analfabetismo. Com isso, a técnica da escrita pode estar sendo interiorizada pelo grupo no decurso da estabilização do projeto literário. Considerando, conforme Ong (1998), que em culturas com alto grau de oralidade residual o uso da palavra associada a um contexto oral seja prestigiado e a capacidade de intervenção do discurso na organização da comunidade seja supervalorizado, talvez a progressiva amenização do caráter explicitamente ideológico das produções periféricas expresse maior mediação da escrita. Por exemplo, tomando como parâmetro as alterações formais dos textos presentes na *Caros Amigos*, no início dos anos 2000, até os contos de Ni Brisant e Allan da Rosa, quase duas décadas depois, é possível perceber uma progressiva amenização no teor intervencionista, bem como uma elaboração estética mais identificada aos valores hegemônicos da literatura que aos da cultura do *hip-hop* nacional. Em outros termos, percebe-se a preocupação com a linguagem se sobrepondo às questões sociais; o que confirmaria a concepção de Zumthor (1997) de que a memória do grupo concede a coerência de um sujeito. Isso porque a oralidade favorece essa coesão, enquanto a escrita transforma as modalidades coesivas, alienando a mnemotecnica coletiva e impondo as regras da tradição escrita.

Entretanto, se a internalização da escrita, somada às novas ferramentas digitais, alteraria a configuração formal dos textos, por que a tematização da obstinação permaneceria sendo constantemente elaborada pelo grupo? Em relação a essa questão, a hipótese deste trabalho se desdobra, ainda sob o ponto de vista da supervalorização do discurso, para a percepção da eleição da oralidade como uma arma contra-hegemônica para a inscrição de uma linguagem peculiar no campo literário nacional. Essa hipótese parte do pressuposto de que, se o tema do sujeito obstinado, principalmente associado à persistência em escrever a própria história, mantém-se - mesmo com a suposta diminuição das dificuldades para que os sujeitos periféricos tenham alguma experiência como escritores em razão das maiores oportunidades para a alfabetização (ainda que precária), das possibilidades digitais

de divulgação e do encontro com um público mais bem consolidado que no início dos anos 2000 -, as alterações formais dos textos talvez indiquem que, apesar de novas técnicas de comunicação estarem sendo assimiladas pelo grupo, a orientação do sentido dessas produções parte do mesmo princípio: o de “saber-não-ser” e “poder-não-ser” em razão das óbvias desvantagens sociais, mas, por necessidade, no sentido mais amplo, “querer-ser”. Esse “querer-ser” é aqui compreendido com base na concepção de Zumthor (1997) de que a eleição de determinados temas remete a uma configuração imaginária, pois "Se há transmissão de um 'tema', de um 'motivo', eu falaria disso como de uma configuração imaginária não aleatória, de um conjunto ordenado e (ao menos virtualmente) organizado de sugestões representativas, afetivas, prospectivas" (ZUMTHOR, 1997, p. 23).

Assim, examinando essas produções pela perspectiva dos estudos comparados e interdisciplinares de literatura, sobretudo a partir das relações entre teoria literária e sociologia, a estrutura de cada conto talvez expresse a obstinação em vários sentidos. Entre diversas possibilidades, essa recorrência temática pode apontar para a necessidade de o sujeito periférico encontrar forças para lidar com as dificuldades impostas por um sistema desigual. Já no nível da linguagem, pode-se inferir que haja um trabalho, em processo de estabilização, de resignificação da função de autor em um campo simbólico contra-hegemônico<sup>3</sup>, por meio da persistência na proposta de revalorização identitária a partir de um registro linguístico subjugado. Em suma, talvez essa recorrência temática indique a formação de um grupo específico de escritores expressando a necessidade coletiva da persistência. Além disso, à medida que se percebe um movimento de estabilização da técnica correspondente a um estilo já configurado associado às periferias urbanas, notam-se também possibilidades de atualizações estilísticas a partir de obras que expressam maior autonomia criativa.

Portanto, a proposta deste trabalho é a de traçar um panorama a respeito da constante tematização da obstinação pelo *hip-hop* nacional, com o enfoque nos seus desdobramentos nos contos da literatura marginal-periférica. Desta forma, espera-se experimentar a validade da suposta preferência temática do grupo para, assim,

---

<sup>3</sup> “Não é apenas no conteúdo que o hip-hop se afirma como arma contra-hegemônica. A forma de construção de conhecimento no hip-hop, ao contrário do saber convencional, não se pauta pela escrita, subvertendo a hierarquização convencional na qual a escrita formal está acima de outros modos de transmissão de conhecimento.” (MOASSAB, 2008, p. 181).

compreender as suas motivações, partindo do pressuposto de que expressam uma necessidade do coletivo, conforme é possível inferir a partir da introdução da canção “A vida é desafio” – também do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, do Racionais MC’s:

Sempre fui sonhador. É isso que me mantém vivo. Quando pivate, meu sonho era ser jogador de futebol. Vai vendo! Mas o sistema limita nossa vida de tal forma. Tive que fazer minha escolha. Sonhar ou sobreviver. Os anos se passaram e eu fui me esquivando do círculo vicioso, porém o capitalismo me obrigou a ser bem-sucedido. Acredito que o sonho de todo pobre é ser rico. Em busca do meu sonho de consumo, procurei dar uma solução rápida e fácil pros meus problemas: o crime. Mas é um dinheiro amaldiçoado. Quanto mais eu ganhava, mais eu gastava. Logo fui cobrado pela lei da natureza. Vish, catorze anos de reclusão. (RACIONAIS MC’s, 2002b).

Para o cumprimento dos propósitos mencionados, estabelecem-se como objetivos específicos desta tese a investigação do tema da obstinação, a análise das marcas de oralidade e da proximidade entre os dados biográficos dos escritores e as suas obras. Tais análises serão amparadas por uma pesquisa aproximativa sobre a questão do “efeito de real” no sentido barthesiano para se propor um diálogo com o referido “efeito de verdade” prestigiado pelo *hip-hop* nacional, entendido aqui como a vertente cultural da qual emerge a literatura marginal-periférica. Também será realizado um estudo sobre a relação de artistas periféricos com o Estado, focando, principalmente, nos desdobramentos de parcerias público-privadas que, de um lado, amparam financeiramente a produção cultural periférica e, de outro, podem reduzir a autonomia dos artistas desses espaços, já que os submetem a regras pré-estabelecidas em editais. Além disso, a fim de refletir sobre como os contos analisados se relacionam com os seus contextos, pretende-se pesquisar materiais que ajudem a pensar a respeito das seguintes questões: a relação entre *hip-hop*, literatura e mercado; linhas de força da literatura brasileira contemporânea, marcadamente a de vertente realista; a influência dos suportes digitais na prática literária; a função autoral na era digital; e as relações entre oralidade e escrita.

Esses propósitos serão orientados pela hipótese de que a recorrente tematização da obstinação se associe à proposta engajada dos escritores periféricos que, comprometidos com seus lugares de enunciação, colocam-se como exemplos de superação para suas respectivas comunidades, tensionando, assim, os limites entre documento e ficção no contrato de leitura da literatura marginal-periférica. Essa hipótese parte do pressuposto de que as obras escolhidas para análise apresentam alguma atualização relacionada à crescente influência da internet na sociedade,

mantendo, entretanto, a obstinação como tema privilegiado. Em outras palavras, considerando o uso que esses escritores fazem da internet para gerirem as suas próprias carreiras, seria possível perceber, como elemento interno dos textos, esse contato entre as suas propostas engajadas, a internet e o mercado.

Com o apoio da tríade semiótica proposta por Greimas e Fontanille (1993) que define o sujeito obstinado – saber-não-ser, poder-não-ser, mas querer-ser -, torna-se possível apontar uma constante tematização do sujeito obstinado nas obras artísticas periféricas como uma forma peculiar de transfiguração do “eu”. Tal singularidade se constituiria pela forma como as narrativas obstinadas incorporam a oralidade na escrita, como uma estratégia de resistência, apoiada em um projeto de revalorização da identidade periférica, com a palavra assumindo condição de arma para a elaboração de um campo simbólico próprio que assume, na escrita, a forma de expressão subjugada da periferia para a sua revalorização. Em suma, talvez a formalização da obstinação em diferentes obras periféricas, cada uma com a sua singularidade, signifique, em um sentido mais superficial, a latência dos obstáculos colocados na vida do pobre, exigindo-lhe a obstinação como necessidade de sobrevivência. Ademais, a firmeza dos escritores na defesa de um ponto de vista, elaborado de diversas maneiras, conforme o contexto sócio-histórico e as técnicas de comunicação à disposição, pode ser compreendido como uma tentativa de acessarem a possibilidade de produzir sentidos sobre si mesmos e o mundo.

Portanto, partindo da análise de cada um dos contos do *corpus* deste trabalho, espera-se, com o apoio da já mencionada tríade de Greimas e Fontanille (1993), analisar a pertinência da hipótese sobre a constante tematização da obstinação. Além disso, com o apoio teórico inicial de Lejeune (2014), almeja-se refletir sobre aspectos que permitam uma aproximação entre os dados biográficos dos autores e as suas obras. Então, a partir do pressuposto de Ong (1998) de que a articulação das palavras em culturas que não interiorizaram completamente a escrita tende a valorizar o uso da voz e vincular a letra a um contexto objetivo de comunicação, as marcas de oralidade presentes na escrita de cada um dos textos serão analisadas com o intuito de avaliar se a palavra é, nesses casos, adotada menos como ferramenta literária e mais como uma arma de enfrentamento aos valores hegemônicos. No mesmo sentido, espera-se examinar as pistas de utilização da linguagem associada à revalorização da identidade. Tais pistas serão identificadas, hipoteticamente, em estruturas textuais caracteristicamente associadas às periferias urbanas, ou seja, as que apresentam um

princípio ético peculiar, marcas de oralidade, gírias e o mínimo distanciamento do seu enunciador, conferindo o efeito de realidade prestigiado pelo grupo.

Então, a partir da singularidade de cada um dos contos analisados, objetiva-se compreender mais profundamente o que expressa a constante elaboração do tema da obstinação inserida em seu correspondente contexto. Além disso, inicialmente com base nas ideias de Cortázar (2006) sobre o gênero conto, espera-se avaliar a produtividade das escolhas estilísticas dos escritores. Finalmente, com o apoio da perspectiva teórica de Ong (1998) e Zumthor (1997), almeja-se refletir sobre a possibilidade de a internalização da escrita ter afetado a configuração formal de obras identificadas à literatura marginal-periférica e, nos termos de Candido (1975), ter atualizado os recursos comunicativos do grupo.

Para isso, o trabalho está organizado em duas seções: a primeira apresenta alguns aspectos da fortuna crítica da literatura marginal-periférica e do *hip-hop*, sobretudo do *rap* nacional. A reflexão sobre esses dados se apoia nos estudos de Candido (1975) para examinar as suas relações com os contextos e as motivações para a suposta predominância dos gêneros do conto e do poema na literatura marginal-periférica. Além disso, não apenas é apresentado um panorama sobre a tematização da obstinação nesse tipo de produção, comentando textos literários e *raps* nos quais o assunto em questão atua como princípio organizador, como também se observa as principais características formais da expressão da obstinação periférica. A segunda seção divide-se em dois eixos: o das relações entre a obstinação, o tensionamento dos contratos de leitura e as necessidades coletivas no interior da cultura do *hip-hop* nacional; e o da tematização da obstinação com o trabalho estilístico como ferramenta de diferenciação. A primeira questão se desdobra em quatro capítulos: o primeiro para pensar o modo como artistas periféricos se relacionam com políticas de investimento no setor cultural; o segundo para observar o modo como o referido “efeito de verdade” se materializa em produções artísticas periféricas. Então, sustentado por esses dois capítulos, o terceiro aborda o problema da relação dos suportes digitais com os limites entre documento e ficção e o papel do autor nesse contexto. Finalmente, no quarto capítulo, são analisados cinco contos, pelo menos um de cada um dos livros constituintes do *corpus* deste trabalho, partindo da hipótese de que os textos selecionados expressam demandas coletivas de uma forma mais explícita, além de tematizarem a obstinação em poder escrever como uma necessidade coletiva de um grupo subjugado pela cultura hegemônica.

Já a segunda questão necessitou de três capítulos. Em primeiro lugar, o dilema entre ética, estética, compromisso e mercado no interior da cultura do *hip-hop* foi abordado. Em seguida, refletiu-se sobre o conceito de rede, entendendo o *hip-hop* como um instrumento para estabelecimento de laços, anterior ao avanço das redes digitais, mas que passa por um momento de transformação, a qual oferecerá, por um lado, mais ferramentas para a constituição da figura-autor independente das tradicionais instâncias de legitimação e, por outro, um distanciamento do compromisso ético característico das primeiras produções associadas ao *hip-hop* nacional. Finalmente, no último capítulo, mais sete contos, pelo menos um de cada escritor, foram analisados com o intuito de avaliar a relevância da hipótese de que, nesses textos, já há a representação da obstinação mais mediatizada e desprendida da sua função coletiva de valorização do grupo. Isso porque se observa nos textos analisados uma maior autonomia criadora, marcada, principalmente, em experimentações estéticas mais ousadas, mas também em reflexões da própria experiência de autoria.

Mas quem são os autores dos contos que serão aqui analisados mais detidamente? Sacolinha, Allan da Rosa e Ni Brisant são escritores conhecidos no círculo literário das periferias de São Paulo, pois, além de participarem de saraus periféricos, atuam nesses espaços como agitadores culturais em diversas frentes, sejam elas ligadas ao poder público ou as de iniciativa das próprias comunidades. Sacolinha e Allan da Rosa se assemelham, ainda, por serem paulistanos e terem participado tanto de edições da Revista *Caros Amigos* dedicadas à literatura marginal-periférica quanto dos *Cadernos Negros*, importantes veículos para a difusão da cultura de periferia. Ni Brisant, apesar de não ter publicado nessas edições e de ser baiano em vez de paulistano, frequenta diversos saraus pelas periferias de São Paulo, como o da Cooperifa, além de utilizar a capital paulistana como cenário de muitos de seus textos, assim como fazem Sacolinha e Allan da Rosa.

Allan da Rosa nasceu em 1976 e fez parte do início do movimento que atraiu interesse para a literatura das periferias urbanas brasileiras. Ao final da década de 1990 e início dos anos 2000, na esteira do sucesso do grupo de *rap* Racionais MC's e em torno de figuras literárias como Paulo Lins, Ferréz e Sérgio Vaz, orbitavam talentos da cultura periférica tão interessantes quanto estes, mas que acabaram ofuscados, como Allan da Rosa. Graduado em História, com mestrado e doutorado, sempre pela USP, em Cultura e Educação, Allan, além de escritor, é professor de História da África e do Brasil, arte-educador em EJA (Educação de Jovens e Adultos)

e agitador cultural com uma extensa atuação em diversos campos, passando por trabalhos como locutor e radiodocumentarista, integrante de grupos de dança, de capoeira e de teatro, criador do selo *Edições Toró* e participante de inúmeras atividades de promoção da leitura, da literatura e da arte, de uma maneira geral, principalmente em comunidades da periferia paulistana. Em sua carreira como escritor, tem seis livros publicados: três do gênero poesia – *Vão* (2005), *Morada* (2007) e *A Calimba e a Flauta: Versos Úmidos e Tesos* (2012) -, um de teatro – *Da Cabula* (2008) -, um infantojuvenil – *Zagaia* (2007) – e um de contos – *Reza de Mãe* (2016).

Sacolinha, que também esteve entre os escritores que publicaram os primeiros textos identificados à literatura marginal-periférica, nasceu no ano de 1983, em São Paulo, mas começou a participar mais ativamente do setor cultural depois de se mudar para Suzano (SP), em 2002. Nessa cidade, além de, como Allan da Rosa, participar de diversos movimentos sociais e saraus periféricos, coordenou um programa de *rap* em uma rádio e, em 2005, assumiu a Coordenadoria Literária da Secretaria Municipal de Cultura de Suzano. No mesmo ano, publicou o seu primeiro livro: o romance *Graduado em Marginalidade*, pela Editora Scortecci. Depois do seu livro de estreia, que foi indicado para o Prêmio Jabuti na categoria de melhor romance de 2005, o escritor publicou mais seis livros: dois romances – *Estação Terminal* (2010) e *Peripécias de Minha Infância* (2010), este destinado ao público infantojuvenil -, três coletâneas de contos – *85 Letras e um Disparo* (2007), *Manteiga de Cacau* (2012) e *Brechó, Meia-Noite e Fantasia* (2016) -, além de uma autobiografia – *Como a Água do Rio* (2013) – e de sua publicação mais recente, *Entre Amar e Morrer, Eu Escolho Sofrer: um Conto da Pandemia*, livro contendo apenas o conto que dá título à obra lançado em 2020, durante a crise da pandemia de Covid-19.

Já Ni Brisant, único escritor não paulistano entre os mencionados, apresenta algumas particularidades que o diferenciam dos autores mais ligados aos primeiros textos associados à literatura marginal-periférica. Baiano, de Acajutiba, nasceu em 1985 e se mudou para São Paulo, no ano de 2004, onde se graduou em Letras e está prestes a obter o título de mestre em Estudos Comparados de Literatura e Língua Portuguesa, pela USP. Além disso, como editor da *Editora Selin Trovar*, Ni Brisant organiza e participa de saraus, palestras e oficinas de criação literária em escolas públicas, penitenciárias, entre outros espaços com pouco ou nenhum incentivo para o desenvolvimento do gosto literário. Em sua carreira como escritor, tem cinco livros publicados: *Tratado sobre o Coração das Coisas Ditas* (2011), *Para Brisa* (2013), *Se*

*eu Tivesse meu Próprio Dicionário* (2014), *A Revolução dos Feios* (2016) e *Amor Livre é Pleonasma* (2019). Com exceção de *Se eu Tivesse meu Próprio Dicionário* que, como o título antecipa, simula um pequeníssimo dicionário apresentando verbetes poéticos, todos os outros livros são organizados de maneira híbrida, contendo poemas, contos, crônicas, cartas e relatos diarísticos. Ni Brisant ainda gravou o álbum *Algodão de Fogo* (2015), composto por poemas recitados com acompanhamento musical, entre os quais alguns também foram lançados em formato de videoclipe, como “Armadura” (2013), “Domingo” (2015) e “Amizade” (2015).

Apesar das particularidades, Ni Brisant compartilha com Allan da Rosa e Sacolinha diversas características que os aproximam, principalmente em torno de elementos identificados com a literatura marginal-periférica, como a utilização da linguagem coloquial das periferias urbanas, principalmente de São Paulo, a tematização do contexto desses locais e a participação em saraus periféricos. Contudo, Ni Brisant incorpora em sua obra elementos mais próximos de uma geração mais recente de escritores periféricos, os quais não participam apenas de saraus, mas também de *slams*, que são competições de declamação de poemas, com limitações de tempo para cada poeta se apresentar. Isso influencia na composição de textos ainda mais dinâmicos, já que, além de serem feitos para apresentação pública, incorporam determinadas demandas dos eventos de *slam*, como a limitação do tempo de apresentação e o planejamento estratégico para conquistar os jurados e garantir uma boa nota na competição.

Considerando as particularidades de cada um desses escritores e os desdobramentos da literatura marginal-periférica, desde o lançamento da edição especial da *Revista Caros Amigos* (2001), acredita-se que o exame do primeiro eixo deste trabalho possa revelar a expressão de “querer-poder-escrever”, amparada por uma elaboração coletiva orientada pela cultura do *hip-hop*. Já o segundo eixo pode indicar a expressão de “querer-ser-autor”, sugerindo um progressivo afastamento do grupo. Compreende-se esse afastamento a partir das diferentes estratégias dos escritores para se inserirem no mercado, além de hipotéticas motivações de um contexto cada vez mais individualista. Ademais, talvez as novas condições de comunicação, desde a escrita mais internalizada nas periferias aos avanços tecnológicos que beneficiam o distanciamento e o isolamento, colaborem para a suposta transformação.

Sendo assim, para pensar sobre as questões referentes ao primeiro eixo, os contos “Yakissoba”, “Um dia de atrasos” e “Caminhos cruzados”, de Sacolinha; “Coveiro no Éden”, de Ni Brisant; além de “O espírito da solidariedade” e “O Iludido”, de Allan da Rosa, foram analisados por apresentarem a explicitação temática da obstinação, alguma abertura autoficcional e valores associados ao *hip-hop*, sobretudo o da defesa da sobrevivência de sujeitos marginalizados, mas articulados predominantemente a narrativas que envolvem a tentativa de personagens periféricos buscando a sobrevivência por meio da atuação no universo das letras.

Já no segundo eixo, os contos “Traição na joalheria do shopping”, de Sacolinha; “A revolução dos feios”, “Iceberg sobre vulcão” e “Autodidata em tentativas”, de Ni Brisant; além de “Jogo da Velha” e “Pode ligar o chuveiro?”, de Allan da Rosa, foram analisados por tratarem, predominantemente, do tema da obstinação de uma forma menos explícita, mas sobretudo por apresentarem um estilo mais abstrato. Ademais, questões vinculadas a problemas sociais, embora ainda centrais, tornam-se um pouco menos explícitas, concedendo espaço para uma proposta de revalorização da identidade periférica de uma forma um pouco mais complexa, centrada, principalmente, em um trabalho estilístico mais audacioso.

## 1. Obstinação e Produção Cultural nas Periferias Urbanas do Brasil

“Eu me identifico com a literatura marginal. Eu acho que eu tô à margem também [...], eu tô à margem do processo, eu tô à margem da mídia, eu tô à margem acadêmica. Eu sou marginal; não por opção, né. [...] Eu acho que eu também [me] defino um pouco como literatura marginal porque eu faço parte dessa marginalidade, marginalidade imposta às pessoas que querem escrever, que não têm títulos acadêmicos, não têm dinheiro para editar, e que podem morrer com vontade de editar um livro, podem morrer com quinhentos poemas sem nunca ter editado um livro, podem morrer Zé sem nunca ter sido um Zé Poeta” (VAZ, *apud* HAPKE ET AL., 2015, p.181-182).

A constante tematização da obstinação em contos da literatura marginal-periférica é o assunto central desta tese, mas como esse tema é aqui abordado? Em primeiro lugar, o estudo parte do pensamento de Greimas e Fontanille, para quem a obstinação se caracteriza por “[...] manter o sujeito *em estado de continuar a fazer*, ainda que o sucesso da empresa esteja comprometido.” (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 63). A partir dessa concepção, os autores indicam que o sujeito obstinado se configura pelas modalizações de *saber-não-ser*, pois sabe que está disjunto de seu objeto; *poder-não-ser*, ou *não-poder-ser*, pela possibilidade de insucesso ou impossibilidade de sucesso; e de um *querer-ser*, marcado pela insistência do sujeito mesmo em contexto desfavorável. Tal como pode ser notado nos seguintes versos do rapper Djonga, por exemplo: “Insistência traz consistência / Tenha exigência consigo mesmo / Tipo, tô vendo o obstáculo / E eu não duvido. Eu consigo mesmo” (DJONGA, 2022). Compreende-se, assim, que o dispositivo modal característico da obstinação se orienta por modalizações do ser, pois não se trata apenas de uma “competência para fazer”, mas de uma maneira de ser, uma personalidade, uma combinação de estilos semióticos específicos do “ser” que rege as modalizações do “fazer”.

No caso do obstinado, tal combinação de estilos semióticos aparece como uma “representação”, uma “imagem virtual”, ou um “simulacro”, isto é, “[...] o simulacro passional da obstinação, o obstinado ‘quer ser aquele que faz’, o que não equivale a ‘ele quer fazer’.” (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 64). Ou seja, essa “paixão” se caracteriza por um *querer-fazer* que, em vez de desaparecer diante de um *não-poder-fazer*, torna-se ainda mais intenso. Isso se expressa por meio de uma articulação entre as competências do fazer e o princípio regente da obstinação, o *querer-ser*, que se manifesta textualmente, por exemplo, no estilo de formas aspectuais cursivas que

expressam um “continuar”, ou um “resistir”, correspondente às modalizações do ser. Em outros termos,

[...] para a obstinação, [...] o *poder-não-ser* ou o *não-poder-não-ser* repousam num estilo semiótico ‘cursivo’, em que o sujeito modal contenta-se em acompanhar o desfraldar do acontecimento; com o *saber-não-ser*, o sujeito modal para o curso dos acontecimentos; é então que intervém outro estilo, o do *querer*, pelo qual o sujeito modal desdobra novamente o acontecimento como devir. (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 74)

Com a intenção de definir mais precisamente o sujeito obstinado, Greimas e Fontanille diferenciam algumas paixões que se assemelham à obstinação, como, por exemplo, a “inconsequência”. Para os autores, a “inconsequência” se caracteriza pela busca inconsequente de um objeto improvável sem a consciência sobre essa dificuldade, enquanto a “obstinação” implica um “saber”, já que, apesar da consciência sobre a dificuldade de se obter sucesso em determinado projeto, o “querer” do obstinado permanece e é até reforçado por esse “saber”. Greimas e Fontanille diferenciam, ainda, a obstinação e o desespero. De acordo com eles, apesar de ambas as paixões serem regidas por um *querer-ser*, já que é a modalização que prevalece sobre as demais, o que as diferencia é a organização das modalizações. Isso porque, enquanto o obstinado se caracteriza por uma organização *paradoxal*, porque a modalidade regente é afetada pelas outras, o desesperado se configura de maneira *conflictual*, pois não ocorrem mudanças na modalidade regente. Ou seja, para o obstinado, o *querer* é estimulado pela consciência em relação aos obstáculos, pois, diante da impossibilidade, torna-se um *querer resistente* manifestado em um tipo de fazer teimoso. Já para o desesperado, o *querer*, diante da impossibilidade, resulta na ruptura interna do sujeito, isto é, em uma revolta ou uma depressão, pois, em vez de o *querer* se transformar pela consciência do fracasso ou do próprio fracasso, permanece o mesmo, mas em contrariedade tanto com o *saber-não-ser* quanto com o *não-poder-ser*, já que o desesperado se caracteriza pela incompatibilidade entre, de um lado, a confiança e a expectativa e, de outro, o fracasso e a frustração.

Neste trabalho, entretanto, a obstinação não será considerada de maneira tão minuciosa, pois, apesar de produções periféricas tematizarem recorrentemente a obstinação, não há como as enquadrar exatamente no esquema estrutural proposto por Greimas e Fontanille. Isso porque há uma variedade muito grande entre as produções, entre a criação e a teoria. Apesar de a maioria delas se configurarem a partir de um *saber-não-ser*, de um *poder-não-ser*, mas, ainda assim, de um *querer-ser*, manifestados, respectivamente, no reconhecimento das desvantagens sociais, na

consciência sobre os obstáculos oriundos da desigualdade social e, acima de tudo, no desejo de superar tal conjuntura, nem todas as obras são assim organizadas. Por esse motivo, aqui serão consideradas todas as obras que se aproximem da configuração proposta por Greimas e Fontanille, pois a intenção deste trabalho é antes pensar sobre a representação da obstinação em obras da cultura periférica que analisar e ilustrar a organização semiótica da obstinação. Além disso, ainda que algumas das obras analisadas não se enquadrem perfeitamente na teoria dos autores, expressam diferentes perspectivas sobre a persistência no contexto das periferias urbanas brasileiras, assunto central deste trabalho.

Até porque, se pode haver alguma novidade em relação à perspectiva de escritores periféricos sobre a persistência no contexto das próprias periferias, a abordagem desse tema não é tão recente assim na literatura brasileira. No livro *Os Pobres na Literatura Brasileira* (1983), organizado por Roberto Schwarz, é possível verificar alguns ensaios que já mostravam como pobreza e persistência têm sido representadas conjuntamente em obras de escritores brasileiros. De acordo com o próprio Roberto Schwarz, por exemplo, a lógica que organiza o ponto de vista do personagem Brás Cubas, de Machado de Assis, expressa, de maneira irônica, a perspectiva das camadas dirigentes brasileiras no século XIX que desprezavam a pobreza, pois ao mesmo tempo que não reconheciam a dignidade do trabalho efetivo, exigiam que o chamado “vadio” reconhecesse a dignidade do esforço.

Para Schwarz, essa lógica tem “[...] um pé no instituto da escravidão, outro no progresso europeu” (p. 47). Enquanto Brás Cubas, representante das classes dirigentes, folga com essa lógica que o beneficia com uma posição de superioridade, a personagem de D. Plácida incorpora as desvantagens que sustentam esse ordenamento social, pois exerce obstinada, porém indiferentemente, os mais variados ofícios, costurando, cozinhando e ensinando crianças do bairro, tudo em busca de sobreviver sem cair na completa miséria. No entanto, o esforço de D. Plácida não impediu que ela morresse na indigência. Assim, a figura de D. Plácida incorpora o pior dos dois mundos que sustentam o ponto de vista de Brás Cubas, pois trabalha sem qualquer objetivo além do salário, de acordo com os ditames capitalistas, ao mesmo tempo que não se beneficia de nenhuma estima pelo seu esforço, conforme a lógica da escravidão. Desta forma, segundo Roberto Schwarz, D. Plácida expressa, em tom crítico, uma desideologização do esforço, já que a ordem corporativa e a valorização

burguesa do trabalho são confrontadas pelas lógicas do trabalho abstrato e do cativo.

Em outro ensaio, Zulmira Ribeiro Tavares defende que a breve aparição do personagem francês Paul no romance *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, é bem representativa do tom naturalista pelo qual a protagonista e a miséria são apresentadas na obra. Isso porque o francês aparece apenas para nomear Luzia-Homem, assim a enquadrando pelo ponto de vista pretensamente científico e “civilizado” que vigorava na época, aos moldes de um ideal fundamentado no “progresso europeu”. Para Zulmira Ribeiro Tavares, sob esse ponto de vista, *Luzia-Homem* é apresentada a partir de “[...] opostos complementares: ‘orgulho de pobre’, ‘resignação cristã’” (p. 60), dois elementos fundamentais da noção de uma “miséria superior” que estrutura o romance. Tal noção se expressa nas recorrentes menções a um tipo de nobreza da miséria porque sofredora, mas acima de tudo resignada.

No mesmo sentido, de acordo com Walnice Nogueira Galvão, o escritor Euclides da Cunha, em *Os Sertões* (1902), focaliza o sertão baiano, da mesma maneira determinista do naturalismo, como lugar exclusivo da pobreza, pois “Tudo se passa como se só houvesse pobreza no sertão, nunca na cidade, e muito menos na faixa litorânea. Tomando impulso em Hegel, no Saara e na Pré-História, vai afunilando sua observação até se fixar em Canudos, onde há pobres rebelados.” (p. 52). Contudo, quando o clima é de paz, esse mesmo lugar da pobreza é descrito com traços paradisíacos, já que são ressaltados, a partir de um olhar exótico, o folclore e um heroísmo austero dos pobres do sertão que resistem a um ambiente hostil. “É neste quadro, incompatível com o outro, o da degeneração mestiça, que o *sertanejo* é, antes de tudo, um forte, tal como se mostrará na guerra.” (p. 52). É também de fora do sertão que se vislumbra uma maneira de superação do quadro descrito: o progresso por meio da educação, mas formulada pelo homem da cidade, além do acesso ao Direito, para que o pobre deixasse de ser tratado como um fora da lei.

Já Beatriz Resende identifica, na obra de Lima Barreto, a formalização do antagonismo travado em um novo contexto urbano entre os bairros aristocráticos, representados pela escrita de Coelho Neto contestada por Lima Barreto, e os bairros de subúrbio. Esse antagonismo é representado pelo autor a partir de um ponto de vista não paternalista em relação às camadas marginalizadas, já que são focalizadas predominantemente a partir dos pequenos conflitos de trabalhadores e jovens de subúrbio. É por meio desses conflitos que Lima Barreto consegue problematizar a

assimilação dos valores das classes dirigentes por expressões da cultura das camadas inferiores. Isso porque seus romances expressam a estrutura social corrente de relações baseadas no favor, as quais foram incorporadas, por exemplo, por personagens de funcionários que repetiam lugares-comuns formulados de acordo com os interesses de seus respectivos chefes. Para Beatriz Resende, esse modo de relação expressa e problematiza a desvalorização de saberes autênticos em detrimento da adaptação à lógica dominante, uma vez que a ascensão social dependia, teoricamente, de um alinhamento ao poder, mas se apresentava apenas como uma ilusão para as classes dominadas, pois as possibilidades de ascensão social eram limitadas quase exclusivamente às classes dirigentes, conforme pode se notar no fato de que

[...] na representação da vida dos pobres e 'remediados' a trajetória dos personagens se faz de forma similar. Policarpo Quaresma, Ricardo Coração dos Outros, Clara dos Anjos e sua família (para tomar apenas exemplos do mais bem realizado e do mais popular dos romances de nosso autor) fazem o mesmo percurso: / 1.º) Partilhando dos valores socialmente dominantes, reiteram o discurso ideológico da classe hegemônica. / 2.º) Tentam satisfazer ideais comuns a toda a sociedade urbana: o emprego estável, o casamento para as moças, e eventualmente, num vôo mais ousado, o sucesso em Botafogo para o poeta-compositor. / 3.º) Constatam, então, a impossibilidade de cumprir a trajetória reservada apenas às camadas superiores, pela inexistência de iguais possibilidades. É a falência de posturas humanitárias. / 4.º) Só então dá-se a tomada de consciência das desigualdades existentes. (p. 77)

Compreende-se, assim, que a abordagem de Lima Barreto sobre personagens suburbanos já se aproximava da representação da persistência no contexto das periferias urbanas comumente encontrada em textos identificados com a literatura marginal-periférica. Em "Terrorismo Literário", por exemplo, que é uma espécie de manifesto da literatura marginal-periférica escrito por Ferréz, já é possível perceber o tom de persistência específico dessas produções periféricas. Nota-se, nesse texto, acima de uma consciência sobre a desigualdade social, um gesto de enfrentamento a essa conjuntura e uma promessa de insistência no projeto da literatura marginal-periférica, apesar do contexto desfavorável:

Somos o contra sua opinião, não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo de aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não. / [...] Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos por aqui, assim como o muro social invisível que divide este país. (FERRÉZ, 2005, p. 9-10)

Esse tom, junto da denúncia da desigualdade, do gesto de enfrentamento e, principalmente, da promessa da insistência na luta contra esse contexto, se repete em muitas produções de artistas periféricos. Evellyn Alves, por exemplo, evoca, nesse tom, a luta de escravizados como um artifício para atualizar a luta da mulher preta no Brasil:

Continuo fugindo das senzalas que a modernidade me impõe, dos troncos que me amarram para punir. Continuo lutando por me libertar do passado que insiste em me mostrar que ali é o fim da linha. Mas continuo sendo a boa e velha negra fujona, agora repaginada, com as mesmas lutas de outrora já travadas, com a mesma ou mais gana de não mais ser ultrajada. (BUZO, 2016, p. 73)

No mesmo sentido, em *rap* publicado na antologia *Pelas Periferias do Brasil: volume V* (2011), o grupo Opanijé, (Organização Popular Africana Negros Invertendo o Jogo Excludente), formado por Lázaro Erê, Rone Dum-Dum, DJ Chiba D e Zezé, celebra a fé como instrumento de superação do racismo e da desigualdade, sublinhando, ainda, a obstinação dos pretos para permanecerem superando as adversidades que enfrentam nesse contexto:

[...] Ciente da força e do poder da cura que fecha o seu corpo / Ciente que aquele que não tem autoestima está doente ou está morto / Não é todo rei que mendigou nas ruas e sabe qual é / Corpo esquenta, a alma sente o toque do Opanijé / O discurso do racista some quando vê que a gente vence / Olho viu, boca piu! Quer reagir, mas nem pense / A doença da ignorância se combate com o remédio certo / Doses de informação, livros certos sempre perto / Político contaminado pela cleptomania / Doença boa pra ele, ruim pra periferia / Sintomas aparecem logo em todo tipo de esquema / Uma boa dose de veneno resolveria o problema / Quem é preto de pele, corpo e alma limpos sabe / Que o barato sai sempre caro pra quem não se abre / Sociólogos, antropólogos sempre tentando explicar / Médicos e até biólogos tentaram inferiorizar / Eugenia não deu certo nem pra quem acreditava / Diziam que a gente era fraco, que a nossa raça acabava / Viu como é? Nosso axé não é como você pensa / Nosso povo continua de pé, curando a sua doença. (p. 104)

Em “H. Aço”, *rap* do grupo DMN que compõe o álbum *Espaço Rap Volume IV* (2002), há uma das elaborações mais contundentes da imagem do sujeito periférico obstinado. Por esse motivo, seu refrão se tornou um dos principais lemas para participantes da cultura do *hip-hop* nacional, justamente por exaltar a característica de resistência de sujeitos periféricos, ao mesmo tempo que, repetidamente, reafirma a dificuldade da necessidade de se enfrentarem todas as desvantagens sociais. Para isso, há uma exposição, em tom de denúncia, da desigualdade social. Essa denúncia é elaborada por meio do contraste entre aqueles que conhecem as dificuldades, os periféricos, e aqueles que não as conhecem, os “playboys”:

Só queria ter de tudo pra não dar valor / E ver o mais pobre te chamar de senhor / Igual a todo playboy que está no poder / Não sabe o quanto custa um pão pra sobreviver / Não sabe o que é difícil / Nem dificuldade / Não sabe o que é viver distante da cidade / Eu sei / O quanto é difícil suportar / Derramo o meu suor e sei valorizar / No limite da humildade / Faço o meu espaço / Me considero um H. Aço / / Sei! Sei que não é fácil / Sei! Sei que não é fácil / Sei! Sei que não é fácil / Ser Homem de Aço

Percebe-se, assim, uma constante representação da obstinação como uma necessidade, já que é apresentado um contexto em que o sujeito periférico precisa enfrentar diversos obstáculos para sobreviver, dentre os quais sobressai a criminalidade. Em diversas obras de artistas periféricos, o crime aparece como o grande mal a ser evitado. No romance *Cidade de Deus*, por exemplo, a violência atravessa o projeto obstinado de ascensão social por meio dos estudos do personagem Zé Bonito que, após sua namorada ser estuprada por Zé Miúdo, acaba se aliando a criminosos em busca de vingança. De maneira semelhante, o personagem Burdão, protagonista do romance de Sacolinha intitulado *Graduado em Marginalidade*, também luta para estudar, encontrar um emprego e se manter longe do crime, mas acaba se tornando traficante depois da entrada do personagem do policial Lúcio Tavares em sua jornada. O policial, depois de tomar o controle do tráfico da vila onde Burdão morava, convida o jovem para trabalhar para ele. Como o convite não é aceito, Lúcio Tavares forja a prisão de Burdão que, na prisão, se alia a criminosos para se vingar do policial. Esse é também o destino de Rael, protagonista do romance de estreia de Ferréz, *Capão Pecado*. Caracterizado como um jovem trabalhador de periferia que gosta de ler, Rael tem sua trajetória alterada quando comete um crime, também motivado pelo desejo de vingança, ao saber que sua esposa o traiu e foi embora com seu ex-patrão. Ao final do romance, Rael é detido e assassinado na prisão.

No gênero conto, esse mesmo mote da obstinação sendo atravessada pela violência e o crime motivados por um desejo de vingança também é bastante recorrente. É o caso de “O Anti-Herói”, de Luiz Carlos Dummont, publicado em *Pelas Periferias do Brasil Vol. II* (2008). O conto apresenta a história de vingança de Antônio Carlos, conhecido como Pelado. Depois de ter seus pais assassinados, é adotado pelo Babalorixá Wonanguê de Xangô e segue uma vida de estudos, longe do crime, até o momento em que se depara com o assassino de seus pais e o mata. Assim, a história de Pelado apresenta-se como mais um exemplo de narrativa organizada em torno de um jovem periférico que acaba no mundo do crime, apesar de ter se

esforçado para seguir um outro caminho, como pode ser notado no seguinte trecho do conto:

Pelado. Filho de José, neto de Felizardo. É um simples rapaz que vive com seu pai adotivo, Wonanguê de Xangô, Babalorixá. Morador da Favela do Sinistro, na Baixada Fluminense, mais uma esquecida região tipicamente brasileira. Lugar daquelas pessoas 'que não desistem nunca', principalmente de permanecerem vivas. [...] Pelado passou a viver com Wonanguê depois da chacina que vitimou seus pais em uma daquelas madrugadas frias e sombrias do gueto. É nas sombras que crescem os sobreviventes. Seu pai adotivo lhe prestou um bom serviço paterno: Deu-lhe casa, comida e amor incondicional. Pelado, ou melhor, Antônio Carlos. Menino vivo e inteligente, aprendia rápido tudo o que via pela frente. [...] Tudo parece perfeito, a Faculdade Federal já é certa. (p. 49)

Essa persistência em se manter longe do crime também é tematizada no poema “É Dia das Mães”, escrito por Dimenor e Pedrinho, quando privados de liberdade na Fundação Casa. O poema, apresentado no Sarau Asas Abertas, que acontecia em presídios e Fundações Casa do estado de São Paulo, organiza-se a partir da promessa do eu-lírico, dirigida à mãe, de escapar do universo da criminalidade:

[...] Sei que é difícil para a senhora [mãe] / dói no peito quando na visita a lágrima rola, / mas mãe fica tranquila tudo vai passar / e essa nossa história vou recomeçar. / [...] Tô firmão, um dia vai chegar / o tempo que perdi aqui dentro / vou recuperar, / quero voltar pra escola / eu vou trabalhar. / Mãe, prometo que de mim vai se orgulhar! (BUZO, 2011, p. 176-177)

No primeiro volume de *Espaço Rap* (1998), tradicional coletânea que reunia os principais lançamentos do *rap* nacional, a faixa "Lei da Periferia", do grupo Consciência Humana, já apresentava esse tipo recorrente de narrativa de personagens obstinados em escaparem do mundo do crime. A letra da música é apresentada em primeira pessoa, pelo personagem de um irmão mais novo de uma família relatando as mortes do pai e do seu irmão mais velho, ambos vitimados pelo contexto violento da comunidade em que habitavam, sendo o pai, trabalhador, morto por bandidos, e o irmão mais velho, criminoso, assassinado por policiais. Procurando sobreviver, o personagem do irmão mais novo assim narra a sua tentativa de escapar da violência ao seu redor:

Acordei cedo, disposto a ver o sol nascer / Já recebi a notícia dos que morreram / E da lista dos que tinham pra morrer / De ouvir essas ideias estou empapuçado / Espancamento, estupro, drogas, assassinato / Espero um dia acordar com as boas notícias / Sem violência, sem racista, sem polícia / Sem ouvir tiazinha chorando por que invadiram sua goma / Sem ouvir pivetada gritando "eu não quero ir pra escola" / Sem ver a mulher brigando com o marido alcóolatra / É foda, vou dar um rolê e volto outra hora / Pra ver se a mente controla esse tempo que rola / Parei numa banca para ler o jornal, me dei mal / Porque o destaque era uma chacina que espirrava sangue / A folha de notícia é foda. Esse modo de vida pra mim não dá / Vou procurar um lugar tranqüilo pra raciocinar / Preciso cuidar da minha coroa agora / Vou abandonar o crime e dar início a uma vida nova / Vou começar a outra

caminhada / Voltar às aulas, trabalhar antes que os ratos conquistem meu espaço a bala / Antes que a minha coroa veja o meu corpo crivado de bala. (ESPAÇO RAP, 1998)

No mesmo álbum, outra história muito semelhante é contada em "O Homem na Estrada", uma das faixas mais celebradas do grupo Racionais MC's. A letra dessa canção acompanha a tentativa de um ex-detento em seguir sua vida sem voltar a se envolver com o crime. Contudo, ao final da narrativa, o personagem acaba sendo assassinado pela polícia, mas, em razão de ter estado preso, sua morte é noticiada pela imprensa como decorrente de um "acerto de conta entre quadrilhas rivais". Tal desfecho negativo, de certa forma, já aparece marcado na apresentação do "palco" em que atua esse personagem, marcado pela miséria e pela violência:

Um homem na estrada recomeça sua vida / Sua finalidade: a sua liberdade / Que foi perdida, subtraída / E quer provar a si mesmo que realmente mudou / Que se recuperou e quer viver em paz / Não olhar para trás / Dizer ao crime: nunca mais! / Pois sua infância não foi um mar de rosas, não / Na FEBEM, lembranças dolorosas, então / Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim / Muitos morreram sim, sonhando alto assim / Me digam quem é feliz / Quem não se desespera / Vendo nascer seu filho no berço da miséria / Um lugar onde só tinham como atração / O bar e o candomblé pra se tomar a benção / Esse é o palco da história que por mim será contada / Um homem na estrada (ESPAÇO RAP, 1998)

Esse modo de compreender o crime como o grande mal a ser evitado por jovens periféricos influencia no teor pedagógico de algumas produções. Com a intenção de alertar jovens periféricos, há um número considerável de obras que se organizam a partir do contraste entre dois personagens, um que persiste, escapa do crime e alcança uma vida desejável, e outro que, por ceder e se envolver com o crime, termina preso e, na maioria dos casos, morto. O poema "Dois Irmãos", de MT Ton, enquadra-se nessa tendência, pois contrasta os personagens de dois irmãos, sendo um deles negativo, envolvido com o crime, e um positivo que, segundo o poema:

[...] Se formou no colégio, está ralando na creche / O mundo do crime nunca lhe fascinou / Nem a droga e nem a bebida nunca lhe pegou / De tudo que ele quis, conquistou a maioria / Uma vida humilde, respeito da mulher e da filha / Para o sistema, a estatística somou tudo errado / No número dos vencedores, constou um favelado [...] (BUZO, 2008, p. 78)

Percebe-se, assim, a intenção desses artistas de elaborarem uma espécie de manual de sobrevivência para o jovem periférico. No clássico *rap* "Um Bom Lugar", por exemplo, Sabotage constrói explicitamente a ideia da "obsessão" e da "insistência" como necessidades para "sobreviver no inferno". Além disso, a letra incorpora outros elementos muito comuns no *rap* nacional, como a celebração do local de origem e de

amigos do MC, a denúncia do preconceito e da violência policial, além da sugestão do próprio *rap* como uma alternativa para escapar da criminalidade:

Sobreviver no inferno / A obsessão é alternativa / Eu quero o lado certo / Brooklyn, Sul, paz eu quero, prospero / Eu vejo um fim pro abandono / Deixa rolando, ninguém aqui nasceu com dono / Mas por enquanto, ainda tem muita mãe chorando / Alguns parando, tramping ou se recuperando / Do eterno sono / Tipo Rafinha e o Adriano / Milagre em dobro / O livramento vem pros manos / Tem que ter fé aqui sim, tem que insistir / Humilde, só assim para progredir enfim / Quero juntar assim com os manos / E protestar o preconceito daquele jeito / Eu sei que vou traçar os planos / Cantar pras minas e os manos / Eu me emociono / Eu não me escondo / Me levantando como deve ser / Lá vem polícia / Sai da pista, hasta la vista, baby (SABOTAGE, 2000)

Essa tendência pedagógica relaciona-se, ainda, com narrativas em que os artistas se inserem como personagens para se apresentarem como exemplos a serem seguidos. Além disso, como a influência de religiões, sobretudo as neopentecostais, é muito forte em comunidades periféricas, essa tendência autobiográfica, aliada à inclinação pedagógica, favorece a criação de obras bem semelhantes a testemunhos religiosos. O poema “O que fui e o que sou”, de Mano Ljmc, por exemplo, organiza-se como uma espécie de testemunho religioso, pois apresenta, em versos, a luta do próprio poeta para se livrar das drogas e o quanto a religião o ajudou, conforme é possível notar nos seguintes versos:

Fui o que muitos da sociedade diriam: Lixo. / Fui refém de mim mesmo, tentando muitas vezes sair do meu mundo obscuro, procurando um seguro, refúgio pra me libertar / [...] Hoje sou uma pessoa feliz, tenho a família que eu sempre quis. / Esteve ao meu lado nas horas tristes e me apoiou nas horas boas só pra me fazer feliz. / Hoje eu Manolj estou de volta, estou dando a volta por cima, escrevendo minha rima. / Hoje eu tenho uma vida que posso dizer linda, Deus me restaurou, modificou o meu viver, tudo o que era errado em minha vida mudou. / [...] Espero que você lendo esse resumo da nossa história, venha querer mudar a sua trajetória, drogas, bebidas, jogos, prostituição, esqueça isso irmão. / Vale mais uma vida regada de união, paz, fraternidade, amor, nada disso será em vão. / Hoje sou o que todo mundo esperava que eu fosse, um verdadeiro homem, um pai de família, uma estrela que brilha, que traz alegria no dia a dia. / Hoje posso dizer com orgulho fui o que fui, tudo se tornou passado, só ficaram cicatrizes, marcas que não serão apagadas, mas pra sempre lembradas. / Quero seguir em frente sem olhar pra trás, dificuldades sei que vou encontrar, mas não vou parar de lutar. / Vou tentar sempre meus sonhos realizar. (BUZO, 2016, p. 128-132)

Em alguns casos, como no conto “Não consigo mais viver sem Ela”, é até complicado diferenciar o texto de um testemunho religioso. Escrito por Mandrake, rapper e fundador do Portal Rap Nacional - um dos veículos mais importantes referentes ao *Hip-Hop*, que se desdobrou na TV Rap Nacional, na Loja Rap Nacional e na Família Rap Nacional, cujo objetivo é aproximar grupos de *rap* de diferentes estados brasileiros -, joga com a curiosidade do leitor, relatando a busca por algo sempre referido pelo pronome “ela”. Inicialmente, com a possibilidade de se inferir que

se tratava da busca por uma prostituta, já que a procurava em uma "casa frequentada por todo o tipo de gente", na qual tiraria o seu "atraso", mas, além de temer que algum conhecido seu o visse ali, receava por ter ouvido relatos de que "ela", o objeto de seu desejo, "deu muito" para alguns, mas também "tirou umas paradas". Contudo, ao final do testemunho, o escritor revela que o que buscava era a "Fé", que, em suas palavras,

[...] ajudou a largar um monte de coisas que não eram pra mim. / A tomar as decisões certas. Me deu a certeza de que eu poderia começar do zero. Me incentivou a viajar 600 Km para conhecer quem ainda faltava na minha vida. / Graças a ela, depois de um tempo, a distância desapareceu. / Ela me deu forças para correr atrás e colocar grana em casa. / Como se não bastasse, ela me deu ânimo para finalizar o disco do Hórus, que era um sonho antigo. / Mesmo trampando direto, era ela quem fazia com que eu tivesse tempo para atualizar a TV, a Loja e o Portal Rap Nacional, escrever para a Revista Rap Brasil e fazer as correrias de shows e do Hutúz. / Mesmo com todas essas conquistas, ainda faltava algo em minha vida. Mais uma vez confiei nela e o teste de gravidez deu positivo. A Elaine, minha esposa, estava grávida. (BUZO, 2008, p. 71)

No mesmo sentido, em "A Sina", *rap* do grupo SNJ, há um dos exemplos mais ilustrativos do quanto a obstinação é um valor prestigiado por integrantes da cultura do *hip-hop* nacional. Além disso, é possível perceber a maneira como a obstinação costuma aparecer, em obras desse tipo, como uma necessidade diante de um contexto desfavorável, pois a letra da música ressalta o quanto o esforço, muitas vezes, não resulta em sucesso. Por esses motivos, a obstinação é mobilizada como um atributo que valoriza a própria personalidade dos MC's, que se inserem nas próprias letras para se afirmarem como sujeitos obstinados e, assim, servirem de exemplo para outros moradores de periferia. Tal exemplo sugere, ao mesmo tempo, a persistência como uma necessidade e o *rap* como alternativa para o investimento desse esforço:

O mais puro sentimento, sei que vem de dentro / Ó meu senhor, iluminai meus pensamentos / Porque eu tento, insisto e não conquisto / Parece que as coisas pra mim se tornam mais difícil / Mas eu não vou ficar tipo a deus dará / Vou conseguir, com muita fé, prosperar / Na garra, na luta, com braveza. A sigla SNJ, somos nós a justiça // Em tempos de luta constante, me provei guerreira / No desespero, não me deixei abater / No decorrer do trabalho, fui conquistando respeito / Direito de não parar e persistir naquilo que eu gosto / Várias quedas, com resistência eu me reergui / Não me desiludi, tenho fé no meu trabalho / Rap é o amparo alternativo, novo meio de vida / Minha saída, a fuga da alienação / Sem pregar discórdia, tentando levar informação / Faço o trajeto zona sul-Arujá quantas vezes forem necessárias / Coragem não me falta / Aprender mais pra não ser falho / Se minha sina é ser negra, MC mulher / Que eu persista, insista e siga como Deus quiser / Como Deus quiser // Você pode. Tem que lutar / A sina da sua vida vai decifrar / O negativismo quer impedir / Mas o sentimento de conquista não para (ESPAÇO RAP, 2004)

No entanto, essa tendência pedagógica, por vezes, favorece um discurso próximo ao de autoajuda ou com tom mais moralista. É o que se nota, por exemplo, no conto “Do Sertão à Selva”, escrito por André Vasconcelos. Trata-se de uma narrativa pedagógica, de teor motivacional, sobre Alemão, um nordestino que enfrenta obstinadamente diversas adversidades para, segundo a lógica do texto, “vencer” na cidade de São Paulo:

Alemão viveu aqui 59 anos de sua longa e ao mesmo tempo tão curta vida, foi discriminado, humilhado, o preconceito passou por ele por ser do Sertão, porém nunca se jogou ao chão, lutou, venceu toda essa ingratidão, casou-se, constituiu família, teve filhos, lhes ensinou a viver em harmonia, sem nada a temer, sem hipocrisia. / Ele nos deixa uma lição: / Quer vencer? Então lute. / Quer ser alguém? Não se omita. / Quer ir além? Não pare, prossiga. / Diante dos obstáculos, não tenha medo, pule (ou quebre o muro) (BUZO, 2008, p. 24)

Essa proximidade ao discurso de autoajuda aparece de maneira ainda mais evidente na crônica “Revolução Humana”, escrita por Alexandre Simões. Nesse texto, o escritor defende, basicamente, a necessidade do esforço individual para a realização de sonhos, mas também pondera, de maneira muito sutil, que muitos desses sonhos são motivados pela “necessidade de sobreviver”:

Os seres humanos possuem objetivos inerentes em suas vidas. Cada pessoa, em sua realidade, cultiva seus sonhos, mas o que motiva as pessoas a continuarem lutando nem sempre são sonhos, e sim a necessidade de sobreviver. / O esforço vale a pena e a vitória é a referência de que tudo só depende do próprio esforço. A dificuldade é um trampolim para o amadurecimento e para transformar o irreal em real. A forma de pensar e de agir é a mudança, o comportamento interfere na família e nas pessoas ao redor. Tudo começa no ser humano, tudo começa na própria transformação, na minha mudança. (BUZO, 2008, p. 19-20)

No mesmo tom de autoajuda, porém um pouco mais moralista, a autora Mel Duarte escreve “Pense Grande”, um poema se dirigindo diretamente a mulheres marginalizadas. Utilizando termos característicos da cultura periférica, como “beat”, “gueto” e “minas”, a escritora elabora um discurso motivacional que procura se inscrever no contexto periférico e na luta coletiva das mulheres, mas que reproduz uma ideologia individualista. Talvez até pela influência da fórmula de autoajuda, a escritora, de maneira semelhante à crônica citada acima, estimula o esforço individual, mas, em vez de problematizar minimamente as desvantagens sociais de mulheres periféricas, mobiliza esses obstáculos para responsabilizar unicamente as próprias mulheres, isto é, sem questionar em nenhum momento o contexto que exige delas tamanha resistência:

[...] Obstáculos são postos em nossa vida para que a gente os vença! / Sagacidade é saber lapidar o que tem na mão, é uma questão de essência!

E no quesito sobrevivência: Gueto, favela, periferia sempre teve o maior grau de competência! / Peraí! Tá ouvindo esse som? / Se liga! É o beat do seu coração, essa batida orgânica que te dá a direção / Então confie nela, acredite no seu dom! / Uma vez me disseram que a comodidade é a degradação do homem. / Logo, ficar parado não fará com que o jogo vire, nem matará sua fome / E não é preciso planejar algo grandioso pra fazer a diferença / Acredite, a sua pequena parte é mais importante do que você pensa. / E pras minas, manas, monas que vive a se auto-sabotar / Que acreditam ser impossível sua história protagonizar / E digo isso por experiência própria / Sempre há pelo que lutar! / Busque a sua fonte de resistência, / Use sua criatividade, estabeleça metas, prioridades / Saia da zona de conforto, pra zona de confronto / Perceba: Você é a única responsável por sua felicidade! / Não deposite no outro sua projeção de liberdade / Sei que é difícil ter coragem, mas você dá conta / Entenda, mulher já nasce pronta! / E quando menos perceber / Terão outras inspiradas em você. / Não deixe seu sonho morrer!! (BUZO, 2016, p. 146-147)

Já no *rap* "Honra ou Vergonha", de Pregador Luo, há o desenvolvimento de uma ideia da obstinação como uma questão de honra para os pretos, assim enunciada pelo MC: "Eu sou a continuidade do antigo escravo / Porém graças aos rebeldes meus pulsos não estão algemados / Pela honra dos ancestrais é que eu guerreio" (ESPAÇO RAP, 2004). Contudo, o incentivo a uma atitude obstinada ultrapassa o tom motivacional e atinge um tom moralista, dignificando o trabalho e repudiando os que "pedem esmola" e "se humilham por grana", sem considerar as consequências do contexto contra o qual lutaram os mesmos "escravos" e "rebeldes" anteriormente mencionados. Esse tom moralista se torna ainda mais nítido nos últimos versos da letra da música:

Tanta coisa pra se envergonhar, pouca pra se orgulhar / Mudar depende de quem me escutar / Para vencer tem que lutar / Torne sua vida vigorosa, não é querer muito menção honrosa / Não se torne descartável, faça seu nome honorável / Brasileiros, negros, imigrantes, nordestinos / Denominados latinos // Me orgulho do bem que nós fizemos, de tudo que construímos / Tenho a honra de estar onde estou / Assim como eu, será que você já se perguntou / Se envergonhou ou se honrou / O combate é duro, mas vamos vencer / Me diz no refrão agora o que pensa de você! // Honra ou vergonha? / (Honra!) / Você tem honra ou vergonha? / Honra, honra! (ESPAÇO RAP, 2004)

Diferentemente, em "Se tu lutas tu conquistas", do grupo SNJ, cujo título já anuncia o tom motivacional da música, há um incentivo à obstinação típico do *rap* nacional, uma vez que se dirige ao público marginalizado, considerando as dificuldades enfrentadas por essa parcela da sociedade, mas motivando uma atitude de persistência, com apoio da fé religiosa, para superar as adversidades, bem como uma postura solidária com aqueles que também enfrentam dificuldades:

Não há limites para aquele que quer conquista / Com pessimismo não achará saída / Liberto e livre, ninguém aqui é incapaz / Viver bem com a consciência plantando a semente da paz / Ajudar ao próximo mais do que você pode / Sei que é forte, corajoso, não mede esforços / A força divina não vai lhe

abandonar / O despertar do amanhecer é um nova conquista / De quem não se entregou e para aquele que acredita / Injustiça não há nas mãos de Deus / Se apegue a ele / Pra que não seja mais um homem / Pelo contrário, mostre ao próprio que é idôneo / Não queira nada na palma da sua mão / Buscar no pé da mais trabalho / No entanto valoriza o seu ato / / [...] Se tu lutas, tu conquistas, é tipo assim (fé em Deus) / Se tu lutas, tu conquistas, é tipo essas (vai vai vai) / Se tu lutas, tu conquistas, vai vendo / Povo brasileiro, sofredor, bom exemplo / 'A verdade, o amor, a luz, o afeto, a coragem e a fé / Tem que partir de cada um de nós' / 'Viver, crescer, desempenhar-se' / 'Trabalhar, produzir, prosperar, é vencer sua meta / Pois tu és útil / Graças a Deus' (ESPAÇO RAP, 2002)

De maneira semelhante, o *rap* “Levanta e Anda”, de Emicida, é um dos mais bem aceitos pelo público do *rap* nacional, justamente pelo *acerto* no tom ao tematizar a obstinação. Isso porque, embora a letra de “Levanta e Anda” também se configure como um discurso motivacional que, inclusive, se orienta por valores individualistas, há uma problematização consistente da desigualdade social. No primeiro trecho há toda uma descrição do lugar de desvantagem de que parte o eu-lírico: de um “cômodo incômodo sujo”, onde, “aos seis anos”, já era o “homem da casa”, ou de um “cemitério de sonhos”. No segundo trecho, há, primeiramente, um gesto de empatia do eu-lírico ao reconhecer que “cansa” chegar ao fim do mês e não saber se quem morre é “nossa grana ou nossa esperança”. Em seguida, há uma oposição entre marginalizados e “boys”. De um lado, o conhecimento teórico da realidade – “Esses boy conhece Marx” -, de outro, o conhecimento empírico – “Nós conhece a fome”. Desta forma, o eu-lírico, em vez de falar “de cima”, junta-se a grupos marginalizados mediante a exposição da própria experiência, mas também pela problematização e reconhecimento do peso das desvantagens sociais, como no refrão da música:

Quem costuma vir de onde eu sou / Às vezes não tem motivos pra seguir / Então levanta e anda, vai, levanta e anda / Vai, levanta e anda / Mas eu sei que vai, que o sonho te traz / Coisas que te faz prosseguir / Vai, levanta e anda, vai, levanta e anda / Vai, levanta e anda, vai, levanta e anda / Irmão, você não percebeu / Que você é o único representante / Do seu sonho na face da terra? / Se isso não fizer você correr, chapa / Eu não sei o que vai (EMICIDA, 2013)

O reconhecimento do peso da desvantagem social, por vezes, manifesta-se com mais intensidade em produções que assumem o cansaço e o abatimento resultantes de tanto esforço. É o caso do poema “Hoje”, de Trutty, no qual há, de um lado, o desejo do eu-lírico por um lugar de segurança em que pudesse “vencer situações invencíveis / Sentir o vento soprando, brisa batendo na cara / Balançando na rede, esperando a noite chegar / Escutando lamentos e depoimentos / No canto sofrido de um sabiá...” (BUZO, 2008, p. 101); de outro, a assunção da tristeza desse eu-lírico que, apesar do seu abatimento, reforça a necessidade de “persistir” e de

“superar limites”: “Hoje, / O poeta tá triste / Mesmo assim, não desiste / Insiste, persiste / Supera limites.”

Esse sentimento de cansaço relacionado com a prática da escrita aparece de maneira ainda mais evidente na crônica “O ex-excluído”, de Germano Gonçalves. Nela, além de refletir sobre os obstáculos enfrentados por moradores de periferia para se tornarem escritores, desde a dificuldade de acesso a uma alfabetização satisfatória até a aceitação pelas editoras, o locutor expressa a intenção de desistir de “ser escritor”, pois, por mais que considere essa ideia fascinante e afirme que escreva por ser um “escritor nato”, por “palavras andarem ao seu lado”, o “sonho com o pão de cada dia” acaba se sobrepondo ao de se tornar escritor. Ainda assim, ao final do texto, o sonho de se tornar escritor persiste, pois, “[...] há de chegar o dia do meu livro publicado” (BUZO, 2010, p. 33). Contudo, a ideia predominante na crônica é mesmo a de cansaço em relação a esse desejo:

Não quero mais ser escritor, por mais fascinante que seja, quanto ao menos poeta ou autor, nem de contos, crônicas, poemas, ensaios, resenhas ou comentários. Estou cansado, não da vida, da lida de escrever, escrever em vão. [...] Não quero escrever, não sei gramática, só escrevo por mágica, um truque de ilusionismo, fica o dito pelo não dito e tudo é ilusão. Tenho que sonhar com o pão de cada dia. (BUZO, 2010, p. 33)

Mais recentemente, porém, sobretudo em produções musicais de artistas de periferias urbanas brasileiras, a expressão da obstinação passa a adquirir um tom mais positivo, pois tais produções exprimem, mais frequentemente, objetivos alcançados e, por isso, organizam-se como celebrações de conquistas de personagens, ou, sujeitos periféricos, uma vez que é comum que os próprios artistas atuem como personagens para se apresentarem como exemplos de indivíduos obstinados que, por meio de alguma prática artística, conseguiram superar as adversidades decorrentes da desigualdade social. Felipe Rima, por exemplo, rapper, produtor e poeta, ilustra essa vertente de celebração em representações da obstinação. No poema “A Vida Ensina”, aparece a luta de um eu-lírico com trajetória semelhante à do próprio autor, para permanecer distante do crime e “suavizar” sua visão de mundo, tornada “dura” em razão da proximidade com o universo do crime:

[...] Eu bem que não poderia retirar a dor contida no peito da minha mãe querida. / Mas acreditei que traria o orgulho e assim cantaria uma nova vida. / O processo é longo para retirar a informação do crime e pôr a da vontade de vencer. / É difícil decidir lutar contra o gigante lá fora, é difícil se convencer. // Depois de certo tempo, já convicto de que vim para triunfar, / Descubro que no meu ser existe o dom de escrever, rimar e versar. / Daí, então, cantei, rimei, fiz versos duros, duros como eu. / Polícia que espanca favela, desigualdade... eram esses os versos meus. / Falar de amor nem pensar, a

palavra 'bonito' eu nem pronunciava, muito menos escrevia. / Vim com versos contundentes, nada de suave poesia. / Tive que aprender a manusear algo novo que surgia de minhas entranhas. / Sempre escrevendo, segui promovendo grandes façanhas. / Mantendo a dureza, escrevi, escrevi diversos versos. / Mas sem abrir os olhos pra enxergar além do meu universo. // Até que um dia busquei falar de algo belo, / mas que não ameaçasse minha forma dura de enxergar, / e vi que um homem duro não consegue ver a beleza, / então tive que desarmar. / Busquei novamente o belo pra escrever e o que de mais belo encontrei, / chama-se: amor. / Sentimento sublime, mas que, pra mim, era ameaçador. / De imediato imaginei uma pessoa a qual eu amasse para escrever sobre ela. / Foi então que vi uma pedra preciosa que em meio a outras era a mais bela. // E finalmente escrevi sobre o amor e finalizei ao dizer 'te amo'. / Fui tomado pela emoção, tornei-me íntimo da simplicidade e hoje poesias declamo. / Se sou poeta ou não, espero que a poesia defina. (BUZO, 2011, p. 60)

Percebe-se, assim, que, além de recuperar temas de preocupação de comunidades marginalizadas, como a violência e a criminalidade, o poema celebra a arte como alternativa para a superação das adversidades do contexto periférico. Tal perspectiva aparece de maneira mais bem acabada esteticamente no *rap* “Amarelo”, de Emicida. Na letra dessa música, o rapper subverte a comum associação entre cultura periférica e expressão de dor. Isso é feito a partir da oposição entre as “dores” sofridas pelo eu-lírico, referidas como “cicatrices”, e a voz, no sentido mais amplo, incluindo as dores, mas também tudo aquilo que constitui esse eu-lírico. Desta forma, a letra exprime o caráter resistente desse sujeito, sobretudo no refrão sampleado da canção “Sujeito de Sorte”, de Belchior – “Tenho sangrado demais / Tenho chorado pra cachorro / Ano passado eu morri / Mas esse ano eu não morro” -, mas, acima de tudo, se percebe, no conteúdo de celebração, uma intenção de enfrentamento a noções que limitam espaços e sujeitos periféricos ao signo da precariedade:

É um mundo cão pra nós, perder não é opção, certo? / De onde o vento faz a curva, brota o papo reto / Num deixo quieto, num tem como deixar quieto / A meta é deixar sem chão quem riu de nós sem teto, vai [...] / Permita que eu fale / Não as minhas cicatrizes / Elas são coadjuvantes / Não, melhor, figurantes / Que nem devia tá aqui / Permita que eu fale / Não as minhas cicatrizes / Tanta dor rouba nossa voz / Sabe o que resta de nós? / Alvos passeando por aí / Permita que eu fale / Não as minhas cicatrizes / Se isso é sobre vivência / Me resumir a sobrevivência / É roubar o pouco de bom que vivi / Por fim, permita que eu fale / Não as minhas cicatrizes / Achar que essas mazelas me definem / É o pior dos crimes / É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir (EMICIDA, 2019)

Há, nessa lógica, uma cobrança por parte da voz periférica em relação ao lugar de protagonismo e à superação da condição de objeto de estudo. Afinal, se em relação à produção de artistas periféricos uma das “novidades” mais apontadas pela crítica é o fato de eles apresentarem uma perspectiva diferente da hegemônica, pois falam “de dentro” das periferias, é de se esperar que essa diferença se materialize no

protagonismo dos próprios sujeitos periféricos e não mais no contexto dominado pelo “outro”. Sob essa perspectiva, o “protagonismo” passa a ser exercido pela experiência periférica, em seu sentido mais amplo, enquanto o “outro”, representado por termos associados a classes dominantes, passa a servir como objeto de contestação, já que simboliza o contexto a ser superado. Isso pode ser percebido no funk “De história em história”, do MC Hariel, no qual o eu-lírico assume o papel de um narrador para, além de se dispor a contar diversos tipos de histórias características da cultura de periferia, ameaçar o “boy”, isto é, a figura do “outro” da classe dominante, de que o mal produzido por essa classe será “cobrado”, “com juros dobrado”, por aqueles que estão do mesmo “lado” desse eu-lírico:

Solta uma seda que eu conto uma história / De um menorzin' que acreditou no sonho / De uma família em busca da vitória / E de história em história uma nova eu componho / Falo do truta que saiu do crime / Falo do mal que afeta o meu povo / Falo que só quem vem de lá entende o relato que eu vi / Eu sou meticoloso / Chutando as porta' eu e os meus irmão / Quero a vitória dos pobre' e dos preto' / Ocupar nós não é superação / Assiste quieto os artista' do gueto / Fizemo' mais que uma revolução / Mudamo' a mira dos seus holofote' / Hoje nós tem pra trocar de igual / Esse motivo que te deixa em choque / Então vai, joga na cara do boy / Não tem onde se esconder / Sei que pra quem não 'tá desse lado / Até escuta o que que eu falo / E só não consegue entender / Joga na cara do boy / Não tem onde se esconder / Toda humilhação vai voltar com juros dobrado / O monstro que vocês criaram vai cobrar você (MC HARIEL, 2021)

Esse é apenas um exemplo da vertente chamada de “Funk Consciente”, na qual a representação da obstinação é ainda mais recorrente, na maioria das vezes relacionada com agradecimentos a “Deus” e com a celebração de conquistas materiais dos próprios MC's. Em “Peso da Luta”, por exemplo, faixa com participações de diversos MC's, cada um deles expõe o “peso da luta” para aqueles que nascem e crescem em favelas e periferias. De maneira geral, eles desenvolvem seus versos em torno da construção de suas próprias imagens como exemplos de superação, enumerando diversas dificuldades enfrentadas, sobretudo a pobreza e a vulnerabilidade à criminalidade e às drogas. Ademais, os MC's celebram a persistência que tiveram para não desistirem diante de tantas adversidades, mas também valorizam figuras de apoio em suas jornadas. Entre as mais mencionadas estão “mãe”, “Deus” e o próprio funk. O funk, aliás, é apresentado como principal alternativa para o enfrentamento do contexto desfavorável e, incorporado na figura do MC, “favelado chique”, sintetiza os objetos de valor que orientam os versos da música: a fuga da criminalidade e da miséria, além da ascensão social por meio da música. Isso fica evidente nos versos de MC Kevin:

E foi lá no Vila Ede que a guerra começou / Vi minha mãe chorando e orando / Sei o dia, meu Deus, ilumine o bom menino / Se não eu vou ver meu filho lá na boca traficando / Sei que foi difícil, não 'tá fácil, mãe / O sistema a grana do trabalhador consome / Mas Deus ouviu minhas orações / E provou pra senhora ver que criou um filho homem / Dona Val, não precisa esquentar a cabeça / Sou seu filho, salva vidas, seu verdadeiro fiel / Se pensou um dia num aborto, esqueça / Que eu sou um anjo que Deus enviou do céu / E todas as vezes que pensei um dia / Em fazer merda na vida quando era uma derrota / E todas as vezes que cheirei cocaína / De lembrar da coroinha o maloqueiro até chora / Mas às vezes a vida ensina / É um susto, é um pilantra que dá um tiro nas costas / E às vezes tem uns que aprende / Eu aprendi muito na vida / Quem sabe o MC estoura? / 'To em outro país de Lamborghini / Quem diria, tudo que eu sempre quis / Minha mãe é dama, linda e fina / E o barraco é uma casa chique / Hoje o choro é de felicidade com certeza / Quem desmerecia no passado, me humilhava / Hoje chora e vê que eu venci na vida / E que virei um favelado chique / O meu pé no chão vem da minha pobreza / Obrigado, meu Deus, a favela venceu (MC KEVIN, 2021)

Finalmente, o rap “A música da mãe”, de Djonga, não apenas ilustra a maneira como, na cultura periférica, a obstinação tende a ser tematizada com base na experiência do artista, que assume uma função de exemplaridade, como explicita que essa vivência se incorpora nas obras, a ponto de se tornar parâmetro de avaliação estética: “[...] E os cara acha que eu fiquei famoso fazendo rap / Meus versos ser foda é só um detalhe / Tanto que essa aqui é sem *punch line* / Meu olhar é a maior frase de efeito / Minha postura é o mais belo refrão” (DJONGA, 2020). Além disso, a maneira como o MC insere sua vivência nessa letra potencializa o efeito crítico da música, porque, em vez de se apresentar como um “favelado chique” ou defender que “a favela venceu”, expressa as conquistas que obteve, mas problematiza a celebração ingênua da ascensão social do negro do Brasil:

Quem imaginava que o filho do nada ia virar isso aqui / Minha mãe me disse que surge parente de todo lugar / Até os inimigo' da época crime, treta, time, seita, vê e aceita / Que o rei é quem 'tá sentado no trono / E acima do rei só sua coroa (E Deus) / Grana e buceta nunca foi o foco / Pergunta o Fabricio, eu com fome sem um putinho no bolso / Pensando em fazer merda, tipo média com um comédia / Até o boy vacilar e eu tirar tudo dele [...] / Bethoven negro, cachorro e rimo com classe, comparsa [...] / Eu fiquei famoso, rico, mais ou menos rico / Eu tenho um carro e um celular / Os amigos fumam na Blunt e não na celulose / Mesmo assim querem me colocar lá na cela lá / Se me veem passando no Focus de teto solar, é batida e porrada / Acho que é sempre assim que terminam os contos de fada. (DJONGA, 2020)

### 1.1 Uma estética da obstinação

A literatura marginal-periférica, de certa forma, atualiza o embate entre bairros suburbanos e aristocráticos formalizado por Lima Barreto. Em ambos os casos, o ponto de vista privilegiado é o de personagens representantes dos bairros suburbanos. Contudo, é possível compreender essa preferência na literatura

marginal-periférica como um elemento central do projeto estético e político que identifica produções desse tipo. Isso porque, em grande parte de tais textos é nítida a contraposição entre os “playboys”, representantes dos bairros aristocráticos, e os “manos”, os próprios escritores e seus aliados na experiência de marginalização. Os “playboys” são retratados, predominantemente, como antagonistas, porém, nos melhores casos, como aqueles que, no máximo, conhecem apenas teoricamente a dor – “Esses boy conhece Marx”. Já os “manos”, frequentemente reunidos na voz daquele que escreve por meio da utilização da primeira pessoa do plural, apresentam-se como autoridades para narrar a dor, uma vez que a vivenciam ao serem marginalizados – “Nóis conhece a fome”. Desta forma, o narrador marginal encarna a teoria da luta de classes e, ao mesmo tempo, coloca-a em xeque ao sugerir que a autoridade para abordar tal temática pertence ao próprio marginalizado, não ao “playboy”, que representa a classe e a visão de mundo a serem contestadas.

Para cumprir o papel de testemunha viva da luta de classes, muitos textos da literatura marginal-periférica são escritos na primeira pessoa do plural, como se assim sinalizassem uma luta e um sentimento coletivos. Contudo, é também muito comum que textos sejam escritos na primeira pessoa do singular para personalizar traumas coletivos, como no poema de Evellyn Alves – “Continuo fugindo das senzalas que a modernidade me impõe, dos troncos que me amarram para punir” -, para que o autor se apresente como um modelo de conduta a ser seguido por sua comunidade, como no poema de Mel Duarte – “E pras minas, manas, monas que vive a se auto-sabotar / Que acreditam ser impossível sua história protagonizar / E digo isso por experiência própria / Sempre há pelo que lutar!” -, ou para encarnar um exemplo de malandro explicitamente mau caráter, seja com uma intenção pedagógica de apresentar um exemplo a não ser seguido, seja com uma intenção crítica ao sistema que produz essas personalidades, como no conto “Traição na joalheria do Shopping”, de Sacolinha, que ainda será analisado mais detidamente neste trabalho: “Era ela se iludindo, achando que iria me conquistar por inteiro; e eu só aliviando a minha adrenalina, satisfazendo-me no corpo de uma mulher em plena flor da idade, curtindo a vida depois dos trinta e cinco anos.”

Percebe-se, portanto, que o uso da primeira pessoa na literatura marginal-periférica é flexível, mas está associado principalmente à representação da experiência da dor e de um cotidiano repleto de adversidades. Como já dito, em tal contexto, o eu-marginalizado se contrapõe ao outro-playboy pela oposição entre o

saber-suburbano da dor e o não-saber-aristocrático. É possível, ainda, ler esse embate de maneira mais dinâmica ao considerarmos o uso da segunda pessoa em textos da literatura marginal-periférica. Isso porque é muito comum que ora os escritores a utilizem para se dirigirem, em tom de enfrentamento e de ameaça, ao outro, isto é, aos bairros aristocráticos, ora para se dirigirem, em tom motivacional, aos parceiros de subúrbio, convocando-os para a luta.

Soma-se a isso o modo como os escritores se valem de verbos conjugados no modo imperativo e no presente do modo indicativo para formularem máximas que, além de definirem o comportamento esperado do sujeito periférico, prescrevem ora um modelo de conduta para a "sobrevivência no inferno", como no poema "Opanijé" – "O discurso do racista some quando vê que a gente vence / Olho viu, boca piu! Quer reagir, mas nem pense / A doença da ignorância se combate com o remédio certo" -, ora máximas motivacionais semelhantes a textos de autoajuda, como nos textos "Do Sertão à Selva" ("Ele nos deixa uma lição: / Quer vencer? Então lute. / Quer ser alguém? Não se omita. / Quer ir além? Não pare, prossiga. / Diante dos obstáculos, não tenha medo, pule [ou quebre o muro]"), "Revolução Humana" ("O esforço vale a pena e a vitória é a referência de que tudo só depende do próprio esforço. A dificuldade é um trampolim para o amadurecimento e para transformar o irreal em real.") e "Pense Grande" ("Tá ouvindo esse som? / Se liga! É o beat do seu coração, essa batida orgânica que te dá a direção / Então confie nela, acredite no seu dom!")

Além dessas máximas, compõem uma perspectiva comum de narradores marginais descrições de espaços e de personagens que, quando orientadas para o futuro, geralmente são escritas com a utilização de verbos no gerúndio para expressar uma luta em curso. Isso pode ser verificado em obras como o *rap* "Um Bom Lugar", de Sabotage – "[...] Eu quero o lado certo [...] Mas por enquanto, ainda tem muita mãe chorando. Alguns parando, trampando ou se recuperando" -, e do poema "O que fui e o que sou", de Mano Ljmc: "estou dando a volta por cima, escrevendo minha rima". Percebe-se que essa é uma perspectiva tipicamente obstinada, pois, além de o aspecto cursivo ou modalizador evidenciar o desenrolar da luta, quase sempre está implícita uma promessa de não desistência, apesar do contexto desfavorável.

Contudo, quando a perspectiva se volta para o passado, elementos negativos são bem recorrentes em expressões de recusa, ou de superação de variados aspectos que compõem o universo periférico, como violência, racismo, ameaça policial, crime, infância sofrida, droga e bebida. Tal estrutura pode ser verificada no *rap* "Um Homem

na Estrada”, do Racionais MC’s - “E quer provar a si mesmo que realmente mudou / Que se recuperou e quer viver em paz / Não olhar para trás / Dizer ao crime: nunca mais! / Pois sua infância não foi um mar de rosas, não” –, e no poema “Dois Irmãos”, de MT Ton: “O mundo do crime nunca lhe fascinou, nem a droga e nem a bebida”. Portanto, o tempo passado, na cultura do *hip-hop* nacional e na literatura marginal-periférica, é predominantemente composto por algo a ser superado, como o crime em “Um Homem na Estrada” e a droga em “O que fui e o que sou” – “Na cocaína, nas minas, nas bebidas, não!!! / Em nenhum desses lugares ela [a felicidade] estava.”

Por outro lado, nem sempre o passado é composto por algo a ser negado nesse tipo de produção. Isso porque o passado, sempre pobre, funciona também como elemento valorizador da luta daquele que partiu de baixo, com pouco dinheiro, como no conto “Coveiro no Éden”, de Ni Brisant. Nesse texto, narrado em primeira pessoa, o protagonista reconstitui sua trajetória desde a partida da Bahia, sua terra natal, até seu momento presente em São Paulo. O passado, porém, é composto por mais elementos positivos que o presente, uma vez que o protagonista, desidentificado com este, sente falta de sua terra natal. Contudo, ainda assim o passado em “Coveiro no Éden” é um tempo de precariedade e de muita luta pela sobrevivência, assim como nos contos “A Revolução dos Feios”, do mesmo escritor, e “Caminhos Cruzados”, de Sacolinha, os quais serão analisados mais detidamente neste trabalho, mas que são compostos por perspectivas que representam o passado como um tempo de adversidades, de miséria, de diversos fracassos e da proximidade da criminalidade, mas também como um tempo de experiências juvenis prazerosas e de um convívio mais fraternal com familiares e amigos.

Todas essas características temáticas e formais são acompanhadas de recorrentes inserções referenciais de datas, horários e dos mais diferentes artifícios extraliterários para reforçar o efeito de verdade prestigiado pelo grupo da cultura do *hip-hop* nacional. Além disso, o tom da maioria dessas produções costuma ser agonístico, seja para atacar o “outro do bairro playboy/aristocrático”, seja para narrar a própria experiência de luta pela sobrevivência dentro da “quebrada” ou do “subúrbio”.

É, portanto, a partir desses elementos formais que a literatura marginal-periférica se singulariza, mas também pode ser compreendida, de certo modo, como uma atualização do embate subúrbio-aristocracia anteriormente formulado por Lima Barreto. Isso porque os textos dos escritores periféricos de agora, em relação ao

enredo, geralmente são organizados de maneira semelhante aos do escritor do início do século XX. É comum que os protagonistas da literatura marginal-periférica partam da assimilação e reprodução de lugares comuns formulados de acordo com os interesses das classes dirigentes, as quais fundamentam uma tentativa de ascensão social, seguidas por uma frustração diante do fracasso, o que, nos melhores casos, resulta em uma tomada de consciência a respeito das desigualdades, porém, em outros, gera desfechos melancólicos e, muito frequentemente, a promessa da insistência no projeto de ascensão social.

## **1.2 O *Hip-Hop* Nacional e a Cultura Periférica: de onde emerge a literatura marginal-periférica**

De acordo com Oliveira (2016a), o *hip-hop* surgiu na década de 1970, nos Estados Unidos, em um contexto de crises do processo pós-industrial que gerou desemprego e cortes em investimentos sociais. Tal conjuntura se materializou de diversas formas em reuniões e festas organizadas por negros afro-americanos, latinos e caribenhos pobres. O formato dos eventos inspirava-se na cultura de jamaicanos que, desde a década de 1960, organizavam festas abertas nos guetos de Kingston e, alguns deles, ao migrarem para os Estados Unidos em função da crise, popularizavam no país o *sound system* - sistema de som em torno do qual se reuniam os participantes dessas festas. Assim, jovens jamaicanos se juntaram a demais parcelas marginalizadas da sociedade estadunidense para ocuparem o espaço das ruas e se expressarem, sobretudo por meio da música, com *DJ's* adaptando sistemas de som em ruas e *MC's* versando sobre o cotidiano urbano; da dança, com *b.boys* elaborando coreografias inspiradas na tecnologia; e da pintura, com grafiteiros inscrevendo em muros marcas que os identificavam como pertencentes a determinados grupos e territórios. Esses quatro elementos - *DJ*, *MC*, *Break* e *Grafitte* -, vinculados a uma cultura de rua praticada por sujeitos vulnerabilizados socialmente, compõem originalmente o *Hip-Hop*.

Para Gomor dos Santos (2017), entretanto, o *hip-hop* se origina na Jamaica, já que, como mencionado, foi no país caribenho que aconteceram as primeiras festas públicas em torno de *sound systems*, nas quais, desde a década de 1950, *DJ's*, além de propiciarem o entretenimento por meio da música, ainda utilizavam os sistemas de som para discutirem temas sociais relacionados à luta jamaicana contra a colonização

inglesa que duraria até a década de 1960. Esse modelo de evento, de acordo com o pesquisador, é apenas levado aos Estados Unidos, pelo DJ jamaicano Kool Herc, e desenvolvido em um contexto de segregação racial, mobilizações contra a Guerra do Vietnã, além de uma "guetização" que empurrava imigrantes e estadunidenses pobres para as periferias das grandes cidades. Segundo Gomor dos Santos, esse contexto, somado à influência de tradições orais de africanos escravizados na América do Norte, engendrou o *hip-hop* como resultado das manifestações artísticas e culturais ocorridas primeiramente na Jamaica e depois nos Estados Unidos, mas sempre ligadas à diáspora africana.

Por esse motivo, lideranças negras estadunidenses, como Malcom X e Martin Luther King Jr, além de organizações como o partido político Black Panthers, influenciaram o *hip-hop* desde o início, pois ajudaram a estabelecer as bases de discussões que envolviam demandas de negros e de outras camadas marginalizadas dos Estados Unidos. Sob essas influências e em um contexto de conflitos raciais após a morte de Luther King, em 1968, ao final da década de 1970, nos bairros pobres de Nova York, principalmente no Bronx, rappers como Tupac Shakur, Public Enemy e Dr. Dre começaram a firmar a tradição contestatária do *rap* com letras que criticavam o racismo, a violência policial e a desigualdade social.

A politização da cultura *hip-hop*, entretanto, não se expressa somente nas letras contundentes compostas pelos MC's. De acordo com Gomor dos Santos, as próprias bases musicais compostas pelos DJ's, além de fornecerem a ambientação para as letras das canções, com a incorporação de barulhos de tiros e de sirenes, ainda subvertem o *copyright* da indústria fonográfica, pois muitas vezes são elaboradas a partir de recortes de outras músicas. O grafite, por sua vez, expressão da pintura no *hip-hop*, além de permitir que sujeitos marginalizados marquem suas presenças nas cidades, acaba subvertendo o conceito de uma arte privada fechada em salões, já que os grafites inicialmente eram feitos em muros e trens dos subúrbios. Já o *break*, dança característica do *hip-hop*, configura-se pela originalidade de movimentos acrobáticos, ao ritmo das batidas das músicas, executados, predominantemente, em batalhas entre diferentes *crews*. Finalmente, o "conhecimento", considerado como o "quinto elemento" da cultura e responsável por "dar liga" a todos os outros, reafirma o caráter político do *hip-hop*, organizado em torno da conscientização e da luta de camadas marginalizadas da sociedade.

Contudo, apesar das diferentes versões sobre o surgimento do *hip-hop*, compreende-se, conforme Oliveira (2016a), a origem da cultura em um contexto de grandes dificuldades. O *rap*, por exemplo, expressão musical do *hip-hop* composta pelos elementos do *DJ* e do *MC*, ilustra esse caráter inventivo de um movimento intrinsecamente vinculado a obstáculos sociais. Tal expressão musical, sempre de acordo com Oliveira, origina-se da técnica dos "sound systems" jamaicanos trazida pelo DJ Kool-Herc às festas nas praças do bairro novaiorquino do Bronx. Essas festas se organizavam em torno do "sound system", um sistema móvel de som, com os quais os *DJ's* animavam o público por meio de músicas gravadas, além de técnicas de corte, colagem e mixagem das quais resultava a sonoridade característica retirada das *pick-ups*. Contudo, o contato desses estadunidenses pobres com as *pick-ups* só foi possível graças ao desenvolvimento tecnológico que, nessa época, motivou as pessoas com melhores condições a trocarem suas *pick-ups* e toca-discos por aparelhos de CD. Com isso, o acesso às *pick-ups* foi facilitado, pois, quando não descartadas, eram vendidas por preços muito mais acessíveis.

Além das técnicas desenvolvidas, os próprios *DJ's* ou locutores interagem por microfones com os participantes das festas, emitindo, de uma forma muito mais declamada que cantada, discursos e gritos de incentivo de animação à pista de dança. Essa função posteriormente foi assumida pelos *MC's*, possibilitando que tanto estes quanto os *DJ's* se concentrassem ainda mais no desenvolvimento de suas correspondentes técnicas a fim de dar forma ao *rap*.

Como se sabe, o *rap* se caracteriza por um canto rimado, próximo ao nível da fala, versando, predominantemente, sobre problemas sociais em cima de uma base rítmica eletrônica. Trajano (2016), entretanto, identifica que, apesar de o *rap* nacional manter essas características, pretendendo contestar a ideologia dominante, assimila e reproduz algumas concepções hegemônicas. Uma delas vinculada à educação, comumente associada por membros do *hip-hop* como a principal ferramenta de ascensão social e, conseqüentemente, de realização pessoal. Para o pesquisador, há nisso uma contradição referente à proposta central de enfrentamento ao sistema por parte do movimento periférico, sobretudo quando tal defesa da educação não é elaborada de maneira crítica em relação ao modelo de ensino destinado aos mais pobres. Quando isso ocorre, a proposta revolucionária do *hip-hop* recorrentemente mencionada por artistas e militantes é enfraquecida.

De acordo com Trajano (2016), não apenas a questão educacional apresenta contradições quando tratada no interior do *hip-hop*. Diversas produções identificadas com o movimento cultural periférico frequentemente revelam uma lógica que, embora centrada na denúncia de um sistema fundamentalmente excludente, o qual marginaliza, oprime e explora as camadas mais pobres da sociedade, celebra a "superação" daqueles que, apesar das dificuldades, conseguem mudar positivamente as próprias vidas. Tal lógica é mostrada por Trajano na música "Causa e Efeito", de MV Bill, na qual os versos "A superação me emociona / Mas a apatia dos irmãos me decepciona" expressam,

[...] em um único movimento, o sujeito [que] se opõe a e legitima o discurso dominante, ao tratar a exceção (superação) como regra possível. Ao mesmo tempo, trata a apatia como estando atrelada a uma vontade, um esforço consciente de lutar por seus direitos. Aquele que supera emociona; o apático, por sua vez, decepciona. Ambos dotados, imaginariamente, de intencionalidade em suas práticas: esforço em superar versus comodidade ao se manter como está. (TRAJANO, 2016, p. 149)

Esse ponto de vista é bastante comum tanto em produções culturais periféricas, em obras da literatura marginal-periférica e em *raps*, quanto em declarações de artistas e militantes do *hip-hop*. Em entrevista concedida para Arruda (2017), o MC e educador social Mano Réu expressa como construiu essa ideologia orientada pela obstinação por meio da cultura do *hip-hop*. De acordo com ele, o contato com a *cultura hip-hop* lhe propiciou, em primeiro lugar, a compreensão de possíveis motivos para que sujeitos periféricos como ele fossem destinados a empregos mais precarizados, porém, como consequência disso, o *hip-hop* também o motivou a se esforçar obstinadamente para conseguir superar as desvantagens sociais:

Quando comecei a trabalhar, trabalho formal, né?!, porque já trabalhei com o meu avô, trabalhei na feira, trabalhei num monte de coisa, mas quando comecei a trabalhar formal, trabalhava num mercado de empacotador, eu sabia que aquilo não era pra mim, eu queria coisa maior, e porque o hip-hop falava isso, "Caraca, velho! Eu nasci pra ser empacotador?" Não! Eu estou aqui por uma condição que foi criada. Então, eu tenho que melhorar, tem que melhorar. Então, ele [o hip-hop] contribuiu para o pensamento crítico, e não o pensamento crítico de "Ah! Foda-se tudo... Tânânâ...". Não, de que é uma construção e que, talvez, possa ser nesse momento, mas que você tem que continuar... Tem que fazer o seu processo, não vai cair do nada. Isso sempre foi muito esclarecido pra mim, e que tinha que lutar, não tem jeito, como diz "superar a estatística". Então, essa forma de pensamento molda até hoje, assim, de procurar o melhor, de transformar. A arte em si, faria isso também, não sei, outras pessoas, mas o rap pra mim foi muito mais direto, eu talvez precisava de uma abordagem direta. (ARRUDA, 2017, p. 137-138)

No entanto, na mesma entrevista, o próprio Mano Réu problematiza essa perspectiva, ao afirmar conhecer sujeitos periféricos que sempre se esforçaram e estudaram, mas, mesmo assim, continuaram em trabalhos precarizados ou acabaram se envolvendo com o crime. Para ilustrar seu ponto de vista, Mano Réu menciona o exemplo de seu avô:

Ainda bem que meu avô arrumou a igreja', porque "puta", você imagina, um cara migrante e tal, ele trabalha até hoje, né?! Tem 80 e poucos anos, se os caras não tiverem um consolo, algo que não seja terrestre, o cara vai cair da depressão, "saí lá da minha terra... Tânânã... Vim pra cá, não tenho porra nenhuma", saca?! "Tô aqui há sessenta anos, setenta anos e nada" Trabalhou? Trabalhou. Trabalhou pra caralho, velho. Criou? Criou, um monte de filho, criou um monte de neto, e aí?! Não tem nada. É meritocracia? Se um cara merecer mais que ele, ele fez o quê? (risos), tá ligado? (depoimento de Mano Réu) (ARRUDA, 2017, p. 134-135)

De qualquer modo, percebe-se o quanto os membros do *hip-hop* se identificam com a cultura, mencionando-a como elemento fundamental para a constituição de suas identidades. Sobre esse aspecto, Dantas (2018) ressalta o modo como o *hip-hop* se popularizou em comunidades marginalizadas de diferentes partes do mundo, o que se deve justamente à sua capacidade de dar voz a demandas historicamente silenciadas, expressando dramas comuns vividos por moradores de espaços empobrecidos, o que gera a forte identificação desses sujeitos com a cultura *hip-hop*. Isso porque, apesar das particularidades de cada região, é comum áreas empobrecidas enfrentarem problemas parecidos, como a violência policial, a discriminação e a criminalidade.

Contudo, esse ponto de vista mais crítico, sobretudo em relação às consequências das desigualdades sociais, não é unanimidade no *hip-hop*. Isso porque, à medida que passou a se popularizar, toda a cultura urbana periférica, de uma maneira geral, também começou a chamar mais atenção e, conseqüentemente, a gerar mais possibilidades de profissionalização para artistas periféricos. Esse quadro favoreceu algumas mudanças na cultura periférica, inclusive no que se refere ao seu caráter político e mais coletivo. Araújo (2018) identifica, por exemplo, o desenvolvimento de uma aparente contradição no interior da cultura periférica, possivelmente associada às maiores possibilidades de retorno financeiro dos artistas. De acordo com o pesquisador, apesar de a humildade continuar aparecendo em diversas músicas como um dos valores primordiais desse tipo de produção, há algum tempo também passaram a ser comuns a celebração e a ostentação de conquistas materiais por parte dos artistas.

Para Araújo, entretanto, essa contradição é apenas aparente, pois a celebração de conquistas materiais só é recebida positivamente quando associada a uma trajetória de merecimento. Isso porque ocorre uma diferenciação entre, de um lado, a ideia de conquistas materiais de periféricos obtidas mediante muito esforço e, de outro, a noção de que bens materiais obtidos por "playboys" são frutos de um contexto que os favorece. No entanto, essa perspectiva também manifesta uma valorização do periférico que corre atrás dos seus objetivos, superando as desvantagens sociais, em contraposição ao sujeito pobre que se acomoda à sua posição de desvantagem. Segundo Araújo, tal perspectiva pode ser notada mais nitidamente em um nicho paulista denominado "funk ostentação", o qual alcançou grande popularidade em 2011, principalmente em plataformas digitais, expressando um contexto de expansão das redes de internet de alta velocidade, além do aumento do poder de consumo experimentado por classes mais pobres nesse período.

Santiago (2018), por sua vez, entende que a cultura *hip-hop* passou por um processo de cooptação pelo mercado. Em sua tese em Arquitetura e Urbanismo, o pesquisador defende que o *hip-hop*, apesar de ter surgido em um contexto local e associado a grupos marginalizados, expandiu-se globalmente, sendo aceito nos mais diferentes contextos, graças ao investimento de grandes gravadoras, o que, por um lado, permitiu que a cultura estabelecida originalmente nos guetos de Nova Iorque se espalhasse por diferentes partes do mundo, mas, por outro, favoreceu um processo de adaptação a modelos que garantissem grandes retornos financeiros.

Por conseguinte, na perspectiva de Santiago (2018), o *hip-hop* passa a ser mais um produto típico do capitalismo, tendo o aspecto cultural apenas como pano de fundo que ambienta um nicho de mercadorias associadas à estética dita periférica, como produto direcionado à indústria da cultura jovem contemporânea, pois, assim como o punk expressou, no século XX, conteúdos ligados ao universo da marginalidade e da rebeldia, o *hip-hop*, além disso, por ser mais flexível que a cultura punk, adaptou-se mais facilmente às transformações da passagem para o século XXI. Santiago ilustra seu ponto de vista mencionando a evolução do grafite e do *rap* que, de veículos de expressão de jovens dos guetos de Nova Iorque, tornaram-se símbolos de "[...] uma nova cultura urbana juvenil, de abrangência mundial a partir da segunda metade dos anos 1980", adquirindo, inclusive, o "[...] status de 'arte urbana' através do contato com a cultura erudita" (SANTIAGO, 2018, p. 83-84).

Tal status contrasta com as primeiras festas de *hip-hop*, das quais se originam os primeiros "nós" que iriam compor a "rede *Hip-Hop*". De acordo com o pesquisador, um edifício localizado na Avenida Sedgwick, 1520, no distrito novaiorquino do Bronx, pode ser considerado o "nó" inicial dessa rede, já que a primeira festa organizada em torno do *Sound System* do Dj Kool Herc ocorreu na área recreativa do edifício, onde moravam os pais do Dj, por ocasião da comemoração do aniversário de Cindy Campbell, irmã de Kool Herc. Além disso, o edifício, localizado nas proximidades da Cross-Bronx Expressway, era rodeado por "[...] lojas, parques, estações de metrô, lanchonetes e conjuntos habitacionais" (SANTIAGO, 2018, p. 116), onde os jovens que frequentavam as festas podiam se encontrar constantemente e, assim, fortalecer os laços em torno da cultura que se originava.

De acordo com Santiago, o modelo da festa de aniversário animada pelo *Sound System* montado e tocado por Kool Herc viria a se espalhar pelo Bronx. Nessa primeira, Kool Herc, além de montar a aparelhagem com o auxílio de caixas de som emprestadas por moradores do edifício, apresentava as músicas que colocava para tocar por meio de um microfone acoplado a um toca-discos. Como consequência do sucesso da festa, Kool Herc passou a ser convidado para levar o seu *Sound System* em outros eventos organizados em parques e clubes do Bronx e, assim, começou a delinear o que viria a ficar conhecido como cultura *hip-hop*, sobretudo o elemento do DJ representado por ele mesmo, cuja influência motivou que outros jovens do Bronx passassem a copiar o modelo, até porque

[...] bastava juntar alguns amigos e procurar pelo bairro peças, caixas de som, fios e toca-discos e montar seu próprio *Sound System*, algo que se aproxima muito da ideia do "Do it yourself" [Faça você mesmo], o lema central do movimento Punk que começa a surgir em Nova York na mesma época. (SANTIAGO, 2018, p. 118)

A popularização desse modelo de festa, de acordo com Santiago, desenvolveu-se até o segundo "nó" da "rede *Hip-Hop*" a partir do qual as festas de gueto em Nova Iorque viriam a se consolidar em um verdadeiro movimento cultural originado no conjunto habitacional Bronx River Houses, onde residia Afrika Bambaataa, um dos principais responsáveis pela organização do conceito que caracterizaria o *Hip-Hop*:

Frequentado por grafiteiros, rappers, B-boys, B-girls, DJs, além de membros das gangues juvenis, o centro comunitário do conjunto habitacional tornou-se o marco da convergência final dos elementos do movimento e onde Afrika Bambaataa criaria a Zulu Nation, uma espécie de organização não-governamental que, através do "conhecimento", um conceito baseado em "paz, amor, união e diversão", procurou reestabelecer uma postura, até então

abafada pela violência do Bronx na época, que procuraria reconectar jovens excluídos aos ideários de lutas por direitos e igualdade racial surgidos na década de 1960." (SANTIAGO, 2018, p. 135)

Essa conceitualização do *hip-hop*, para Santiago, colaborou para a cooptação do movimento pela Indústria Cultural. Isso porque, ao fornecer fundamento para um tipo de expressão até então caracterizado pelo improvisado e limitado aos guetos novaiorquinos, Bambaataa colaborou para a abertura do movimento a novos horizontes com base, principalmente, em ideias do "Afrofuturismo", as quais adaptou à nova cultura urbana no sentido de exaltar a importância da herança da cultura africana, sobretudo do reconhecimento da dança e do corpo para a formação social dos afro-americanos, mas também como elementos que estruturam essas pessoas e, portanto, as capacitam a enxergar e a imaginar o mundo a partir de uma perspectiva afrocentrada. Sob essa influência, Bambaataa lançou, em 1982, o álbum *Planet Rock*, marcado pela continuidade de referências ao universo musical afro-americano, mas principalmente pelo ineditismo de sua atitude de também samplear músicas não pertencentes a esse repertório, como "[...] dos alemães do Kraftwerk e dos japoneses do Yellow Magic Orchestra, ambos grupos de música eletrônica, remixados a bases funk de George Clinton." (SANTIAGO, 2018, p. 137).

Além disso, as ideias afrofuturistas influenciaram o vestuário de Bambaataa e de seu grupo Soulsonic Force. De acordo com Santiago, Bambaataa, inspirado na estética das histórias em quadrinhos da Editora Marvel Comics, criou um personagem para cada membro do grupo, cujo visual mesclava, além de referências indígenas e orientais, peças com contornos futuristas, associadas ao universo tecnológico, e roupas esportivas já então características entre grafiteiros. Dessa forma,

Travestidos como espécies de super-heróis dos "excluídos", Afrika Bambaataa & Soulsonic Force tornaria-se o primeiro grupo de Hip Hop a realizar turnês pelos Estados Unidos, posicionando raps em paradas de sucesso pelo mundo todo. Assim, se em 1982, Grandmaster Flash & Furious Five foram os primeiros a gravar um álbum de Hip Hop, de sucesso restrito, mas já esboçando um contato inicial com a indústria cultural, Bambaataa e os membros da Soulsonic Force tornariam-se efetivamente um fenômeno global, posicionando o Hip Hop em direção ao mainstream. (SANTIAGO, 2018, p. 138)

A ampliação do alcance da cultura *hip-hop* colaborou para que ela chegasse ao Brasil. O "nó" brasileiro da "rede *Hip-Hop*", conforme Santiago, começaria a se estabilizar na Estação São Bento, em São Paulo, ainda marginal em relação aos veículos de comunicação de massa. Mesmo assim, para o pesquisador, a chegada

do *Hip-Hop* ao Brasil é resultado de uma intensa divulgação do movimento pelos meios de comunicação de massa que, em nível global, reproduziam intensamente *raps* e videoclipes, além de terem produzido filmes, como *Wild Style*, *Breakin* e *Beat Street*, todos ambientados no contexto da cena de *Hip-Hop* novaiorquina. Santiago, entretanto, defende que os paulistanos não simplesmente assimilaram a estética novaiorquina, mas a adaptaram ao contexto da cidade, singularizando, assim, a manifestação do *hip-hop* paulistano, que influenciaria a estética do movimento nacionalmente. Assim, o exemplo do "nó" paulistano, forjado inicialmente em uma estação de metrô, concentrado, portanto, em um local muito específico, reforça a tendência da cultura *Hip-Hop* de se estabelecer em uma rede de vizinhança, como também ocorreu nos guetos de Nova Iorque, para depois se expandir via meios de comunicação de massa.

No Brasil, de acordo com Tristão (2018), o *hip-hop*, sobretudo o elemento do *rap*, também acabou seguindo a tendência histórica de, após sua expansão, ligar-se ao discurso sobre bens de consumo. A questão é repetidamente tratada em *raps* de maneira associada à ideia de que a ascensão social representa uma forma de superação de adversidades de camadas marginalizadas, principalmente dos negros. Sob esse ponto de vista, o consumo de determinados bens seria uma forma de afirmação, como se o acesso a artigos de luxo representasse uma superação de limitações impostas socialmente. Para Tristão, o contexto nacional da virada da década de 1990 para os anos 2000 favoreceu o desenvolvimento dessa lógica, uma vez que as políticas de valorização do salário mínimo e de acesso ao crédito, somadas aos avanços tecnológicos, permitiram que grupos marginalizados do Brasil tivessem maior poder de consumo, potencializando, assim, a circulação de dinheiro nas cenas culturais periféricas. O desenvolvimento dessa ideia é exemplificado por Tristão com três períodos da trajetória do Racionais MC's:

a) entre o fim da década de 1980 e o decorrer da década de 1990, com o discurso sobre a interdição (ou impossibilidade) do negro da periferia se livrar da sua condição de isolamento e de esquecimento na metrópole; b) entre os anos 2000 e 2010, em que se observa a potencialidade (ou desejo) de ascender economicamente e de romper com o isolamento da periferia; c) de 2010 em diante, com a concretização (ou realização) da possibilidade de acesso às áreas mais centrais da metrópole e do seu reconhecimento enquanto membros da sociedade de consumo. (TRISTÃO, 2018, p. 88)

Nesse sentido, a obra do Racionais MC's dialoga com o contexto de transformações socioeconômicas na periferia paulistana, como pode ser notado na

pesquisa "Percepções e valores políticos na periferia de São Paulo", publicada pela Fundação Perseu Abramo, em março de 2017. Ao mencionar essa pesquisa em sua dissertação, Tristão (2018) aponta que há, entre os entrevistados, uma busca por identificação com histórias de superação e sucesso, mesmo que relacionadas a exemplos de figuras tão díspares como Lula, Silvio Santos e João Dória Jr. Além disso, ressalta o fato de o tema do empreendedorismo ser evocado por todos os entrevistados como sinônimo de uma mentalidade autônoma, mesmo que boa parte deles trabalhe no mercado informal:

[...] o empreendedorismo é algo bastante valorizado pela população periférica e está associado a histórias de ascensão social bem-sucedidas. Somado a isso, os participantes da pesquisa consideram que a atividade empreendedora possibilita a liberdade de "ser dono do seu próprio nariz" e, por isso, de não dever satisfações a ninguém. (TRISTÃO, 2018, p. 105)

Diante disso, torna-se compreensível o interesse por narrativas de rappers que superam adversidades sociais para alcançarem dinheiro e fama. Esse interesse, aliás, de acordo com Tristão, viabilizou a criação de verdadeiras marcas em torno de nomes de rappers, sobretudo estadunidenses. O pesquisador cita os exemplos de Dr. Dre, Jay-Z, Snoop Dogg e 50 Cent, que, aproveitando-se do capital econômico, cultural e midiático acumulado em suas carreiras, caminham para a construção de patrimônios bilionários mediante o desenvolvimento de marcas que carregam seus nomes e se inserem não apenas no setor musical, mas também no tecnológico, de vestuário, entre outros. Percebe-se, assim, como o *hip-hop*, em certa medida, também se torna um bem de consumo, já que delimita um estilo de vida e determinados ideais possíveis de serem associados a variados produtos.

No Brasil, Tristão (2018) menciona o rapper Emicida como um exemplo de utilização do próprio nome para o desenvolvimento de uma marca, a Laboratório Fantasma, que incorpora os valores do *hip-hop* em seus produtos. Isso porque, além de ser inevitavelmente associada à trajetória de Emicida, marcada pela ideia de superação de adversidades e de ascensão social, organiza seu discurso institucional a partir dos valores da cultura *hip-hop*, "[...] entre eles a ideia de empoderamento dos sujeitos periféricos ao se colocar como um exemplo bem-sucedido de empreendimento criado e gerido por jovens negros." (TRISTÃO, 2018, p. 131)

Tais valores, evidentemente, também se expressam em letras de *rap*. Gaia *et al.* (2020) mencionam o *rap* "Jesus Chorou", do Racionais MC's, como exemplo de uma letra que expressa a maneira como sujeitos periféricos lidam com o ideal de

superação em uma sociedade capitalista. A letra apresenta, basicamente, a voz de um eu-lírico, identificado ao próprio Mano Brown, líder do Racionais MC's, expressando certa angústia por perceber que outros moradores de periferia o invejam por ter ascendido socialmente. Essa ideia é sintetizada nos versos que comparam as lágrimas do enunciador ao choro de Jesus diante da maldade da humanidade:

Dinheiro é bom, quero sim, se essa é a pergunta / Mas dona Ana fez de mim um homem e não uma puta! / Ei, você, seja lá quem for, pra semente eu não nasci, então, sem terror. / Inimigo invisível, Judas incolor. Perseguido eu já nasci. Demorou. / Apenas por trinta moedas o irmão corrompeu. / Atire a primeira pedra quem tem rastro meu. / Cadê meu sorriso, onde tá? É, quem roubou? / Humanidade é má e até Jesus chorou. / Lágrimas. / [...] Lágrimas. / Molham a medalha de um vencedor. / Chora agora, ri depois. Aí, Jesus chorou...

Para Gaia *et al.* (2020), esse *rap* pode ser entendido, por um lado, como a expressão de orgulho do eu-lírico, que se coloca como exemplo daquele que chorou para, agora, poder carregar a medalha que o marca como um "vencedor". Sob outro ponto de vista, "Jesus Chorou" é uma crítica à meritocracia e outros ideais orientados por valores individualistas e que ignoram as desigualdades sociais. Tais ideais se manifestariam na letra por meio da expressão de uma "vitória" dolorida, já que a ascensão social do eu-lírico representa uma exceção à regra segundo a qual a maioria dos sujeitos periféricos continuarão em situação de vulnerabilidade. Em suma,

A música dos Racionais MC's [...] aproxima o sujeito periférico da imagem de Jesus ao apontar essas semelhanças, unindo um sujeito amado (Jesus) a sujeitos odiados (sobretudo homens negros e favelados) na sociedade em que vivemos. A espinha dorsal de toda essa reflexão está na ideia de um Jesus que chora e então se associa aos sujeitos marginalizados, como o interlocutor da canção, encaminhando-os para a conseqüente humanização desse corpo preto periférico. (GAIA *et al.*, 2020, p. 184)

## 1.2 A Literatura Marginal-Periférica e o Sistema Literário Brasileiro

Como as produções associadas ao que aqui chamamos de "literatura marginal-periférica" são relativamente recentes, ainda não há um consenso a respeito do termo que identifica esse estilo de escrita, que oscila entre "literatura marginal", "literatura periférica", "literatura marginal-periférica", entre outros. Com base em entrevistas de Ferréz, um dos precursores desse estilo e responsável pela proposta de vinculá-lo à denominação de "literatura marginal", Barreto (2011) entende que, para o escritor, o termo "literatura marginal" é adequado porque identifica um tipo de texto escrito por periféricos, no interior das periferias e que dialoga com os moradores dali. "Desse

modo, pode-se dizer que, ao enunciar seu discurso em nome de seu grupo e, principalmente, para seu grupo, evidencia-se uma preocupação em manter fidelidade com o seu local de enunciação" (BARRETO, 2011, p. 24). Por outro lado, também com base em uma entrevista, mas concedida por Allan da Rosa, a pesquisadora mostra que, apesar de esse autor preferir utilizar o termo "literatura periférica" para se referir à sua produção, seu objetivo é praticamente o mesmo: reafirmar a sua atuação nesse espaço.

Portanto, apesar dos diferentes modos de se denominar o tipo de produção literária de autores marginalizados, Barreto identifica um ponto de convergência entre Ferréz e Allan da Rosa ao reivindicarem uma distinção para a produção periférica no interior da literatura brasileira. Essa postura, do ponto de vista da pesquisadora, associa-se à cultura *hip-hop* por prestigiar ações coletivas amparadas por um movimento cultural identificado com o espaço periférico e capazes de provocar deslocamentos na dinâmica da literatura brasileira:

Esses deslocamentos se iniciam pelo local de enunciação, passando pela linguagem, pelos atributos estéticos do texto, pelas formas de edição e publicação, pelas formas de acesso ao ensino básico e superior, pelas articulações de poder que definem o que é ou não literatura, chegando a deslocar o papel da própria crítica literária, a qual é impelida a rever seus mecanismos de análise e a relação entre academia e sociedade. Todos esses deslocamentos apontam para questões políticas desencadeadas pelas vozes oriundas da periferia urbana que se fazem ouvir por meio da voz do semelhante. Com isso, pretende-se evidenciar a importância de se criar e articular ideias capazes de questionar as estruturas de poder da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que os autores propõem em suas obras uma estética intrinsecamente ligada a esse objetivo, como meio de potencializar o seu discurso. (BARRETO, 2011, p. 25)

Para ilustrar a sua tese sobre os deslocamentos provocados pela produção literária periférica, Barreto apresenta sua leitura do poema "Graciliano Ramos", de João Cabral de Melo Neto, na qual salienta a construção do poeta evidenciando "por quem" fala - os sertanejos que existem "nesses climas condicionados pelo sol" - e "para quem" fala - a elite que "padece sono de morto e precisa de um despertador". Desta forma, confrontando sua leitura à proposta da literatura marginal, a pesquisadora explicita seu ponto de vista sobre os deslocamentos promovidos pela produção literária periférica no que se refere às mudanças dos enunciadores que assumem a tarefa de expor os problemas da sociedade, ou seja, dos deslocamentos de "como se fala", "sobre o que se fala", "por quem se fala" e "para quem se fala".

Ainda de acordo com ela, a literatura marginal-periférica representa tal deslocamento estético, temático, representativo e interlocutivo. Isso porque vincula de maneira mais "urgente" questões políticas ao trabalho com a linguagem, uma vez que as produções periféricas se orientam menos por intenções de experimentação artística, e mais pela demarcação de um local de enunciação específico. Em segundo lugar, se Cabral e Graciliano falam sobre o "outro" - o sertanejo -, os autores periféricos retratam a própria periferia, onde a figura do sertanejo volta a aparecer, mas como o nordestino migrante que se torna mão de obra a ser explorada, principalmente em São Paulo. No poema "Graciliano Ramos", por exemplo, o poeta modernista fala "pelo" sertanejo, assumindo a distância da sua posição de intelectual em relação ao seu objeto de representação. Por outro lado, nas obras periféricas, esse tipo de objeto se torna sujeito, pois a enunciação pertence aos próprios indivíduos da classe dominada. Finalmente, sempre de acordo com Barreto (2011), enquanto o poema de Cabral se dirige para aquele que "padece de sono de morto", ou seja, aos membros da mesma classe letrada a que o poeta pertence, os autores periféricos orientam as suas escritas e as suas estratégias de circulação de livros preferencialmente para a própria periferia.

Sob essa perspectiva e com base no texto *Pode o Subalterno Falar*, de Spivak, Barreto afirma que os intelectuais não marginalizados, ao tentarem representar grupos marginalizados, criam uma visão totalizante em função da tentativa de organizar esse outro que é silenciado para dar lugar à voz do discurso do próprio intelectual. Diferentemente, a literatura marginal-periférica, por deslocar o local de enunciação para as próprias periferias, concederia mais autonomia às vozes dos grupos marginais para, a partir disso, estabelecer diálogos com a literatura brasileira com base na afirmação de uma diferença. Desta forma, a literatura marginal-periférica seria capaz de tensionar discursos dominantes, como os referentes à nação brasileira, à globalização hegemônica e ao capital, por meio da inserção das vozes dos que foram "esquecidos" para a consolidação dessas narrativas.

Até porque, conforme Aquino (2015), sob o ponto de vista da geografia urbana, o que determina a denominação de uma área como "periférica" é o seu afastamento do centro de uma cidade. Sendo assim, torna-se impossível pensar sobre a "periferia" sem considerar a sua relação de subordinação a um "centro", onde as atividades gerais de uma cidade se concentram, dificultando, deste modo, o acesso dos sujeitos periféricos ao que a cidade oferece. Como exemplo dessa conjuntura, a pesquisadora mostra como o afastamento da periferia em relação ao centro se formaliza na literatura

de Lima Barreto que, ao retratar a cidade do Rio de Janeiro de final do século XIX e início do XX, critica o modo como o projeto de modernização da capital carioca se baseou em imitar um modelo europeu, ignorando as demandas locais e, mais do que isso, promovendo o deslocamento de uma camada da população mais pobre do centro para os subúrbios por meio de desapropriações de imóveis, demolições e intervenções violentas da polícia com o intuito de "embelezar" a cidade.

Tal característica da obra de Lima Barreto se revela, sobretudo, no conjunto de seus personagens, em sua maioria pertencentes às classes marginalizadas rejeitadas pelo modelo de cidade que procurava "limpar" o centro dos sinais de pobreza a fim de consolidar a capital carioca como representante da imagem do "progresso". Esse teor de contestação é potencializado pela própria experiência do escritor pré-modernista, pois além de também ter estado à margem do poder intelectual da época, ainda se posicionava criticamente em relação à camada aristocrata da sociedade e às tendências estilísticas dos escritores de seu tempo, principalmente aqueles mais influenciados pelo Parnasianismo. Por essas razões, Aquino (2015) identifica semelhanças entre Lima Barreto e os escritores da literatura marginal-periférica, já que estes também representam literariamente o contexto subalternizado das periferias e, além disso, se posicionam criticamente contra um "centro" sociocultural hegemônico e compartilham com seus personagens a experiência de ser marginalizado.

No mesmo sentido, Oliveira (2017) compara as representações dos marginalizados elaboradas por escritores modernistas, como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, com aquelas escritas por autores periféricos. De acordo com o pesquisador, os escritores modernistas, predominantemente pertencentes à classe média alta, representavam os indivíduos marginalizados, denunciando os processos de exclusão dessa parcela da sociedade, mas falavam em nome deles, já que o próprio sistema literário brasileiro não comportava autores mais pobres, com algumas exceções, como Carolina Maria de Jesus que, embora não tenha sido considerada como parte da elite literária do país, para Oliveira, impõe-se como precursora da autorrepresentação literária da periferia. Como reação ao predomínio quase absoluto de escritores de classe média alta, o grupo de escritores periféricos surgido ao final da década de 1990 reivindica a legitimidade para narrar o universo periférico, investindo em um projeto de autorrepresentação e rejeitando os representantes externos. Por esse motivo, Oliveira defende que os escritores

periféricos tomam para si o papel do intelectual que contesta e denuncia setores hegemônicos que promovem e mantêm desigualdades, entre os quais, o próprio sistema literário brasileiro, ainda composto predominantemente por escritores pertencentes à classe dominante. Sob esse ponto de vista, os escritores periféricos se diferenciam dos modernistas pelo fato de estes se orientarem por um projeto de nação que atenuasse as diferenças sociais enquanto aqueles representam a descrença nesse intento, uma vez que não acreditam na possibilidade de conciliação entre as classes exploradoras e exploradas.

Patrocínio (2018) desenvolve um ponto de vista semelhante, ao refletir sobre a tarefa de narrar as margens do país assumida por sujeitos também marginalizados. O autor sustenta suas reflexões estabelecendo um diálogo com o ensaio "Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade", de Machado de Assis, publicado em 1872, por ocasião da comemoração do cinquentenário da Independência do Brasil. Neste ensaio, Machado questiona o modo como o movimento nativista buscava uma identidade nacional por meio da tentativa de utilização de um vocabulário típico do país e da temática indígena, concebendo a "nacionalidade" de uma literatura configurada pelas delimitações físicas e culturais do seu país de origem. Os escritores marginais contemporâneos propõem, de maneira semelhante aos nativistas, um "instinto de marginalidade" sustentado pela utilização de um vocabulário tipicamente "marginal" para representarem sujeitos "marginalizados" atuando em territórios "marginais". Patrocínio, porém, interpreta que o "discurso marginal", em vez de ter como objetivo a formação de uma "literatura nacional", insere-se no campo literário brasileiro, tradicionalmente dominando por elites letradas, como voz dissonante que narra espaços marginalizados a partir da perspectiva dos próprios marginalizados:

Seja através de uma escrita abertamente engajada e disciplinadora – o primeiro romance de Ferréz pode ser tomado como um exemplo –, seja por meio de uma proposta literária amparada em uma poética fundada na busca por uma oralidade, sem apelos políticos explícitos – a produção de Allan Santos da Rosa é representativa desse modelo. (PATROCÍNIO, 2018, p. 3)

Além disso, Patrocínio afirma que os escritores marginais não parecem dispostos a se limitarem, como os nativistas, aos assuntos da própria região, como pode ser percebido no livro *Deus Foi Almoçar* (2012), de Ferréz, uma vez que esse romance rompe com as principais características vinculadas às produções periféricas da época, pois não privilegia a violência nem a criminalidade, assim como é escrito com menos gírias. Compreende-se, portanto, que a proposta dos escritores marginais

pode ser lida como um empenho para que a periferia construa a sua independência por meio da diferenciação em relação ao centro, realçando as diferenças entre uma identidade periférica e a cultura hegemônica, estabelecendo, assim, a margem como um ponto de observação específico da sociedade, do qual decorre uma suposta legitimidade maior do escritor marginal para narrar a realidade periférica. Tal proposta, segundo o Patrocínio, sinaliza um alinhamento à tendência contemporânea de deslocar a nação como elemento central em um sistema de significação, para que esse lugar seja ocupado por culturas periféricas em relação a centros hegemônicos. Com isso,

Mais do que uma categoria de análise sociológica, o termo periferia – e sua correlata adjetivação, isto é: periférico – surge na Literatura Marginal como um elemento catalisador de uma identidade cultural agonística. Por esse viés, os autores marginais buscam delimitar a periferia enquanto elemento discursivo que permite a edificação de uma espécie de sombra que nubla o desejo de totalidade do estado-nação. (PATROCÍNIO, 2018, p. 4)

É por esse ponto de vista que Domingos (2018) lê a obra de Allan da Rosa, isto é, como um escritor que representa uma voz dissonante em relação ao sistema literário brasileiro. Domingos sustenta o seu ponto de vista partindo da hipótese formulada por Silviano Santiago (1982) sobre a possibilidade do surgimento de "novos" e "diferentes" romancistas, capazes de propor reflexões a camadas sociais diferentes, desde que novos leitores não pertencentes apenas à burguesia sejam formados. A evocação de tradições africanas é uma das formas de como essa diferença se materializa nos textos de Allan da Rosa, pois é comum em sua produção a ênfase na sabedoria popular e na ancestralidade africana como organizadoras dos afetos familiares de seus personagens.

O livro de contos *Reza de Mãe*, de Allan da Rosa, é mencionado por Domingos (2018) como exemplo da maneira como o escritor elabora suas vozes narrativas de maneira semelhante à dos *griots* africanos. Isso porque na maioria dos contos de *Reza de Mãe* há encenações de performances narrativas que criam a atmosfera para a emergência de vozes de narradores tradicionais, responsáveis pela transmissão da sabedoria de uma comunidade específica. O primeiro conto do livro, "Pode Ligar o Chuveiro?", é um exemplo dessa materialização da tradição dos *griots* africanos na obra de Allan da Rosa. Além de o conto ser apresentado por um narrador, inicialmente não identificado, que cria a atmosfera para a história ser contada, o texto nos mostra, em cada um dos nove subtítulos diferentes, a história de um membro diferente de uma

família; o que também lembra uma das funções narrativas dos *griots* - apresentar histórias de famílias nobres da África. Domingos (2018) ainda associa à tradição dos *griots* africanos os contos “O Barco”, “Costas Lanhadas” e “Reza de Mãe”, do mesmo livro. Os dois primeiros são associados à tradição do *mi-soso* por apresentarem fatos históricos de uma coletividade específica - em ambos os casos, a história da luta dos negros contra a escravidão -, mas pendendo para o maravilhoso e o fantástico. “Reza de Mãe”, por sua vez, tal como os tradicionais contos com finalidades pedagógicas denominados *maka*, apresenta a personagem Pérola narrando histórias que não apenas embalam o sono de sua filha como lhe transmitem ensinamentos.

Com base nos exemplos mencionados, Domingos defende que não apenas Allan da Rosa, mas o grupo contemporâneo de escritores periféricos, como Ferréz e Rodrigo Ciríaco, desenvolveram uma "poética marginal" que descreve a contemporaneidade a partir de temporalidades múltiplas, acionando a memória como recurso para propor reflexões sobre danos sofridos por sujeitos periféricos em decorrência de projetos de modernização urbana. Tal poética, para o pesquisador, fundamenta-se em tradições populares que se contrapõem aos ideais de progresso da modernidade, principalmente aos valores individualistas e, com isso, além de tensionarem o discurso hegemônico que sustenta a ideia de uma nação conforme a imagem da classe dominante, sugerem outras possibilidades de replanejamento social a partir de um ponto de vista diferenciado que valoriza a coletividade. Em outros termos,

Esses artistas compreendem que não há escapatória da modernidade, o que eles produzem é um diálogo em que os princípios vão sendo colocados em xeque para a elaboração de uma nova possibilidade de vivência, uma outra história da modernidade. (DOMINGOS, 2018, p. 46)

No entanto, Domingos desenvolve uma perspectiva diferente daqueles que consideram a literatura marginal como uma expressão de enfrentamento aos valores hegemônicos. Para ele, em vez disso, escritores marginais investem na "ginga" como estratégia de questionamento do sistema capitalista, mas também como estratégia de sobrevivência nesse sistema, pois se empenham na recuperação do sentido positivo das comunidades periféricas por meio da elaboração de uma lógica de "vida" em vez da de "morte", enfatizando menos a presença da violência urbana e mais a da solidariedade nos espaços periféricos. Desta forma, o grupo de escritores marginais não apenas desenvolve uma visão afetiva desses territórios, mas apresenta modos

de organização de vida distintos daqueles fundamentados pelos padrões progressistas.

Como exemplos dessa "poética marginal contemporânea", Domingos menciona ainda a crônica "Taboão dos Palmares" (2011), de Sérgio Vaz, o romance *Estação Terminal* (2010), de Sacolinha, e o manifesto "Terrorismo Literário" (2006), de Ferréz. Em seu ponto de vista, obras como essas se contrapõem a concepções negativas do início do período republicano do Brasil a respeito do pobre e do negro, conforme aponta na composição dos habitantes do cortiço do romance de Aluísio Azevedo, os quais, em sua maioria, pobres e negros, são animalizados, descritos como "gentalha sensual" e vinculados a um modo de vida arcaico a ser extirpado do projeto de modernização da nação.

A crônica de Sérgio Vaz, ao contrário, sempre de acordo com Domingos, caracteriza-se pelo trabalho que o autor realiza com elementos antes negativamente associados às periferias, como a cor de pele preta, "os corpos suados" dos trabalhadores e a própria "quebrada", organizando-os como identificadores afetivos de um modo de vida distinto do padrão hegemônico. No mesmo sentido, o romance de Sacolinha, *Estação Terminal*, que gira em torno do cotidiano de trabalhadores de lotações clandestinas, subverte noções que as associam ao trabalho precarizado e à falta de segurança, pois sugere que é a lógica de empresas de ônibus, fundamentada em interesses privados, a responsável pela acumulação de passageiros em poucos veículos a fim de potencializar o lucro. Sob esse ponto de vista, compreende-se que é essa lógica voltada exclusivamente para o lucro a responsável pela redução de oportunidades de trabalho e, conseqüentemente, pela exclusão de uma enorme parcela de mão de obra que encontra oportunidade de trabalho entre as lotações clandestinas. Essa proposta de subverter os padrões hegemônicos é ainda mais explícita no manifesto "Terrorismo Literário", segundo o qual a "chama capitalista" que, em tempos passados, fez mal aos periféricos, continuará os prejudicando caso não "quebrem o ciclo da mentira dos 'direitos iguais', da farsa do 'todos são livres'". Desta forma, o grupo de escritores periféricos "[...] constrói uma poética de fronteira, que, sob a marca da suspeita, reivindica a memória coletiva, tanto ocidental quanto contra hegemônica para refazer o caminho do sujeito na literatura, com suas marcas sociais, raciais ou de gênero." (DOMINGOS, 2018, p. 210)

Mongim (2018), no mesmo sentido, identifica a "poética gingadeira" de Allan da Rosa como um recurso do autor para inserir sujeitos negros e periféricos no debate

contemporâneo por meio da literatura. De acordo com ela, o livro *Reza de Mãe* (2016) mobiliza elementos culturais da diáspora negra e referências culturais da periferia urbana para compor diferentes representações do negro nas metrópoles contemporâneas. O termo "poética gingadeira" é justificado pela pesquisadora por sugerir a ginga da capoeira vinculada à escrita de Allan da Rosa, uma vez que ambas as expressões se relacionam com ideias de movimento, tensão e equilíbrio. Em outros termos, uma "poética gingadeira"

É uma poética em movimento e do movimento, que estão relacionados ao trânsito característico, tanto da diáspora negra, presente no imaginário que estabelece uma ligação entre tempos, quanto das recentes diásporas das populações negras, provocados pela segregação racial, espacial e socioeconômica presente na espacialidade urbana. (MONGIM, 2018, p. 3)

Mongim sustenta o seu ponto de vista a partir da ideia de que, tal como um capoeirista se serve da ginga tanto como arma de defesa, esquiva e fuga quanto de ataque e contra-ataque, a escrita de Allan da Rosa, de maneira similar, apresenta personagens negros e periféricos que também se valem da ginga para lutar contra barreiras encontradas nas metrópoles; sobretudo por meio do apoio de um repertório cultural diaspórico e afrodescendente presente, por exemplo, em rituais de religiões de matriz africana. Essa presença do sagrado funciona, ainda, como um dos eixos estruturantes do projeto estético do autor, pois aproxima signos da ancestralidade africana ao contexto das periferias urbanas por meio de reapropriações da mitologia dos orixás, da incorporação da sabedoria ancestral por personagens mais velhos e do modo como esses saberes são acionados para o enfrentamento de problemáticas cotidianas, principalmente o racismo.

Além disso, segundo a pesquisadora, Allan da Rosa se utiliza da ginga para jogar com elementos culturais afrodiaspóricos e concepções hegemônicas sobre a língua e os gêneros literários, pois o trabalho com a oralidade em seus textos tensiona os cânones literários, assim como a construção das vozes narrativas de seus contos, por vezes sem indicações nítidas sobre os responsáveis pela condução dos enredos e pelas falas, sugere a descentralização do discurso. Compreende-se, assim, a "poética gingadeira" de Allan da Rosa como um recurso estético para propor um diálogo entre o contexto contemporâneo das periferias urbanas e os saberes ancestrais; configurando-se, deste modo, como

[...] uma forma de combater o racismo dissimulado que divulga uma ideia de igualdade e harmonia, de democracia racial, e que esconde a violência de

suas histórias de miscigenação e de apagamento e silenciamento dos saberes dos povos africanos escravizados e de seus descendentes. (MONGIM, 2018, p. 14)

Sales também ressalta a valorização da ancestralidade negra no livro *Reza de Mãe*, materializada nos contos não apenas por meio de referências diretas à religiosidade, pois preenche grande parte das trajetórias dos personagens, os quais compartilham repertórios culturais semelhantes vinculados à memória negra. Dentre as manifestações culturais associadas a esse repertório, Sales menciona a prática de religiões de matriz africana, a valorização da sabedoria ancestral e a experiência da luta contra a escravidão que se atualiza no embate contra as diversas formas de violência que acometem contemporaneamente a população negra e pobre no Brasil. Além disso, assim como Mongim (2018), Sales também compara a escrita de Allan da Rosa com a capoeira por sugerir uma musicalidade em constante movimento, seja pela criação de diversos neologismos, como "suspreto", seja pela hibridização de gêneros, como no conto-poema "Jogo da Velha", cuja estrutura se alterna entre as formas do conto e do poema, seja, ainda, pelo trabalho com a sonoridade das palavras, como no trecho seguinte: "[...] se afaga, afoga, se afofa. Chuááá, sabonete de canela, safadelícia." (ROSA, 2016, p. 9). Por essas características, Sales enquadra a escrita de Allan da Rosa como performática pelo fato de ser "[...] sempre resultado de uma tensão, de um inscrever-se no mundo, desvelando aspectos sociais de uma coletividade periférica." (SALES, 2018, p. 263)

No mesmo sentido, Rothier Cardoso (2018) ressalta a presença de elementos ancestrais e mitológicos na escrita de Allan da Rosa, salientando o modo como o escritor estetiza a herança mitológica preservada nas periferias. Como exemplo, menciona o conto "A Nascente da Língua", último texto do livro *Reza de Mãe*, e que ilustra sua sofisticação do estilo ao representar camadas populares em suas produções; o que, entretanto, poderia dificultar a popularização das obras do escritor. Isso porque, no conto em questão, seria necessária mais de uma leitura atenta para se compreender a narrativa alegórica sobre um protagonista que, ao descobrir o sentido e o valor da língua, encontra-se com heranças africanas registradas no léxico, mas também com a violência policial direcionada aos negros, a qual o censura e interrompe a sua descoberta. Desta forma, "[...] a prosa poética de Allan da Rosa convoca imagens de antigas cosmologias africanas como antídoto possível para os impasses da violência moderna" (2018, p. 49), mas sem se limitar ao tom jornalístico

apontado em outros escritores periféricos que se propõem a apenas registrar o cotidiano e denunciar objetiva e contundentemente as diversas formas de violência que acometem esses espaços.

Oliveira (2018b), por sua vez, aborda uma "tradição marginal" no interior do campo literário brasileiro. O pesquisador sustenta o seu ponto de vista organizando uma linha de autores brasileiros frequentemente mencionados por escritores marginais como fontes de inspiração: obras de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, Solano Trindade, João Antônio e Plínio Marcos. Essa aproximação a esses escritores, segundo Oliveira, pode indicar uma identificação dos autores marginais com a estética denominada por Candido como "realismo feroz", além do empenho compartilhado em representar o "submundo" das metrópoles e de questionar as desigualdades do cenário urbano.

Por esses motivos, considerando também os escritores marginais das décadas de 1960 e 70, Oliveira percebe uma "tradição marginal" no interior do sistema literário brasileiro. O pesquisador, entretanto, diferencia os escritores da Geração Mimeógrafo e os identificados com a estética do "realismo feroz", principalmente os periféricos. Isso porque, embora ambos os grupos tenham reivindicado, em sua maioria, uma marginalidade estética e editorial, já que se contrapunham aos padrões dominantes de gosto e não dependiam exclusivamente de publicações em grandes editoras, os escritores periféricos, além disso, assumem a marginalidade como forma de evidenciar e de combater um processo de exclusão social. Para Oliveira, é justamente essa característica que mais aproxima os escritores periféricos mais recentes daqueles antecessores, pois é possível identificar a tentativa de, além de denunciar desigualdades, inverter estigmas associados aos marginalizados. Assim,

Quando se observa que há uma série de tradições, convenções, experiências estéticas e urbanas, gêneros e estilos literários e outras convenções estéticas sendo apropriadas e resignificadas por parte dos/as agentes marginais, é possível perceber, ao mesmo tempo, que escritores/as das periferias estão selecionando suas tradições a fim de propor uma identidade literária própria, de modo a distanciarem-se do que, para eles/as, representam formas "elitistas" de pensamento. (OLIVEIRA, 2018b, p. 261)

Sales (2019), entretanto, problematiza a associação entre Plínio Marcos e os autores da literatura marginal-periférica. Para a pesquisadora, Plínio, apesar de, temática e esteticamente, representar a marginalidade em suas obras, não tinha a vivência marginal suficiente para compor seus universos dramáticos de maneira

convincente. Contudo, é preciso pontuar que Sales não desenvolve suficientemente esse argumento, já que apenas menciona uma análise feita por Paulo Roberto Vieira, em sua tese de doutorado publicada em 1993, sobre a peça *Signo da Discoteque* (1979), de Plínio Marcos. De acordo com essa análise, a peça apresentaria elementos inverossímeis, já que, na concepção de Paulo Roberto Vieira, não faria sentido que o personagem Luís, um rapaz de classe média que tenta, sem sucesso, ser aprovado em um vestibular de Medicina, se juntasse a Zé das Tintas, um humilde pintor de paredes, para violentarem sexualmente a personagem Lina, balconista de uma loja. Sob essa perspectiva, Sales questiona a vinculação de Plínio Marcos aos autores da literatura marginal-periférica por notar diferenças em relação ao trabalho com a "marginalidade", já que, em seu ponto de vista, o dramaturgo apenas tematizaria o universo marginal, enquanto para os escritores periféricos a "marginalidade" seria uma questão identitária.

De qualquer modo, porém, percebe-se que a representação da pobreza não é novidade na literatura brasileira, mas que os escritores periféricos reivindicam uma legitimidade por narrarem universos marginalizados "de dentro" desse cenário, diferenciando-se, assim, dos que escreveram sobre periferias a partir de uma perspectiva "de fora" desses espaços. Para Botton (2019), as cidades brasileiras e suas margens periféricas passaram a ser tomadas como objetos de representação literária a partir do início do século XIX, período marcado pela contestação de padrões estéticos europeus e pela consequente motivação para a elaboração de uma "identidade nacional". O pesquisador cita o romance *Memórias de Um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, como ilustrativo desse período. Publicado como livro no ano de 1854, além de ter sido um dos primeiros a representar o contraste entre classes pobres e ricas no contexto urbano brasileiro, mais especificamente no cenário do Rio de Janeiro do século XIX, ainda colaborou para a inserção da figura do malandro no imaginário nacional. Algumas décadas depois, sempre de acordo com Botton, Aluísio de Azevedo, em *O Cortiço* (1890), elege o próprio espaço periférico como o principal componente do romance, de maneira a contrastar o cortiço do protagonista João Romão, habitado por personagens marginalizados, com o casarão vizinho pertencente ao personagem Miranda, comerciante português que desperta a inveja de João Romão por ser mais bem estabelecido social e financeiramente. Já no início do século XX, em 1908, João do Rio, em *A Alma Encantadora das Ruas*, publica suas crônicas sobre o cotidiano do Rio de Janeiro, também focalizando,

principalmente, a população periférica da cidade. Rubem Fonseca, na segunda metade do século XX, amplia a representação de universos marginalizados ao inserir, em *O Caso Morel* (1973) e *Feliz Ano Novo* (1975), o ponto de vista de criminosos, além de expor a violência nesses contextos de uma forma bem mais explícita.

Para Botton, no entanto, o fato de Manuel Antônio de Almeida, Aluísio de Azevedo, João do Rio e Rubem Fonseca não pertencerem às camadas marginalizadas da sociedade favorece uma postura narrativa judiciosa em relação às ações de seus personagens. O pesquisador aponta essa mesma postura em escritores contemporâneos que tematizam universos marginalizados a partir de um ponto de vista "de fora". De acordo com Botton, *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella, *Inferno* (2000), de Patrícia Melo, e *Elite da Tropa* (2006), de Luiz Eduardo Soares em parceria com André Batista e Rodrigo Pimentel, são exemplos de produções literárias que representam sujeitos e locais marginalizados, mas "[...] apresentam uma distância social entre a elite que produz essa literatura – pois os autores são médicos, policiais, diplomatas, políticos e jornalistas – e o sujeito marginalizado que é representado nessas obras." (BOTTON, 2019, p. 42). Contudo, o pesquisador aponta a interferência dessa distância social apenas em *Elite da Tropa*, pois a guerra entre policiais e traficantes nas favelas do Rio de Janeiro é apresentada a partir de um ponto de vista maniqueísta resultante da perspectiva de seus autores, um antropólogo em parceria com policiais do BOPE.

Em oposição a essa espécie de tradição de representação da marginalidade a partir do ponto de vista de escritores não-marginalizados, Botton menciona autores marginalizados que tematizaram o mesmo universo. Entre eles, Lima Barreto, com a justificativa de ter sido o primeiro a escrever da periferia para a periferia urbana brasileira. São mencionados também o livro de crônicas *Na Prisão* (1922), de Orestes Barbosa, a novela *Desabrigo* (1945), de Antônio Fraga, e o livro de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), de João Antônio, como exemplos de uma série de obras que inserem as margens urbanas na cena literária brasileira a partir de um ponto de vista, no mínimo, aproximado a esses cenários, uma vez que, segundo o pesquisador, todos os escritores mencionados tiveram, pelo menos, algum contato com os universos tematizados em suas narrativas. Contudo, para Botton, o diário *Quarto de Despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, é a primeira obra que apresenta, de fato, o contexto de uma favela pelo ponto de vista de uma favelada, de maneira semelhante às obras do final da década de 1990 e início de 2000, como *Cidade de Deus* (1997),

de Paulo Lins, e *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, que marcaram o surgimento da denominação desse tipo de produção como literatura marginal-periférica. Compreende-se, portanto, que as obras de todos esses escritores, de Lima Barreto a Ferréz, compõem uma linhagem de representações literárias brasileiras nas quais

O sujeito periférico torna-se protagonista de suas histórias e cria um realismo diferente daquele do final do século XIX, pois não é mais objeto da elite brasileira. Ao produzir cultura, quem está à margem da sociedade reivindica para si a legitimidade que a sua literatura possui, pois é este sujeito marginal que vivencia todos os dias o que está ficcionalizando em seus textos. (BOTTON, 2019, p. 50-51)

No mesmo sentido, Silva (2019) reforça a importância de Carolina Maria de Jesus para a produção literária das periferias. Com base no conceito desenvolvido por Rocha sobre a "dialética da marginalidade", segundo a qual a lógica conciliadora prevista pela "dialética da malandragem" proposta por Candido estaria sendo substituída por concepções mais combativas, Silva aponta Carolina Maria de Jesus como a precursora de uma forma de escrita que expõe, em tom abertamente conflitivo, a desigualdade e a miséria como formas de violência resultantes de um projeto liberal e modernizante de uma sociedade na qual "As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os cômicos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os cômicos." (JESUS, 1960, p. 55)

### **1.3 O Movimento de Saraus e Slams Periféricos**

De acordo com Marinho (2016), até a data da publicação da sua dissertação de mestrado, considerando somente a região metropolitana de São Paulo, havia pelo menos dez saraus periféricos sendo realizados regularmente. Além do da Cooperifa, à época realizado no Bar do Zé Batidão, no Jardim Ângela, zona sul, aconteciam, também, o Suburbano Convicto, no bairro do Bixiga, o Perifatividade, no Ipiranga, o Sarau da Brasa, na Brasilândia, o do Pira, realizado na Casa de Cultura de M'Boi Mirim, o Clamarte, na região de Interlagos, o Sarau da Ademar, na região da Cidade Ademar, o sarau O que Dizem os Umbigos, no Itaim Paulista, o do Binho, em Taboão da Serra, e o Literatura Nossa, promovido pelo escritor Sacolinha, em Suzano. Além desses, o pesquisador ainda registra outros saraus que aconteciam fora do Estado de São Paulo:

[...] o sarau Letras da Favela, na Favela da Rocinha, RJ; Sarau Cultural, em Rio Verde/MS; Sarau Prosa e Poesia, Salvador/BA; Sarau da Casa, Rio Branco/Acre; Sarau Poetas Compulsivos, Nova Iguaçu/RJ, e ColetivoVoz, Vale do Jatobá/MG, só para citar alguns. (MARINHO, 2016)

Percebe-se, portanto, a quantidade de saraus periféricos em diferentes regiões do país, podendo funcionar como suportes para a articulação de escritores que moram nesses lugares. Pinto (2017), entretanto, afirma que não apenas os saraus, mas também os *slams* se configuram como "[...] práticas discursivas de caráter editorial, que implicam uma gestão das textualidades e das autorias." (p. 146). O pesquisador exemplifica o seu ponto de vista mencionando a produção do poeta Ni Brisant que, além de participar de saraus e *slams*, divulga sua obra por meio de blogs, redes sociais, lambe-lambes e por um sebo itinerante em uma bicicleta. Cada um desses suportes serve como ferramenta para a gestão da autoria do poeta, que organiza sua produção de acordo com os meios nos quais divulga cada texto. Por exemplo, seu livro *Se eu Tivesse meu Próprio Dicionário*, composto por 78 micropoemas, também é veiculado no blog do escritor, no álbum musical intitulado *Algodão de Fogo* e em um canal do YouTube, no qual foi registrada sua participação em um *slam* realizado no SESC Pinheiros, em São Paulo. De acordo com o pesquisador, em cada um desses suportes, apesar de ser possível identificar uma proposta de reproduzir os micropoemas presentes em *Se Eu Tivesse meu Próprio Dicionário*, as diferentes organizações de apresentação, com distintas escolhas e ordenações de poemas, além de variações na maneira de como declamá-los, conferem singularidade para cada apresentação. Essas variações configuram-se como práticas editoriais de Ni Brisant, pois sugerem diversos caminhos de leitura que o próprio poeta propõe para a sua obra, de acordo com os recursos proporcionados pelos diferentes suportes que utiliza; alguns deles, como os saraus e os *slams*, possibilitando, inclusive, a presença física do autor, o que confere uma aproximação mais marcada da sua figura pessoal à sua voz autoral.

Esse modo de circulação de textos de *slammers* - apresentados de diferentes formas em diversos saraus e *slams*, além de serem, por vezes, também materializados em variados suportes, como cds, videoclipes e lambe-lambes - obedece a uma lógica de natureza propagável, pois moldado de acordo com o nicho para o qual os produtos são dirigidos. O pesquisador ilustra o seu ponto de vista mencionando, além do já referido *Se eu Tivesse meu Próprio Dicionário*, de Ni Brisant, os exemplos do livro *Praga de Poeta* (2012), de Victor Rodrigues, posteriormente

transformado em videoclipe e recitado em vários eventos; e do poema "Coquetel Motolove" (2014), de Luiza Romão, lançado primeiramente em forma de vídeo no canal pessoal da poeta no Youtube, depois publicado no livro de estreia pelo Selo do Burro e, em seguida, postado em nova produção audiovisual na mesma plataforma digital de vídeos, mas, dessa vez, no canal da produtora "sonorus (FOCUS) grafia". Destaca-se, em todos os exemplos mencionados, o modo como os textos são atualizados em cada retomada, sempre com diferenças significativas entre uma apresentação e outra, configurando, assim, a singularidade de cada versão, mas se mantendo no limite que permite identificá-los aos seus respectivos títulos.

A constante atualização desses textos, de certa forma, reflete a dinâmica movimentada do circuito de saraus e slams periféricos que, para Tennina (2018), fazem parte de um "circuito" cultural alternativo em relação àquele desenvolvido no centro da cidade, onde há maior concentração de equipamentos culturais. Isso porque, de acordo com a professora, os saraus periféricos, por ocorrerem predominantemente em bares, um dos únicos espaços destinados ao lazer em periferias, compõem um conjunto de práticas culturais, com equipamentos pouco convencionais, mas que funcionam como espaços de expressão, comunicação e circulação de literatura em um ambiente desprovido de equipamentos culturais disponibilizados pelo Estado. Desta forma, os participantes do circuito cultural periférico compõem uma cena cultural delimitada pelo espaço geográfico, mas também pela partilha de preferências estéticas, de um estilo característico de escrita e de um modo peculiar de declamar poemas.

Além disso, segundo Tennina, os donos de bares que disponibilizam seus estabelecimentos para o desenvolvimento de saraus, apesar de não modificarem suas estruturas de funcionamento, não diferindo quase nada de qualquer outro "boteco de quebrada", montaram bibliotecas próprias, introduzindo, assim, uma modificação simbólica nesses ambientes, onde não apenas há uma diversificação de público em dias de saraus, já que contam com a participação de mulheres e crianças, como livros passaram a fazer parte, de maneira permanente, de um cenário antes destinado, sobretudo, ao consumo de bebidas e aos jogos. Nesse sentido, compreende-se que

A proposta dos saraus da periferia forjou um universo de significados e um conjunto de comportamentos que se projetariam como os suportes para o desenvolvimento cultural do próprio espaço do bar e do bairro periférico. Além da estrutura dos estabelecimentos, equipamentos e espaços que fazem do conjunto de saraus um "circuito", todos os poetas e frequentadores dos saraus da periferia têm uma preocupação comum ligada à ressignificação de

uma ideia de periferia que cultivam e exibem nos textos declamados, em seus corpos, nas formas de cumprimentar-se, nas manifestações de gosto e nos valores que enaltecem. Diante disso, pode-se dizer que são parte de uma “cena” que os engloba, define e lhes dá visibilidade. (TENNINA, 2018, p. 70)

Com ponto de vista semelhante, Oliveira (2018b) entende que os saraus e toda a movimentação cultural periférica se apresentam como instrumentos para o desenvolvimento artístico-cultural e para a afirmação e o exercício da cidadania dos moradores desses espaços. O pesquisador menciona o modo como Sonia Regina Bischain afirma-se escritora a partir da criação do Sarau da Brasa que, por sua vez, é idealizado a partir da influência de outros projetos culturais periféricos já existentes: a Biblioteca Êxodos, a Cooperifa e o Sarau do Binho. O mesmo ocorre, segundo Oliveira, com Michel Yakini e Raquel Almeida, dois escritores periféricos que, após visitarem a Cooperifa, tomaram a iniciativa de criar em Pirituba o Sarau do Elo da Corrente. Esse circuito cultural caracteriza a literatura marginal-periférica como um verdadeiro movimento cultural com diferentes coletivos que, além de realizarem diversos eventos regularmente, influenciam-se mutuamente e incentivam o envolvimento com as práticas culturais que promovem nos espaços periféricos. Sob essa perspectiva, os saraus periféricos podem ser entendidos como eventos resultantes de esforços coletivos de grupos que compartilham interesses estéticos, sociais e político-culturais organizados em torno da literatura marginal-periférica, compreendida como

[...] um movimento cultural periférico, composto de pessoas oriundas das periferias urbanas, com forte conotação política e racial, cujos projetos, além de possibilitarem oportunidades culturais e literárias a seus agentes, compreendem uma perspectiva pedagógica que liga a figura do/a escritor/a à do 'artista-cidadão'. (OLIVEIRA, 2018b, p. 175)

#### **1.4 A Cena Cultural das Periferias Urbanas: carências, disputas e possibilidades**

A cena cultural das periferias urbanas apresenta diversas carências e disputas, mas também ricas possibilidades. Contudo, entre as carências, Barreto (2011) menciona como o problema do analfabetismo é internalizado na obra *Da Cabula*, de Allan da Rosa. Essa peça de teatro, vencedora do II Prêmio Nacional de Dramaturgia Negra Ruth de Souza, em 2008, gira em torno da protagonista Filomena, que enfrenta, entre outros problemas decorrentes da sua condição social, a dificuldade de acesso à cidade por não ser alfabetizada. Assim, além de manifestar problemas de autoestima e de questionar diversos aspectos referentes à gramática normativa, a protagonista não consegue embarcar nos ônibus corretos por não ler os destinos dos veículos, bem

como expressa não sentir vontade de ir ao cinema por não poder ler as informações referentes às sessões. Desta forma, para Barreto, a peça *Da Cabula* expressa o modo como a não alfabetização afeta a vida daqueles que, inseridos em cidades imersas na escrita, têm o acesso dificultado ao letramento em razão da desigualdade social.

Tal ideia, porém, não se materializa apenas na produção de Allan da Rosa. Por exemplo, no romance *Capão Pecado*, de Ferréz, de acordo com Leite (2014), evidencia-se a elaboração de um ponto de vista que elege o investimento na leitura e nos estudos como alternativas para que os pobres superem a pobreza e fujam da criminalidade. Leite menciona, ainda, as obras *Suburbano Convicto* e *Profissão MC*, de Alessandro Buzo, como outros exemplos de produções periféricas que vinculam a prática da leitura e da vivência musical a formas de escapar do universo da criminalidade e do abuso de drogas. Contudo, o pesquisador pondera que, no caso de *Capão Pecado*, diferentemente de *Da Cabula*, "Não estão em discussão os mecanismos de exploração que criam e perpetuam as desigualdades. O problema no fim é do pobre que não estuda, enquanto o rico (o playboy), este sim, estuda e se dá bem." (LEITE, 2014, p. 69)

Como se percebe, questões sobre alfabetização e escolarização são recorrentes em textos de escritores periféricos. Marinho (2016) estabelece diálogo com o ensaio "O Direito à Literatura", de Antonio Candido, para apontar que, embora o acesso à literatura no Brasil tenha sido ampliado desde a década de 1980 em função da redução do analfabetismo, o número de analfabetos ainda permanece alto, o que dificulta uma efetiva democratização do acesso à literatura no país. Em suas palavras,

Na década de 1980, quando o texto de Candido foi escrito, a taxa de analfabetismo entre pessoas de 15 anos ou mais era em torno de 25,9% enquanto em 2012 esse número é de 8,03%, as taxas de analfabetismo funcional também caíram e em 2012 é de 17,08%. Entretanto, por mais que o número de analfabetos tenha caído, ainda atinge cerca de 13 milhões de pessoas no país, um número muito expressivo de pessoas. (MARINHO, 2016, p. 81-82)

Ainda assim, o pesquisador expressa entusiasmo com escritores periféricos que, em sua perspectiva, não esperam políticas públicas e tomam a iniciativa de fomentarem a prática literária em suas comunidades. Para Marinho, o movimento desses escritores aproxima a literatura do cotidiano periférico, sobretudo pela realização de saraus nesses espaços, divulgando as práticas da escrita, da leitura e da escuta como ferramentas de desenvolvimento pessoal e de exercício de cidadania, colaborando, assim, para o acesso ao direito à literatura, mesmo em um contexto

caracterizado pela precariedade de serviços públicos, como escolas de qualidade e espaços destinados ao lazer e à cultura.

Outra instituição que ocupa brechas deixadas pelo Estado em comunidades periféricas é a Igreja. Para Fernandes (2016), a relação entre as religiões cristãs, sobretudo evangélicas, e a cultura do *hip-hop* nacional pode, inclusive, suscitar novas conformações simbólicas nas periferias. Isso porque, de acordo com o pesquisador, produções ligadas ao *hip-hop* costumam ser configuradas a partir da transformação de elementos contextuais negativos, como a pobreza, a violência e a criminalidade, em materiais artísticos orientados para a elaboração de identidades positivas a sujeitos periféricos, os quais são representados como capazes de "[...] transformar dificuldade em superação, sofrimento em orgulho" (FERNANDES, 2016, p. 80). Essa característica interessou a empreendimentos religiosos, uma vez que, além de o *hip-hop* se alinhar à proposta redentora das religiões, por se tratar de uma cultura predominantemente juvenil, colabora, ainda, para a disputa existente entre denominações religiosas no que se refere à evangelização de novos fiéis.

Nesse sentido, Fernandes (2016) pontua a maior facilidade das igrejas neopentecostais em se adaptar aos interesses dos jovens, pois a maior flexibilidade dessas denominações referentes aos "usos e costumes" garante maior abertura para o universo juvenil. Sob esse ponto de vista, os elementos que compõem o *hip-hop* são apenas parte de estratégias de denominações religiosas para atraírem fiéis, uma vez que igrejas neopentecostais também costumam abrir espaço para outros estilos musicais consumidos pelos jovens, como o rock e o reggae. No caso particular do *hip-hop*, tais organizações religiosas se valeram da cultura periférica a fim de estabelecer um canal produtivo de evangelização de jovens moradores dessas áreas, pois o *rap*

[...] funciona como uma linguagem conectada à intersubjetividade da comunidade. Essa forma de expressão é diferente de outras, pois tem mais facilidade em ser aceita e compreendida pela favela, posto que é uma linguagem construída no cotidiano da periferia. (FERNANDES, 2016, p. 20)

Além disso, a valorização de uma mensagem a ser transmitida é outro fator que faz do *rap* um elemento do *hip-hop* interessante a propósitos religiosos. Isso porque, assim como as religiões assumem a tarefa de transmitir a "mensagem divina", o *rap*, como elemento que dá voz ao *hip-hop* por meio da poesia cantada pelos *MCs*, pode ser considerado como o principal veículo de transmissão dessa cultura.

Por outro lado, Fernandes (2016) defende que, no contato entre a religião e a cultura do *hip-hop*, esta absorve muito do aspecto moral proveniente dos ensinamentos religiosos. Além disso, aponta que tanto o pentecostalismo quanto o *hip-hop* são marcados pela valorização da oralidade e chegaram ao Brasil pelas mesmas vias: "[...] importados dos EUA e em épocas diferentes, o pentecostalismo (branco) e o *hip-hop* (negro), ambos filhos da periferia, [trouxeram] grande bagagem da cultura periférica norte-americana." (p. 33). Com o recente encontro, nas igrejas, entre o neopentecostalismo e a cultura do *hip-hop*, de acordo com o pesquisador, há uma renovação tanto da linguagem religiosa, que procura se abrir aos interesses da juventude periférica, quanto do *hip-hop*, que assimila o senso moral da doutrina religiosa.

Fernandes, contudo, pondera que essa relação entre *hip-hop* e neopentecostalismo se desenvolve principalmente em igrejas consideradas "underground", isto é, em denominações como a Bola de Neve Church, Sara Nossa Terra e Renascer em Cristo que, por serem bem mais flexíveis ao institucionalismo religioso pentecostal, impõem menos resistência às demandas juvenis. Em vez de imporem limites rígidos aos jovens, privilegiam a construção de redes de sociabilidade entre jovens cristãos sem lhes exigir imediata adesão aos "bons costumes" da comunidade e recusa de seus atuais estilos culturais, sejam estes inspirados no *hip-hop*, no reggae, no rock ou em qualquer outro grupo. Como exemplo dessa lógica, Fernandes apresenta o modo como, no período da escrita da sua tese, a Igreja Pentecostal Sara Nossa Terra (SNT), da cidade de Curitiba, organizava suas reuniões voltadas para os interesses do público jovem:

Em suas reuniões, existe uma estrutura organizacional trabalhada em "células". Esses pequenos grupos têm sua própria identidade, como exemplo: a Célula de Jah, voltada para a música reggae; a Célula Nos Eixos, direcionada a skatistas; e a Célula da Rima, especializada em Rap e respeitada dentro do Movimento Hip-Hop da capital do Paraná. É perceptível que a música se apresenta como o grande mote adotado pela igreja, que se especializa e afunila os gostos musicais de acordo com o público alvo. (FERNANDES, 2016, p. 36)

Essa relação entre religião e *hip-hop* é notada por Fernandes desde o início do movimento cultural, uma vez que a criação das primeiras posses de *hip-hop*, ocasião em que este termo fora criado para denominar as festas que reuniam os quatro elementos da cultura, já se vinculava às comunidades negras estadunidenses, com o objetivo de contornar a violência presente nos guetos e com a influência de líderes

religiosos como Malcom X e Martin Luther King Jr. A posse onde se originou o termo *hip-hop*, por exemplo, a *Universal Zulu Nation*, articulada por Afrika Bambaataa, em 1975, para mediar conflitos entre gangues no bairro do Bronx, em Nova Iorque, era diretamente influenciada por membros do Black Panther que, por sua vez, se inspiravam na ideologia de Malcom X. Alguns desses membros do Black Panther viriam a se tornar *MC's*, *DJ's*, *B.boys* ou grafiteiros nas décadas de 1970 e 1980. Mais recentemente, as relações entre religião e *hip-hop* se tornaram ainda mais evidentes. Em 2009, KRS-One, um dos pioneiros da cultura do *hip-hop* e crítico da violência no interior da comunidade negra estadunidense, publicou uma espécie de "bíblia", "*The Gospel of Hip-Hop: First Instrument*", na qual elabora um manual espiritual para membros da cultura *hip-hop*.

A "bíblia" de KRS-One, entretanto, é apenas um exemplo da influência da religião na cultura *hip-hop* dos Estados Unidos, onde há, inclusive, um termo para designar especificamente o nicho de *raps* religiosos: o "*holy hip-hop*". O termo abrange um movimento religioso em torno de diversos *rappers* gospel que expressam suas crenças por meio do ritmo e procuram evangelizar outros jovens dos guetos norte-americanos. Em Los Angeles, o "*holy hip-hop*", semelhantemente às posses de *hip-hop*, promoveu transformações no espaço, uma vez que o *rap* gospel transformou alguns clubes e esquinas em "*airbone churches*", ou igrejas ao ar livre, onde jovens se reúnem para ouvir *rap* gospel. Tal fenômeno, conforme Fernandes (2016) lê no ensaio *Building "Zion" in Babylon: holy hip hop and geographies of conversion*, escrito em 2011, por Christina Zanfagna, é denominado

[...] 'geographies of conversion', pontuando que as geografias da conversão se cruzam com as biografias da conversão, fato que acentua a importância da música na construção mútua de ambos, isto é, tanto da transformação dos espaços da cidade quanto da transformação dos indivíduos que a habitam. (FERNANDES, 2016, p. 104)

No Brasil, Fernandes identifica um movimento semelhante de influência mútua entre *hip-hop* e religião. De acordo com o pesquisador, em Curitiba, assim como em Los Angeles, algumas igrejas, como a Sara Nossa Terra, configuram-se como espécies de "clubes", já que contam com espaços como pista de skate, arena de MMA e palcos de shows onde acontecem apresentações de *rap* e de reggae. Desta forma, essas igrejas, assim como as posses de *hip-hop*, apresentam-se como espaços de sociabilidade nos quais um público, predominantemente jovem, organiza-se em torno de preceitos éticos como o de valorizar as próprias comunidades, manter-se distante

da criminalidade e transmitir uma sabedoria fundamentada tanto em doutrinas religiosas como na cultura de rua.

De maneira semelhante, Umbelino (2016) correlaciona o alto número de participantes da cultura *hip-hop* convertidos ao neopentecostalismo ao fato de muitos religiosos protestantes atuarem como lideranças de grupos culturais periféricos. Isso porque, para a pesquisadora, jovens que inicialmente se interessam pela cultura *hip-hop*,

[...] ao se aprofundarem nas rotinas dos grupos, liderados cada vez mais por religiosos, acabam se convertendo também ao neopentecostalismo. Com esta nova identidade, se sentem mais incluídos na posse da qual fazem parte, além de aumentar, muitas vezes, seu reconhecimento social. Embora a mídia tradicional não mude significativamente a forma como retrata os negros, pobres, moradores da periferia, após a conversão religiosa eles passam a contar com outros veículos de grande força e penetração, como as rádios evangélicas, TVs, revistas e jornais, que os tornam verdadeiros ídolos - capazes de ditar moda e servir de modelo positivo para outros jovens como eles. Eles se tornam, enfim, visíveis e reconhecidos. (UMBELINO, 2016, p. 83)

Deste modo, a religião atua como uma importante referência para a produção cultural periférica. Trajano (2016), por exemplo, identifica na obra de MV Bill o elemento da religiosidade como um dos principais organizadores da representação de um "combatente". O pesquisador ilustra o seu ponto de vista apontando essa lógica em músicas como "Causa e Efeito", "O preto em movimento" e "Aqui tem voz", todas de MV Bill. Nessas músicas, a figura do eu-lírico representa um "combatente" cuja luta contra uma determinada ordem é inspirada em uma ideia sobre Jesus Cristo associada, por um lado, ao sofrimento de injustiças e, por outro, à salvação de um povo.

Contudo, a imagem desse "combatente" costuma ser sempre masculina. E isso reverbera no número reduzido de mulheres que produzem arte nas periferias e alcançam visibilidade. Balbino (2016) ressalta que, dos 56 escritores que fizeram parte das três edições especiais da revista *Caros Amigos*, apenas nove eram mulheres, sendo que o primeiro volume da revista foi composto integralmente por escritores homens. Além disso, no mapeamento realizado em sua dissertação de mestrado sobre mulheres que se autointitulam marginais/periféricas, Balbino aponta uma concentração de escritoras na região Sudeste do país, principalmente no Estado de São Paulo. Isso porque, das 425 mulheres que responderam à pesquisa, 287 fazem parte da região Sudeste, sendo 193 paulistanas, 44 cariocas, 39 mineiras e 11 capixabas; ou seja, 67,5% das mulheres entrevistadas fazem parte da região Sudeste

do país e 45,4% delas são paulistas. A pesquisadora associa essa concentração ao maior número de saraus nessas regiões, principalmente no estado de São Paulo, onde mapeou, em 2010, a existência de mais de 60 saraus tanto no interior quanto na cidade de São Paulo, onde, inclusive, surgiram os saraus mais conhecidos do país.

No campo religioso não é diferente. Nas igrejas, situadas dentro ou fora das periferias, o protagonismo também é masculino. Apesar de a religião funcionar, de maneira semelhante ao *hip-hop*, como mais um espaço de elaboração e partilha de experiências complexas por parte de sujeitos periféricos, sobretudo de experiências de traumas e superações, também não concede o mesmo espaço para mulheres e homens. Fernández (2017), por exemplo, menciona os casos de Aldidudima Salles e de Kaskão, que tiveram seus testemunhos de conversão religiosa gravados em CD. O primeiro, ex-líder do Comando Vermelho, gravou em CD um testemunho sobre sua trajetória no crime até se converter, posteriormente, em pastor. Kaskão, por sua vez, rapper conhecido por ser líder do grupo Trilha Sonora do Gueto, também gravou um testemunho sobre sua trajetória no crime até a sua conversão evangélica. Para Fernández, esse tipo de relato autobiográfico colabora para a reintegração de ex-detentos na sociedade: se a experiência no mundo do crime e o próprio encarceramento produzem estigmas negativos, quando essas experiências são tornadas públicas por meio de testemunhos, os estigmas são positivados, enfatizando o aspecto incomum de histórias individuais marcadas pela queda no mundo do crime, seguida pelo martírio na prisão e pela redenção após a reintegração na sociedade.

Conforme ilustra o exemplo do rapper Kaskão, sempre de acordo com Fernández (2017), além das produções evangélicas, o *rap* também costuma incorporar esse tipo de testemunho. O rapper Dexter é mais um que reconverte os estigmas por meio da elaboração de testemunhos públicos, porém não diretamente vinculados à religião evangélica. Dexter ficou conhecido como MC do grupo 509-E, no qual fazia dupla com Afro-X, seu amigo de infância e companheiro de cela enquanto cumpriam pena no Carandiru. Tanto como MC do grupo 509-E quanto em sua carreira solo, as letras de Dexter se caracterizam por narrarem o cotidiano prisional e, desta forma, além de apresentar um ponto de vista sobre a detenção fundamentado na própria experiência do MC, denunciam as condições degradantes impostas aos detentos e alertam sobre as consequências negativas do envolvimento com o crime, sugerindo o *rap*, em vez da religião evangélica, como instrumento de redenção.

Contudo, como pode ser percebido, nenhuma mulher foi citada entre os exemplos de religiosos que tiveram seus testemunhos gravados. Essa dinâmica infelizmente se repete na literatura marginal-periférica. O reduzido espaço para mulheres na cena cultural periférica, inclusive, justifica a ausência de uma autora de contos nesta tese. Isso porque, além de a participação de mulheres ainda ser encoberta pelo predomínio masculino, aquelas que conseguem um espaço no interior do grupo se dedicam, predominantemente, à escrita de poemas, pois a maior parte da produção feminina da literatura marginal-periférica se concentra no gênero lírico. O selo Me Parió Revolução ilustra esse panorama. Criado pela escritora periférica Dinha, junto ao coletivo de mulheres da Rede Poder e Revolução, em 2013, o selo tem, como principal característica, ser gerido por mulheres e publicar somente livros de autoria feminina. No entanto, de acordo com Sales (2019), entre os nove livros publicados até o ano de 2019, há uma coletânea com manuscritos de Carolina Maria de Jesus e ensaios sobre a obra da escritora, dois livros de ensaios sobre arte e questões sociais, cinco de poemas e apenas um com contos, mas não exclusivamente de contos, já que se trata de uma coletânea de textos, de variados gêneros textuais, escritos por mulheres do Coletivo Negro Afro-Tons, do estado do Espírito Santo.

Esse predomínio de homens entre os escritores da literatura marginal-periférica pode colaborar, ainda, para representações problemáticas de figuras femininas. É o que nota Pasqualin (2019) que, em sua dissertação de mestrado, aponta o modo como Sacolinha e Alessandro Buzo, respectivamente, em *Graduado em Marginalidade e Guerreira*, objetificam suas personagens femininas, limitando-as aos papéis de mãe ou de objeto sexual. Para a pesquisadora, essa forma de representação das mulheres, característica da literatura marginal-periférica, expõe uma contradição de um grupo que, apesar de se propor a representar sujeitos marginalizados, reproduz e, conseqüentemente, reforça a marginalização das mulheres em suas narrativas.

No entanto, apesar da predominância masculina no *hip-hop* e na literatura marginal-periférica, mulheres negras e periféricas também conseguem encontrar algum espaço nesses coletivos. De acordo com Mongim (2019), Elizandra Souza é um exemplo de mulher negra e periférica que expressa poeticamente a importância da cultura do *hip-hop* para, além de consolidar a formação da própria consciência, colaborar para que se reconhecesse como mulher negra e, assim, tivesse a autoestima suficiente para reafirmar a sua negritude por meio da produção literária. Para a pesquisadora, a participação cada vez mais ativa de mulheres como Elizandra

Souza em saraus, *slams* e atividades vinculadas à cultura do *hip-hop*, além de favorecer o tensionamento do modo limitado como esse grupo enquadra as figuras femininas em suas produções, limitando-as aos papéis de mãe ou de objeto sexual, ainda estimula a diversificação das representações femininas a partir das perspectivas das próprias escritoras.

Nesse sentido, ainda conforme Mongim, os contos de Allan da Rosa ilustram a maneira como as representações femininas têm ganhado em complexidade entre as produções da literatura marginal-periférica. As personagens femininas dos contos de *Reza de Mãe* assumem papéis centrais em suas famílias, pois, além de figurarem como responsáveis pelo cuidado e pela educação de seus familiares, assumem também a responsabilidade do sustento de suas casas. Por isso, Mongim considera que não sejam compostas por um olhar masculino que as limita aos papéis maternos ou de objetos sexuais. Em vez disso, expressam as complexidades de ser mulher no contexto das periferias urbanas brasileiras, como uma forma de problematizar perspectivas machistas que "domesticam" - no pior dos sentidos - figuras femininas.

Contudo, o espaço para as mulheres ainda é reduzido em toda a sociedade, inclusive na cena cultural periférica, do que resulta uma lacuna na representação do contexto das periferias urbanas brasileiras. Ainda assim, a produção cultural das periferias apresenta força suficiente para contestar perspectivas hegemônicas.

É comum, por exemplo, que diversas letras de *rap* proponham diferentes leituras para mitos bíblicos. O álbum *Sobrevivendo no Inferno*, por exemplo, é compreendido por Rocha e Lopes (2020) como uma espécie de culto evangélico organizado em forma de *rap*, já que se inicia com a faixa de saudação sincrética à São Jorge-Ogum, "Jorge da Capadócia", seguida por "Gênesis", uma faixa curta na qual é proposto um mito de criação do Universo sob o ponto de vista periférico sintetizado na imagem do rapper tentando "sobreviver no inferno", com o auxílio de uma "bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta", até se encerrar com as faixas "Formula Mágica da Paz" e "Salve", as quais apresentam, respectivamente, um ideal a ser seguido para a construção da paz nas periferias e uma saudação a cada "quebrada" importante para o grupo. Rocha e Lopes ressaltam, ainda, que o ideal construído em "Fórmula Mágica da Paz" revela inspiração na imagem de Jesus Cristo, mas a partir de um ponto de vista que insere toda a narrativa bíblica no contexto periférico, como nos seguintes versos: "[...] eu acredito na palavra de um homem de pele escura, de cabelo crespo; que andava entre mendigos e

leprosos, pregando a igualdade, um homem chamado Jesus [...]”. Diante disso, fica evidente que,

Para Mano Brown, só há a possibilidade de uma criação narrativa mítica se as figuras, imagens e metáforas couberem dentro do seu contexto social e racial. Sua cosmogonia é periférica e seu Cristo é negro, furioso; está pronto para um revide social e espiritual, a fim de vingar todas as injustiças sofridas dentro das comunidades marginalizadas do Brasil. (ROCHA; LOPES, 2020, p. 174)

Compreende-se, portanto, que a cena cultural periférica incorpora diversos problemas da sociedade, do analfabetismo ao machismo, e lida com eles a partir de uma perspectiva local, orientada por valores do *hip-hop*, da religião, mas também da carência que caracteriza ambientes marginalizados. A precariedade do serviço público, por exemplo, expressa-se diretamente na forma de produtos culturais periféricos.

Nesse sentido, Mello e Pinto (2020) mencionam o modo como a incorporação de variedades linguísticas estigmatizadas em letras de *raps* paulistas evidencia a desigualdade de acesso às variedades urbanas de prestígio. Para as pesquisadoras, os rappers paulistas desenvolvem um espaço de resistência ao incorporarem em suas letras, além de gírias e palavrões, construções desviantes das variedades linguísticas de prestígio. Tal atitude, por um lado, evidencia a distância do nível de alfabetização de sujeitos marginalizados em relação às variedades urbanas de prestígio, mas, por outro, favorece o desenvolvimento de um espaço no qual a variedade comumente estigmatizada se transforma em matéria para produção artística, além de ferramenta de reversão do estigma por meio do fortalecimento dos laços comunitários via valorização de traços linguísticos característicos das periferias urbanas de São Paulo. O rapper Renan Inquérito, por exemplo, de acordo com Mello e Pinto, mesmo tendo tido a oportunidade de acesso à alta escolarização, já que é doutor em Geografia pela Unesp/Rio Claro, por mais que faça uso da variedade linguística de prestígio em seus trabalhos acadêmicos, conserva em sua fala traços característicos do *rap* paulista, como a utilização de gírias e o desvio de normas referentes à concordância, reafirmando, assim, suas raízes na identidade periférica.

## 2. Traços de uma Escrita Coletiva: “Escritores Improváveis”

“Sou uma Carolina  
 Escrevo desde menina  
 Meus textos foram rasgados, amassados,  
 pisoteados  
 Foram tantos beliscões  
 Pelas bandas lá de Minas  
 Eu sou de Minas Gerais

Fugi da casa da patroa  
 Vassoura não quero ver mais  
 A caneta é meu troféu  
 Borda as palavras no papel  
 É tudo o que quero dizer”  
 (PILAR, 2015, p. 184-185)

O poema “Sou uma Carolina”, de Tula Pilar Ferreira<sup>4</sup>, ilustra o modo como a literatura marginal-periférica se configura como expressão coletiva daqueles que insistem em escrever, mesmo diante da baixa probabilidade de que sujeitos periféricos se tornem escritores. Isso é percebido na maneira como a poeta se identifica com Carolina, como se a autora de *Quarto de Despejo* representasse uma probabilidade, ainda que extremamente baixa, de que escritores marginalizados socialmente conseguissem publicar livros e serem lidos. Além disso, a trajetória de Tula Pilar Ferreira, poetizada nos versos acima, indica que, apesar da teórica improbabilidade de empunhar uma caneta em vez de uma vassoura, também ela conseguiu fugir da casa da patroa e bordar as próprias palavras no papel. Desta forma, assim como Carolina Maria de Jesus, a escritora Tula Pilar Ferreira, a exemplo de tantos outros escritores identificados com a literatura marginal-periférica, utiliza a própria vida como matéria de elaboração literária para, assim, dar forma a como sujeitos marginalizados insistem em buscar alternativas para além dos destinos que lhes são predominantemente reservados. Neste capítulo, almeja-se justamente pensar sobre como tais escritores tentam alcançar esse objetivo das mais variadas formas, como buscando parcerias público-privadas para viabilizar projetos culturais, transformando a própria vida em material literário, aproveitando ferramentas das novas tecnologias e, principalmente, escrevendo.

---

<sup>4</sup> Tula Pilar Ferreira (1970-2019) foi uma poeta negra, nascida em Leopoldina, Minas Gerais, mas que começou a se apresentar em saraus em São Paulo, para onde se mudou quando tinha 19 anos. Contudo, antes de suas participações em saraus e de ser reconhecida como uma das principais poetas da cena cultural das periferias de São Paulo, Tula já escrevia e mantinha um diário, mesmo tendo de conciliar esse ofício com seus trabalhos como doméstica, babá e copeira.

## 2.1 A Literatura Marginal-Periférica entre o “Público” e o “Privado”

A partir da década de 1990, de acordo com Oliveira (2015), emerge um novo tipo de sujeito periférico, pois, diante do número de reformas neoliberais e do consequente enfraquecimento de políticas sociais, moradores de comunidades periféricas, ainda mais vulnerabilizados, tiveram que encontrar novas formas de organização e, sobretudo, fortalecer vínculos coletivos entre os próprios periféricos. O fortalecimento desse vínculo é notado na adoção da periferia como um elemento identitário, como é possível perceber no surgimento de expressões como “100% periferia”, “100% favela” e, mais recentemente, “a rua é nós”, todas elas reforçando um sentimento de pertencimento aos espaços periféricos. Para o professor, diante do progressivo afastamento do Estado desde 1990, esse senso coletivo foi orientado, principalmente, por igrejas evangélicas, coletivos culturais, projetos sociais e pelo PCC, os quais passaram a atuar como principais pontos de apoio e de regulação ética dentro das comunidades periféricas paulistas. Compreende-se, assim, que o enfraquecimento de políticas de proteção social resultante de reformas neoliberais, ao deixar comunidades periféricas ainda mais vulnerabilizadas, produziu uma lacuna em que atuaram diversos setores, cada um com seus próprios interesses, mas que nem sempre levavam em consideração as demandas coletivas mais urgentes dessas comunidades.

Nesse sentido, é interessante refletir sobre a produção de escritores periféricos, no interior da cultura do *hip-hop* nacional, como uma maneira de acompanhar a perspectiva de moradores desses ambientes, já que tal ponto de vista foi historicamente silenciado ou invisibilizado, mas também como um exercício de reflexão sobre os diferentes interesses que se cruzam em produções desse tipo. Em primeiro lugar, porque são raros os exemplos de escritores periféricos legitimados pelo cânone da literatura brasileira, do que resultou certa tradição que, quando retratou espaços periféricos, partiu de um olhar “de fora”, muitas vezes estereotipado. Em segundo lugar, porque o acesso ao ensino formal de qualidade, à tradição cultural e, mais especificamente, à literatura canônica é precário em comunidades periféricas, dificultando, assim, o estímulo à produção literária, o interesse por literatura e, enfim, o estabelecimento de um circuito de produção e de consumo de literatura. Finalmente, porque a maioria dos escritores periféricos são vulnerabilizados economicamente e, portanto, dificilmente conseguem levar adiante seus projetos literários. Disso tudo

resulta uma redução do debate público, uma vez que se dificulta a participação de uma camada significativa da sociedade no sistema literário brasileiro.

Por esses motivos, em dissertação defendida no ano de 2011, Aline Deyques Viera ressaltou a importância de editais lançados pela Prefeitura de São Paulo e pelo Governo Federal, principalmente entre 2002 até o momento em que escreveu, para o desenvolvimento da cultura periférica. Contudo, seria esse o modelo ideal para estimular a produção literária em espaços periféricos? Além disso, passada uma década e partindo do pressuposto de que, de fato, existe a necessidade de se investir no setor cultural, sobretudo em áreas mais carentes como as periferias urbanas, é possível perceber se houve continuidade ou transformações nesse tipo de política? É possível, ainda, questionar sobre os resultados desse investimento público? Quais foram os ganhos decorrentes desses editais? Há, também, parcerias público-privadas que promovem incentivos para a produção de cultura. No entanto, essas parcerias respondem a interesses coletivos? Ou será que, em vez disso, essas demandas acabam sob o poder da iniciativa privada que, além de se beneficiar de incentivos fiscais, ainda lucra com o poder de controle sobre camadas vulnerabilizadas da sociedade?

Primeiramente, vale refletir, historicamente, sobre as fronteiras entre o público e o privado para que a relação entre escritores periféricos, setor público e iniciativas privadas seja mais bem compreendida. Canivez (2021), fundamentado no pensamento de Hannah Arendt, ajuda nessa tarefa partindo da Antiguidade para distinguir o privado do público com base em diversas oposições. De acordo com o professor, o privado, naquele contexto, pertencia ao domínio da natureza, já que era o espaço onde o indivíduo supria suas necessidades biológicas e, portanto, atuava como mais um exemplar da sua espécie junto da família. Já o público era comparável a um "palco", pois era o espaço essencialmente político, onde ocorriam as atividades criadoras, uma vez que era onde os indivíduos viam uns aos outros e, portanto, se distinguiam.

Sendo assim, conforme Canivez, enquanto o privado se organizava em torno da temporalidade cíclica da natureza, o espaço público se caracterizava pela linearidade do tempo. Isso porque o privado era destinado à proteção e ao cumprimento de processos vitais, com os quais o indivíduo e sua família se reproduziam e recuperavam as suas forças. Por isso, o homem privado correspondia à média da sua geração, pois se caracterizava pelas necessidades e pela média de

comportamento da sua espécie em uma determinada geração. O indivíduo se distinguia da sua espécie e construía uma identidade no espaço público, o do discurso e da ação, onde as atitudes dos indivíduos eram vistas e motivadas por interesses que iam além da satisfação de necessidades biológicas. Além disso, no espaço público o sujeito se inscrevia na ordem da cidade, na temporalidade linear de um mundo de objetos duráveis que existiam antes e continuariam a existir depois da vida de cada indivíduo. Ou seja, "O espaço público, como espaço de aparências, é, portanto, fundamentalmente, o que me permite existir como ser humano, porque existência e manifestação coincidem: existir é estar entre os homens, *inter homines esse*." (CANIVEZ, 2021, p. 283)

No entanto, Canivez pondera que, para existir esse espaço de convivência entre iguais, era preciso haver uma pluralidade de dissensos que coexistissem em igualdade. Para isso, o espaço público era organizado politicamente para superar a hierarquia familiar característica do privado, do domínio justificado pela natureza do *pater familias*. Isso porque era onde os indivíduos se reconheciam uns aos outros e, assim, reconheciam tanto a comunidade de iguais a que pertenciam quanto o que os distinguia e os singularizava entre os demais. Contudo, do ponto de vista exterior, ou, objetivo, a propriedade privada era o que situava o indivíduo na ordem da cidade, pois eram os bens duráveis que atestavam a existência e garantiam a permanência do cidadão e da sua família em determinada comunidade.

A partir dessas reflexões sobre as distinções entre público e privado na Antiguidade, Canivez defende que, ao longo do progresso histórico, há uma irrupção do social que promove um desarranjo nas antigas oposições entre público e privado. Isso porque o homem passa a se relacionar com a natureza por meio do trabalho e, assim, reconstitui a própria identidade socialmente. Em outros termos,

[...] podemos observar uma irrupção do social que devora tanto os espaços privados quanto os públicos. O social é a publicidade dada ao trabalho e ao vivente: os dois estão intimamente ligados, sendo o trabalho, como aponta Arendt em Marx, o metabolismo do homem com a natureza, algo análogo à procriação, pois se trata de preservar e, na verdade, de reconstituir a própria vida. A sociedade é a publicidade dada ao orgânico, às necessidades e sua satisfação, à produção e ao consumo; é a organização pública administrativa e tecnológica desse metabolismo. (CANIVEZ, 2021, p. 285)

Para Canivez, entretanto, a oposição entre público e privado, na Era Moderna, é reformulada na contraposição entre o social e o íntimo. Essa reformulação promoveu uma exclusão das concepções do homem no espaço privado como um exemplar médio da sua geração, assim como daquele que se distinguia e se singularizava no

espaço público. Em vez disso, a sociedade comercial exige que os indivíduos sejam vistos apenas na privacidade do convívio entre familiares e amigos.

Nesse tipo de espaço privado, o tempo do indivíduo, que na Antiguidade era destinado ao ócio, agora é tomado pelo consumo e pela recepção passiva de produtos culturais. De certo modo, a literatura marginal-periférica aborda essa organização de maneira crítica ao apresentar, em variados textos, espaços privados efetivamente tomados pelo trabalho que esmaga, inclusive, o tempo de repouso. Também há uma perspectiva crítica em relação à receptividade passiva da distração, contra a qual é sugerida a prática literária como alternativa para o aproveitamento do tempo livre. No entanto, o problema da sobrecarga de trabalho aparece como impeditivo para a satisfação desse tipo de lazer.

Compreende-se, assim, que a tendência autobiográfica e a representação de sentimentos extremamente íntimos, como a dor, em textos da literatura marginal-periférica, revelam muito mais que a privacidade de seus autores, pois apresentam diversas contradições do mecanismo social a partir do ponto de vista de uma camada da sociedade historicamente invisibilizada no debate público. O privado, na Era Moderna, para Eric Weil, é o produto das contradições do mecanismo social, pois se configura, parcialmente, a partir de um tempo livre que é produzido pela sociedade para a "[...] reconstituição fisiológica e psicológica do indivíduo" (CANIVEZ, 2021, p. 288), mas sobretudo como "[...] o tempo da liberdade, o tempo do indivíduo que se afirma em sua posição de sujeito." (p. 294)

Contudo, esse sujeito passa a perceber o seu lugar no mundo com base, primeiramente, na identificação da sua função e, posteriormente, no reconhecimento da posição que ocupa no grupo correspondente à de sujeitos que exercem a mesma função. Assim, é estabelecido um outro tipo de hierarquia, fundamentado na noção de diferentes níveis de grupos de funções, dentro dos quais também se identificam indivíduos com variados graus de capacidade. Teoricamente, tal hierarquia é aberta para a possibilidade de mobilidade, tanto no que se refere a ascensões ou rebaixamentos de indivíduos quanto de grupos. Canivez, entretanto, defende que as chances de um indivíduo ascender no interior de seu grupo são reduzidas, enquanto a possibilidade de que todo um grupo se movimente representa um conflito social, já que a hierarquia tende a ser cristalizada.

Isso porque, conforme o autor, ao mesmo tempo em que determinado grupo pode se sentir desvalorizado socialmente, também pode se sentir ameaçado por

classes inferiores, do que resulta um constante sentimento de injustiça, mas moderado por pressões de grupos mais bem posicionados e pelo temor do rebaixamento na hierarquia. Desta forma, a realidade social apresenta-se através da luta de classes, uma vez que se origina do discurso funcional que, na forma de insatisfação, inscreve o sujeito como um problema para si porque o limita à sua função. Consequentemente, coloca-o entre a sua própria consciência, moral, individual e sem qualquer valor no nível social de sua função, e a consciência do seu grupo, que é racional, técnica e social, na qual não se reconhece como sujeito. Estabelece-se, assim, um conflito para o indivíduo, pois, enquanto sujeito, busca, em vez de desafiar, pelo menos compreender a ordem social e dar-lhe um sentido.

Sob essa perspectiva, segundo Canivez, é possível compreender a oposição entre social e privado com base na distinção entre a moralidade social do trabalho, fundamentada em um ideal de eficiência oriundo de um ordenamento hierárquico que estimula a competição, e a moralidade viva, fundamentalmente igualitária por se basear no ideal de um reconhecimento recíproco e gratuito entre os indivíduos. Tal compreensão problematiza os limites do discurso funcional, pois não se restringe ao sentimento de insatisfação gerado pela hierarquia. Em vez disso, compreende o sujeito lidando com conflitos sociais, econômicos e técnicos, mas também com valores referentes à sua individualidade.

No Brasil, com a promulgação da Constituição de 1988, houve uma tentativa, em teoria, de conciliar essas duas “moralidades”, ou, mais especificamente, interesses privados e coletivos. Bonnet e Caldeira (2019) refletem sobre essa suposta mudança de paradigma, referente ao uso da propriedade privada. Para isso, as pesquisadoras partem de uma compreensão do pensamento de Hannah Arendt, segundo o qual a esfera privada se reserva ao espaço doméstico, limitado a interesses pessoais destinados à sobrevivência familiar. No entanto, ponderam que a Constituição Federal de 1988 evidenciou a necessidade de que toda propriedade privada cumprisse uma função social, determinando, assim, que o proprietário se responsabilizasse não apenas pela manutenção de um bem de acordo com os seus próprios interesses, mas também conforme determinadas demandas da coletividade. O argumento para a implementação desse modelo se baseia na garantia de direitos coletivos e sociais, como o enfrentamento de desigualdades e o acesso à moradia. Desta forma, o direito à propriedade privada passa a não se limitar ao benefício do proprietário, mas é condicionado por demandas de toda a comunidade, isto é,

[...] por mais que se trate de um direito individual, é um direito que deve ser usufruído de forma a respeitar o funcionamento da sociedade como um todo, sendo dever do Estado se responsabilizar pela criação de instrumentos para garantir seu cumprimento e do indivíduo respeitá-los. (BONNET e CALDEIRA, 2019, p. 3-4)

Com base nesse entendimento, Bonnet e Caldeira analisam o caso que envolveu, em Curitiba, a Ocupação Cultural Espaço da Liberdade, organizada e efetivada por um coletivo de artistas após observarem o não cumprimento da função social de um prédio abandonado, por mais de 20 anos, na região central da capital paranaense, com dívida tributária estimada, à época – 2013 -, em cerca de dois milhões de reais. Depois de ocupado o espaço, os artistas promoveram diversas atividades culturais no prédio, mostrando, assim, a demanda da comunidade por um espaço destinado à cultura. Apesar disso, a reintegração de posse aos proprietários que abandonaram o prédio foi determinada com base, exclusivamente, no título de propriedade e no argumento de proteção à posse e ao desenvolvimento individual como precedente ao alcance de algum benefício social. Para as pesquisadoras, esse caso mostra que, apesar da mudança de paradigma proposta pela Constituição de 1988, interesses individuais ainda se sobrepõem a demandas coletivas, já que, na prática, a simples defesa da posse, com base em um título de propriedade, continua prevalecendo sobre a exigência do cumprimento da função social de determinado bem.

Uma alternativa que surgiu no Brasil prometendo reequilibrar interesses privados e públicos, garantindo uma maior participação dos cidadãos na sociedade, foi o chamado “terceiro setor”. No entanto, Moraes e Queiroz (2021) defendem que, apesar de o surgimento do terceiro setor, no Brasil, ter sido promovido envolto em uma expectativa de reformulação da vida social a fim de ampliar a participação dos cidadãos no espaço público, isso não se consolidou em razão do protagonismo assumido por um Estado orientado por ideais liberais pautados por uma concepção utópica de eficiência. De acordo com os pesquisadores, o modelo foi importado dos Estados Unidos, de onde se origina a tendência de se buscar uma administração participativa, mas sobretudo gerencial, na forma de entidades particulares, teoricamente sem fins lucrativos e destinadas à prestação de serviços de cunho social em parceria com o Estado.

Esse modelo de execução de serviços emergiu no Brasil motivado pela tentativa de solucionar problemas existentes desde o período ditatorial, já que no início

da década de 1970 era evidente a incapacidade do Estado brasileiro de garantir direitos básicos. Com a redemocratização, principalmente a partir da década de 1990, a influência da globalização e da força adquirida por ideais neoliberais no Brasil gerou um aumento da pressão pela implementação de um modelo de administração mais eficiente, descentralizado e focado no cidadão. Isso favoreceu o surgimento do terceiro setor como uma forma de buscar a execução de serviços sociais por meio de parcerias público-privadas, pois assim, conforme a lógica neoliberal, seria possível efetivar uma maior participação da sociedade civil no espaço público. Contudo, "Ocorre que após a 'redemocratização' o Brasil experimenta outra espécie de 'ditadura', a subjugação aos mercados internacionais que ocasionou o fenômeno que perdura até os dias atuais, 'a era das privatizações'" (MORAES e QUEIROZ, 2021, p. 6), na qual ocorre a privatização de bens públicos ao mesmo tempo em que, além de patrimônios privados se tornarem cada vez mais robustos, ainda incorporam o poder de decisão sobre instâncias antes reguladas pelo Estado.

Moraes e Queiroz (2021), entretanto, ponderam o fato de o terceiro setor ter surgido no Brasil envolto pela esperança em uma reformulação da vida social, da qual resultaria uma maior participação da sociedade civil, supostamente capaz de resolver a ineficiência estatal percebida desde o período ditatorial. Isso porque se acreditava, com base em concepções neoliberais, que haveria uma ampliação da participação dos cidadãos na sociedade, já que, uma vez aberta a possibilidade de execução de serviços de uma forma nem pública nem privada, haveria mais espaço para que os cidadãos participassem mais ativamente no "palco" da esfera pública para, além de debaterem racionalmente políticas de Estado, ainda tomarem a iniciativa na execução de serviços de interesse coletivo. Esse modelo realmente poderia colaborar para a ampliação do espaço público e, de certa forma, funcionou para o enfrentamento de algumas contradições decorrentes dos regimes ditatoriais. No entanto, os pesquisadores argumentam que, ao ser implementado, acabou frustrando as expectativas, uma vez que houve diversas privatizações, assim como inúmeras desestatizações de serviços, mas que não resultaram na melhoria na execução de serviços de interesse coletivo, tampouco na garantia de direitos básicos.

Após a crise econômica de 2008, essas contradições se tornaram ainda mais evidentes, conforme apontado por Peroni (2020). Em trabalho com o objetivo de refletir sobre as fronteiras entre o público e o privado, após a crise financeira de 2008, e as suas implicações na gestão da Educação no Brasil, a pesquisadora nota uma

ampliação da influência de ideias neoliberais, pois grande parte do conteúdo educacional passou a ser definido por instituições privadas. A pesquisadora menciona o Instituto Ayrton Senna, o Instituto Unibanco, a Fundação Lemann, entre outros, como exemplos de instituições que, por meio de parcerias com escolas públicas, têm atuado na definição do conteúdo escolar, estimulando o individualismo através do incentivo à competitividade e ao ideal de meritocracia. Além disso, o trabalho de professores e o desempenho de alunos também é monitorado por tais instituições, que definem os critérios para essas avaliações.

Para Peroni, esse modelo enfraquece a democracia, pois naturaliza o individualismo. De acordo com a pesquisadora, a relação entre o público e o privado, atualmente, constitui-se como uma disputa entre interesses coletivos e democráticos, associados à esfera pública, e valores individualistas representados por ideologias neoliberais e neoconservadoras. Segundo Peroni, a crise de 2008 estimulou um fortalecimento dessa vertente individualista, já que o caos gerado pelo colapso da economia promoveu uma reinvenção da ideologia neoliberal que, além de encontrar na crise uma justificativa para a diminuição de políticas sociais, ainda fomentou o neoconservadorismo como uma forma de lidar com o caos.

Com base na obra *O Neoliberalismo: história e implicações* (2008), de David Harvey, Peroni interpreta essa conjuntura como favorável à defesa da iniciativa privada, pois o fortalecimento do neoliberalismo e do neoconservadorismo converge para a tentativa de se promover uma maior participação da elite em instâncias de poder, já que "[...] ambos são favoráveis ao poder corporativo [e] à desconfiança da democracia." (PERONI, 2020, p. 6). Isso porque as reformas promovidas com base em ideais do neoliberalismo, estimulando a exacerbação da competitividade e do individualismo, além de terem enfraquecido políticas sociais, ainda favoreceram a precarização do trabalho. Esse é um terreno fértil para o fortalecimento de ideais neoconservadores, segundo os quais uma moralidade inflexível e maior coerção social seriam fundamentais para se responder ao caos social e civilizatório.

Contudo, segundo Peroni, o quadro aponta para um enfraquecimento da democracia, pois sua efetivação ocorre, em parte, por meio de direitos sociais materializados em políticas. No entanto, em vez disso, vem ocorrendo uma culpabilização da sociedade ou de indivíduos diante da ausência de garantias, por parte do poder público, de direitos conquistados historicamente. Além disso, a responsabilidade pela definição e execução de políticas públicas, portanto destinadas

a interesses coletivos, cada vez mais vem sendo delegada a instituições privadas, conseqüentemente, o

[...] projeto societário e de educação, com base no individualismo, não mais tendo o coletivismo como paradigma [...], foi capaz de unir conservadores e libertários no neoconservadorismo, [pois] o individualismo é uma posição comum [...] ao neoliberalismo e ao neoconservadorismo. O sucesso e o fracasso são considerados individuais, por meio das virtudes empreendedoras do indivíduo. (PERONI, 2020, p. 13)

Muitos textos da literatura marginal-periférica expressam o contexto dessa disputa, ora de maneira crítica, ora reproduzindo valores neoliberais, sobretudo quando associados a uma noção de obstinação relacionada com o ideal de ascensão social exclusivamente por meio do mérito e do esforço individual. No primeiro caso, o de um texto com abordagem crítica dessa conjuntura, é possível compreendê-lo como um exemplo de arte crítica, já que explicita dissensos e se organiza como uma reação a um processo de marginalização. Isso pode ser mais bem compreendido a partir de uma aproximação entre textos críticos da literatura marginal-periférica e performances da artista francesa Sophie Calle, pois, apesar das grandes diferenças entre essas expressões, sobretudo estéticas, ambas problematizam o espaço urbano e contestam tanto parâmetros normativos quanto ordens simbólicas dominantes.

De acordo com Garcia (2021), as performances de Sophie Calle realizadas entre as décadas de 1980 e 90, em espaços públicos das ruas de Paris, Veneza e Nova Iorque - *Suíte Veneziana* (1980), *The Bronx* (1980), *The Detective* (1981), *The Address Book* (1983) e *Phone Booth* (1994) -, são marcadas, cada uma, por uma experiência singular, mas, em linhas gerais, todas tensionam as fronteiras entre os limites do público e do privado, seja por meio de perseguições a indivíduos aleatórios, do confronto entre a narrativa do próprio cotidiano pela perspectiva subjetiva da artista e do olhar objetivo de um detetive, ou da ocupação de uma cabine pública de telefone para transformá-la em um espaço de ócio da própria artista, por exemplo. Desta forma, essas performances "[...] descaracterizam a dicotomia público e privado, tornam as ruas em espaços de disputa que não podem ser apaziguados pelo consenso." (GARCIA, 2021, p. 181)

Para Garcia, a obra de Sophie Calle representa uma tendência contemporânea de se integrar o espaço urbano em expressões artísticas, além de promover a multiplicação de espaços em que a arte aparece, rompendo com os limites de museus e galerias. Essa descentralização favorece a ruptura com a ideia de uma esfera pública unificada. A pesquisadora defende sua tese a partir do argumento de que a

obra de Sophie Calle subverte uma noção liberal de público e privado, uma vez que contesta parâmetros normativos baseados na cultura do homem branco, tidos como universais, promovendo um eficiente mecanismo de exclusão, pois desvalorizam qualquer diferença em relação ao modelo.

Contudo, a arte crítica tensiona esse modelo ao explicitar conflitos sociais e, assim, confrontar o ideal do consenso em torno de determinados paradigmas e da exclusão da diferença. Até porque, segundo Garcia (2021), é impossível separar os campos da arte e da política, pois toda expressão estética reproduz, confronta ou negocia com ordens simbólicas dominantes. No caso da arte de Sophie Calle, é estabelecido um confronto, já que se dá visibilidade ao que o senso comum oblitera e, assim, dissensos são explicitados. É exatamente nesse ponto que as performances da artista apresentam semelhanças com o movimento da literatura marginal-periférica, pois grande parte dos textos dos escritores periféricos também se configura como reação contra consensos estabelecidos, tanto em relação à própria literatura quanto a espaços e sujeitos periféricos. Compreende-se, assim, a importância do movimento da literatura marginal-periférica para a constituição de dissensos, pois, além de apresentar recursos estéticos pouco convencionais dentro do sistema literário brasileiro, contesta estereótipos historicamente associados a moradores de periferias urbanas do Brasil. Isso porque os moradores desses espaços, predominantemente pretos, pobres e pertencentes à classe trabalhadora, foram historicamente invisibilizados, já que representam a diferença em relação ao modelo do homem branco. Contudo, ao ocupar o espaço público por meio da literatura, o movimento de escritores periféricos dá visibilidade à perspectiva dessa camada da sociedade e, assim, emerge como uma reação a um processo de marginalização.

No entanto, a consolidação desse ponto de vista dentro do sistema literário brasileiro e os consequentes ampliação do debate público e fortalecimento da democracia dependem, ainda, de políticas de incentivo, já que a gigantesca desigualdade social dificulta, em primeiro lugar, a produção literária de escritores pobres, mas também o acesso à literatura e a formação de um público leitor entre moradores de periferia. Isso porque a maioria dos escritores periféricos dificilmente consegue sobreviver do que escreve, assim como moradores de periferia, além de gastarem a maior parte de seus dias entre o trabalho e o transporte, ainda enfrentam a dificuldade do acesso a um ensino formal de qualidade e nem sempre possuem livros em suas casas, até porque os recursos que poderiam ser destinados para a

obtenção de livros disputam com demandas mais urgentes, como alimentação e moradia.

Houve, porém, incentivos direcionados à produção de literatura em áreas periféricas, na primeira década dos anos 2000. Leite (2014) menciona o edital público VAI - Valorização de Iniciativas Culturais -, lançado durante o mandato de Marta Suplicy, na prefeitura de São Paulo, no ano de 2002, como um elemento central para a articulação da cultura periférica na capital paulistana. Em 2004, a primeira coletânea de poemas do Sarau da Cooperifa, *Rastilho de Pólvora*, é publicada em um livro com o apoio do Instituto Itaú Cultural, que também colaborou para o lançamento da coletânea em um CD no ano seguinte.

De maneira semelhante, conforme Salom (2014), a editora Edições Toró, fundada por Allan da Rosa e Mateus Subverso, em 2005, recebeu apoio da ONG Ação Educativa e do programa VAI. Assim como o escritor Sacolinha, de acordo com Leite (2014) e Eble (2017), também contou com o auxílio de editais para publicar quatro livros: em 2010, *Peripécias de Minha Infância* recebeu o apoio do Edital Bolsa Funarte de Criação Literária. No mesmo ano, Sacolinha publicou *Estação Terminal* (2010), com suporte do PROAC - Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, do Governo do Estado de São Paulo -, que também financiou a publicação de *Manteiga de Cacau* (2012), além de, em 2014 e 2015, ter viabilizado financeiramente o Sarau Literatura Nossa, realizado pela Associação Cultural Literatura no Brasil, da qual Sacolinha foi um dos membros fundadores; e, em 2018, um festival promovido pelo projeto "Literatura e Paisagismo - Revitalizando a Quebrada", também desenvolvido pelo escritor periférico, mas em parceria com o grafiteiro Vander Che. Finalmente, em 2016, um dos últimos livros publicados por Sacolinha, a coletânea de contos *Brechó, Meia-Noite e Fantasia*, recebeu o auxílio da Bolsa de Criação Literária do Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura.

Oliveira (2016b), entretanto, questiona se esse tipo de atuação do Estado, de empresas privadas e do terceiro setor não seria uma tentativa de instrumentalizar o movimento de escritores periféricos, já que o oferecimento de apoio financeiro dessas instituições sempre vem atrelado a um modelo de projeto não necessariamente alinhado às concepções dos grupos periféricos. No entanto, como muitos desses escritores trabalham em atividades subalternas durante longas jornadas, torna-se

difícil recusar qualquer apoio que lhes possibilite maior foco em suas atividades culturais.

Refletindo sobre a importância de estímulos financeiros a projetos culturais periféricos, Tennina (2018) menciona, como principais agências financiadoras de produções culturais periféricas, a Prefeitura de São Paulo, por meio do VAI; o Banco Itaú, por meio do Instituto Itaú Cultural; e a organização da sociedade civil Ação Educativa. De acordo com a professora, o VAI investiu, entre 2014 e 2018, o valor de R\$22.579.433,00, distribuído entre 1.144 projetos de pessoas físicas ou de grupos informais de jovens, entre 18 e 29 anos, de baixa renda e habitantes de regiões periféricas. Esses projetos foram financiados com valores variados, entre quinze e vinte mil reais, destinados a publicações de livros e experiências de produção e circulação de qualquer outra linguagem artística. O Instituto Itaú Cultural, por sua vez, com o estímulo de políticas públicas que garantiram incentivos fiscais à produção cultural, como a Lei Sarney, sancionada em 1986, e a Lei Rouanet, aprovada em 1991, destaca-se pelo financiamento de produções com significativa relevância no cenário da literatura marginal-periférica, como a antologia *Rastilho de Pólvora* (2004), do Sarau da Cooperifa, o CD *Sarau da Cooperifa* (2006) e a realização da *Semana de Arte Moderna da Periferia*. Já a ONG Ação Educativa, fundada em 1994, além de propor atividades de formação e difusão cultural, apoiou a publicação de livros de escritores periféricos como Rodrigo Ciríaco, Márcio Batista e Casulo. Tennina (2018), entretanto, pondera que, embora tenha sido fundamental o apoio das instituições, as ações não fazem parte de um planejamento visando à continuidade desses projetos, dificultando, assim, a consolidação de um circuito cultural autossustentável, já que a maioria dos escritores periféricos não são publicados por grandes editoras e, conseqüentemente, não chegam ao grande público consumidor.

No mesmo sentido, King Nino Brown (apud ARRUDA, 2017), historiador do movimento *hip-hop* e principal representante da Zulu Nation no Brasil, também problematiza a maneira como é organizada a política de editais que, além de estimular negativamente a competição entre os coletivos periféricos, não garante a continuidade dos projetos contemplados, pois os recursos destinados são suficientes apenas para ações pontuais. King Nino Brown acredita que os incentivos deveriam ser voltados para que os coletivos pudessem se profissionalizar, com seus membros atuando como verdadeiros "trabalhadores da cultura" e não apenas como executores de projetos pontuais.

Arruda (2017) atribui a precariedade desse modelo à submissão do direcionamento de verbas públicas aos interesses do capital, orientado por uma política de "gerenciamento da pobreza". Isso porque, apesar de esses editais impactarem positivamente as comunidades nas quais os projetos contemplados são desenvolvidos, os benefícios são limitados por uma lógica que garante a execução dos trabalhos até o ponto em que rendem algum tipo de lucro, seja financeiro ou político.

Oliveira (2018b), por sua vez, associa tais políticas culturais ao diálogo estabelecido pelo Estado com movimentos periféricos,

[...] sobretudo, desde as gestões do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), da qual participaram Fernando Haddad, ex-prefeito de São Paulo, e Juca Ferreira, ex-Secretário de Cultura da cidade (2013-2014) e ex-Ministro da Cultura (2008-2010, 2014-2016). (OLIVEIRA, 2018b, p. 70)

O pesquisador ressalta, ainda, o período de Gilberto Gil como Ministro da Cultura (2003-2008), quando as interlocuções entre Estado e movimentos periféricos se estabeleceram de maneira mais concreta. Nesse período, especificamente em São Paulo, as políticas públicas culturais não apenas fomentaram projetos editoriais, através do VAI, por exemplo, como incentivaram a participação de movimentos periféricos em instâncias decisórias da agenda cultural da cidade e firmaram parcerias com instituições como o SESC (Serviço Social do Comércio), o Itaú Cultural e a ONG Ação Educativa. No entanto, o pesquisador também pondera a relação de poder estabelecida nesse diálogo no qual o escritor precisa se adaptar a condições que lhe são impostas. Como alternativa, escritores periféricos continuam investindo em redes de cooperação para a produção e difusão de suas obras, mediante, por exemplo, a realização do Seminário Internacional do Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas (PMLLLB), às edições do Encontro Estética das Periferias e aos próprios saraus periféricos. Desta forma, tais agentes culturais procuram, além de difundir a cultura marginal, discuti-la em seus próprios termos, uma vez que todas as alternativas mencionadas são realizadas com curadoria coletiva e, predominantemente, em pontos periféricos da cidade.

Com isso, se percebe uma tentativa de privilegiar o ponto de vista de sujeitos periféricos, mas sem deixar de envolver outros setores da sociedade. Isso pode ser percebido, de maneira ilustrativa, no modo como a *Coleção Tramas Urbanas*, idealizada pela professora e crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, beneficiou

escritores periféricos, mas, ao mesmo tempo, favoreceu a iniciativa de uma agente não pertencente às camadas marginalizadas. De acordo com Ramos (2018), a *Coleção*, que contou com patrocínio direcionado pela Petrobrás, via Lei Rouanet, além de publicar estudos de intelectuais sobre atividades culturais periféricas, publicou textos de autores já conhecidos no âmbito da literatura marginal-periférica e de outros escritores periféricos que nunca haviam sido publicados. Desta forma, a *Coleção* articulou um diálogo entre estudos acadêmicos e o pensamento dos protagonistas desse fenômeno cultural, criando, assim, um espaço para que o ponto de vista de sujeitos marginalizados não fosse considerado exclusivamente pela intermediação de intelectuais, já que, embora a *Coleção* seja organizada por uma intelectual e também conte com acadêmicos de classe média, a maioria dos textos de autores periféricos publicados se trata de narrativas autobiográficas apresentando, principalmente, o ponto de vista de seus autores sobre o esforço de cada um deles para promoverem atividades culturais em áreas marginalizadas.

Gomes (2019), entretanto, ressalta que as dificuldades para que iniciativas desse tipo se consolidem não foram resolvidas, principalmente porque ainda dependem da intermediação de agentes pertencentes a classes privilegiadas. O pesquisador, pensando especificamente sobre os saraus periféricos, constata que a maioria se mantém em atividade por menos de três anos. Dentre os diversos motivos que levam um sarau a encerrar suas atividades, os mais mencionados por agentes culturais periféricos são a falta de recursos financeiros e a carência de espaços para a realização regular dos eventos. No entanto, alguns saraus mais tradicionais, como o da Cooperifa, do Binho e o Elo da Corrente, conseguiram manter suas atividades por mais de dez anos. Para Gomes, a longevidade desses saraus se deve, entre outros motivos, pela expertise desenvolvida por seus responsáveis para a captação de recursos provenientes de editais como o VAI e o PROAC, pois, apesar de os grupos se organizarem de maneira autônoma, investindo, muitas vezes, recursos próprios, o apoio de políticas públicas ajuda a ampliar e garantir por mais tempo essas manifestações culturais em áreas mais vulneráveis e distantes da maioria dos equipamentos culturais. A importância de editais como os mencionados, apesar de todos os questionamentos, pode ser percebida nas próprias palavras de Gomes que, além de geógrafo, é *rapper*, poeta e criador da Parada Poética, sarau realizado mensalmente em Nova Odessa (SP), desde 2013:

Em 2017, após concorrer por 2 anos sem sucesso, a Parada Poética foi contemplada no edital ProAc Saraus Culturais do governo do estado de São Paulo [...]. O prêmio recebido através do edital fomentou uma série de atividades além sarau, contribuindo para consolidação e a realização de outras iniciativas importantes. Assim, no ano de 2018, além das atividades mensais na Estação Ferroviária da cidade (sempre contando com a presença de um escritor convidado), foram realizados como contrapartida 10 edições especiais do sarau em escolas públicas municipais e estaduais, casas de repouso e instituições sociais de Nova Odessa e de outros municípios da região. O edital também possibilitou a viabilização da antologia “A Parada Não Para” que reuniu poemas de escritores consagrados e iniciantes, todos frequentadores e participantes da Parada Poética. Além do livro foi possível a concretização de um sonho antigo, já iniciado mas parado por falta de verba, a finalização e produção de um documentário contando a história do sarau. No vídeo, lançado em março de 2019 no aniversário de 6 anos do sarau, é possível assistir a diversos depoimentos de pessoas que passaram pelo sarau ao longo dos anos. (GOMES, 2019, p. 134)

## 2.2 Verdade, Representação e Documento

Toda a movimentação cultural nas periferias urbanas convive com a violência que atinge esses espaços. Oliveira (2016b) associa a emergência do *rap* nacional e desse tipo de produção ao modo como a violência aparece ligada aos espaços periféricos na mídia. Para o pesquisador, tanto o debate sobre a violência quanto a exploração midiática do assunto se intensificam durante a década de 1990, quando ocorre, entre outros episódios, a chacina na favela do Acari, em 1990, o massacre do Carandiru, em 1992, as chacinas na favela de Vigário Geral e na Candelária, em 1993, o massacre de Eldorado dos Carajás, em 1996, e o sequestro do ônibus 174, no Rio de Janeiro, em 2000, quando canais televisivos transmitiram o ocorrido, inclusive o seu desfecho, com o assassinato de uma das reféns e do sequestrador pela Polícia do Estado do Rio de Janeiro.

Com base nesses casos, Oliveira argumenta que ocorreu um processo de naturalização da figura do bandido violento e da violação de direitos por parte das forças policiais por conta da frequente exposição midiática da violência urbana em programas sensacionalistas de jornalismo policial. Tal período foi acompanhado pelo aumento do consumo de produtos artísticos, como livros, filmes e músicas que representavam a violência urbana envolvendo, fundamentalmente, cenários e personagens periféricos. Oliveira menciona a publicação do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, em 1997, o sucesso do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do Racionais MC's, no mesmo ano, a visibilidade alcançada pelo romance *Capão Pecado*, de Ferréz, publicado em 2000, além do sucesso dos filmes *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Tropa de Elite*.

Já Lehen (2016) analisa o aumento do interesse por representações estéticas da periferia partindo do pressuposto de que isso se associa a uma redução da pobreza no Brasil, resultante, primeiramente, da transição democrática em 1985, mas também da promulgação da nova Constituição e do desenvolvimento de programas sociais, como, por exemplo, o Bolsa Família, que colaborou para a emergência de uma nova classe média, denominada "Classe C", cujos integrantes, além de terem acesso a um padrão de consumo mais elevado, articularam-se para obter maior relevância sociocultural. A professora não menciona apenas a literatura marginal-periférica como exemplo dessa tendência das primeiras décadas dos anos 2000, mas também a popularidade dos bailes funk, os "rolezinhos" de jovens periféricos em shoppings e o protagonismo de personagens integrantes dessa nova classe média em novelas como *Avenida Brasil*, *Salve Jorge* e *Babilônia*.

No entanto, especificamente sobre o interesse direcionado à literatura marginal-periférica, Lehen o associa ao período de redução da pobreza, somado ao repertório cultural da periferia, composto, não apenas, mas fundamentalmente, pelo *rap* e pelos *saraus*. Isso porque todas essas produções caracterizam-se pela reivindicação dos direitos humanos dos moradores das periferias por meio de representações do cotidiano periférico, combatendo os estigmas associados ao espaço e denunciando as diversas formas de violência que ali se impõem. Para ilustrar essa perspectiva, Lehen analisa as obras *Graduado em Marginalidade*, primeiro romance publicado por Sacolinha, e *Como a Água do Rio*, autobiografia do mesmo escritor. No primeiro livro, a professora identifica a elaboração de um cenário periférico onde a democratização não está plenamente realizada, já que o ambiente é marcado pela ausência de inúmeros direitos. Por outro lado, na autobiografia *Como a Água do Rio*, o escritor se apresenta como um representante dessa nova classe média em busca da efetivação da cidadania, enfatizando a leitura como principal ferramenta para o empoderamento de um sujeito periférico capaz de participar ativamente da esfera pública. Desta forma, a análise de Lehen sugere que tais obras se organizam como instrumentos de luta contra violações de direitos, mas também refletem mudanças positivas indicando que,

[...] apesar das continuadas desigualdades, abriram-se espaços para a produção cultural de atores periféricos – que se movimentam (lentamente) da periferia geográfica ao centro cultural. Esta movimentação pode-se traduzir em mais direitos para sujeitos periféricos. (LEHNEN, 2016, p. 101)

Focalizando, porém, a articulação cultural promovida pelo *hip-hop* em comunidades periféricas, Eble (2016) enfatiza o quanto as primeiras posses paulistanas de *hip-hop*, no início dos anos 1990, contribuíram fortemente para o aspecto pedagógico que se vincularia à cultura. Isso porque, além de se organizarem em torno dos quatro elementos artísticos do *hip-hop* (*MC*, *DJ*, *Break* e *Graffiti*), sempre promoveram intervenções políticas orientadas pela valorização das comunidades periféricas. Essa lógica, para Eble, pode ser percebida em projetos como o "Rap...ensando educação", iniciativa municipal desenvolvida na gestão de Luiza Erundina (1989-1992) como prefeita de São Paulo. O projeto se caracterizava pela realização, em escolas públicas, de palestras e shows organizados por membros da cultura do *hip-hop* em parceria com a Secretaria de Educação de São Paulo. Os *rappers* atuavam literalmente como educadores, apresentando aos alunos o *hip-hop* juntamente com os valores que fundamentam a cultura, sobretudo a valorização da arte, da educação e da solidariedade entre marginalizados como estratégias de sobrevivência distante das drogas e da criminalidade. Tal lógica, conforme Eble, materializa-se na produção artística vinculada ao *hip-hop*, como é possível perceber mais explicitamente no *rap*, uma vez que é comum letras desse gênero apresentarem um tom pedagógico, quase como conselhos dos *MC's*, que assumem a função de narradores periféricos ao se fundamentarem em suas próprias vivências para se dirigirem a um público igualmente periférico. Sob essa perspectiva, portanto, a figura do narrador em produções vinculadas ao *hip-hop* geralmente assume a missão

[...] de dar exemplo para seus semelhantes, especialmente às novas gerações. O forte tom autobiográfico sugerido pela leitura de muitos dos textos tem a função de compor uma outra história possível, e pode ser interpretado também como uma narrativa de formação e/ou de provação (amplamente usados na prosa romanesca tradicional), em que aparecem heróis e vilões em relação aos quais o narrador se coloca moralmente. Não se trata de simplesmente relatar as condições de vida da periferia, ou os acontecimentos trágicos aos quais seus personagens são submetidos, mas também da construção do caráter dos sujeitos, em que o ambiente urbano aparece como "escola" na qual o homem se forma. (EBLE, 2016, p. 68)

No entanto, como as periferias urbanas não são homogêneas, o *hip-hop* não é o único movimento cultural presente nesses espaços. O funk, por exemplo, apesar das semelhanças, nem sempre se orienta pelos mesmos princípios do *hip-hop*. Isso pode ser percebido com bastante nitidez em um nicho do funk paulista conhecido como "proibidão", o qual se caracteriza por exaltar práticas criminosas e, muitas vezes, por reivindicar a função de "voz" do crime organizado, mas sem o mesmo

princípio de emancipação identificado à cultura *hip-hop*. Esse tipo de funk é estudado por Fernández (2017), em sua tese de doutorado em Ciências da Comunicação. A pesquisadora também se deteve em documentos atribuídos ao PCC e identificou o funk "proibidão" como uma prática comunicacional orientada pelo papel de "representar o crime". Tal papel se organiza em torno da

[...] figura do couraçado, o sujeito de mente firme e coração blindado que se configura inscrito no mundo do crime, sujeito de disposição e proceder, que representa em qualquer lugar e em qualquer missão. O couraçado nos leva à prática de representar o crime que, como prática comunicacional, conecta mundos sociais e incide sobre a realidade na qual está inscrita. (FERNÁNDEZ, 2017, p. 93)

As reflexões de Fernández podem ser postas em diálogo com a concepção aqui defendida sobre o modo de representação da "obstinação" em produções periféricas. De certo modo, a figura do "couraçado", caracterizado por "ser disposição", pode estar associada à obstinação, assim como a função de "representar o crime" se associa ao caráter coletivo das produções periféricas e, por fim, o "proceder" ao conjunto de valores pelos quais se orientam esses grupos e delimitam aqueles que são considerados efetivamente como "representantes" do movimento. Em outros termos, entendemos que, tanto em contos da literatura marginal-periférica quanto em *raps* e em outras produções culturais periféricas, é comum a representação de sujeitos obstinados dispostos a enfrentar todos os obstáculos para, com base nos preceitos da cultura *hip-hop*, fortalecer as comunidades periféricas. De maneira semelhante,

O sujeito do crime cantado no proibido é o sujeito que representa o crime e também aquele cuja voz é reivindicada como voz qualificada para retratar a realidade do crime como modo de vida vinculado a um proceder, uma enunciação que estabelece regras prescritivas de convivência e que, em última instância, classifica os sujeitos entre aliados e inimigos. Nessa disjuntiva, o sujeito que é disposição e proceder permanece protegido e ao mesmo tempo ameaçado ao firmar um compromisso com o crime. O sujeito do crime precisa estar blindado para não se deixar abater fisicamente e nem se deixar invadir psicologicamente, e é nas urdiduras dos tecidos sociais e das tramas instrumentais do crime como mundo social que nasce o couraçado. (FERNÁNDEZ, 2017, p. 94)

Isso, no entanto, não significa um projeto em comum entre o *hip-hop* e o "funk proibidão". Apesar de ambos reivindicarem, cada um ao seu modo, o lugar de "portavozes" das comunidades mais pobres, veiculando, inclusive, conjuntos semelhantes de valores supostamente preconizados por essas comunidades que conformariam o "proceder" do sujeito periférico, segundo o qual atributos como humildade, lealdade e

coragem são valorizados nas condutas dos sujeitos, os projetos que orientam o *hip-hop* e o funk "proibidão", muitas vezes, são diametralmente opostos. O projeto do *hip-hop*, em linhas gerais, até chega a incorporar alguns valores também presentes no universo da criminalidade, mas se organiza predominantemente em torno de ideias de resistência, de adaptação e, no máximo, de revolução do ordenamento social por intermédio do fortalecimento cultural e ideológico das comunidades. O funk "proibidão", por sua vez, associa-se diretamente ao crime e, embora também reivindique uma intenção revolucionária, expressa um imaginário de ação e de reação contra o Estado e outros inimigos, também periféricos, com ênfase na violência e sem muita preocupação com os custos a serem pagos pelas próprias comunidades mais pobres com essa guerra.

Esteticamente, porém, as semelhanças entre o funk "proibidão" e outras produções culturais periféricas, como contos da literatura marginal-periférica, podem ser percebidas por um tipo de representação comum da obstinação, além da insistência de ambos em reivindicar um hiper-realismo decorrente de emissores "autenticamente periféricos" que, por isso, seriam legitimados para "representar" as suas comunidades, pois carregariam em seus corpos as experiências narradas em suas produções. Para Fernández, no "funk proibidão" essas características se inscrevem em um discurso

[...] recorrente, insistente, na voz que representa em qualquer missão, reiterando o compromisso, demonstrando fortaleza psicológica para agir e para resistir, e reivindicando para si o lugar de autoria do discurso que representa. No vetor estético, autor e personagem se confundem. Talvez por isso a insistência frequente na veracidade do que dizem, a insistência em que esses sujeitos mesmos são reais, seja tão recorrente nas músicas. (FERNÁNDEZ, 2017, p. 96)

Nesse mesmo sentido, Araújo (2018), em sua tese de Sociologia, na qual se propõe a investigar o que denomina como fenômeno da música pop periférica, identifica uma estética marcadamente periférica que se orienta por muitos critérios diametralmente opostos aos preconizados pelo mercado hegemônico. Araújo menciona a maneira explícita como gêneros periféricos, como o *funk*, o *rap* e o *tecnobrega*, abordam temas sexuais e ilícitos, como a criminalidade e o consumo de drogas não legalizadas; enquanto músicas pop nacionais lançadas por grandes gravadoras, sobretudo do gênero sertanejo, caracterizam-se pelo lícito e pelo implícito, celebrando o consumo de drogas legalizadas, como o álcool, e investindo no duplo sentido quando tratam de relações sexuais.

Além disso, Araújo (2018) ressalta a relevância da "legitimidade periférica" para o reconhecimento de um artista desse nicho. De acordo com o pesquisador, não basta que as composições sejam extremamente explícitas ao tratar de temas ilícitos, pois tal fórmula só é recebida positivamente pelo público caso o artista que a veicule seja reconhecido como um "autêntico periférico". Esse reconhecimento se baseia em determinados comportamentos esperados dos artistas, principalmente no sentido de convencerem que realmente sejam periféricos e de manterem um "compromisso" com suas origens. No caso de um postulante a MC de *rap*, por exemplo, atualmente esse pertencimento periférico costuma ser avaliado com base em seu envolvimento com o movimento *hip-hop* e no seu histórico em batalhas de rima, nas quais também são avaliadas a sua velocidade de raciocínio, além da originalidade de seu *flow* e de suas rimas, características das quais decorre o reconhecimento da singularidade de um MC. Já o compromisso com a cultura periférica costuma ser sugerido por meio de posicionamentos dos MC's em defesa de pautas sociais e que celebrem suas comunidades.

Araújo ainda ressalta que a cobrança pela "legitimidade periférica" serve como um mecanismo de defesa contra artistas não periféricos que se aproveitam de ondas de interesse sobre estéticas desses espaços, mas que não colaboraram para sua consolidação. É comum que artistas periféricos demonstrem muito cuidado com a construção de suas imagens, uma vez que a manutenção de suas bases de público depende do atendimento a expectativas não apenas estéticas, mas também de alinhamento com a cultura periférica de uma maneira mais ampla. Araújo menciona o exemplo de Duckjay, *rapper* e produtor musical brasileiro conhecido, principalmente, por seu trabalho no grupo de *rap* brasileiro Tribo da Periferia. O *rapper* afirma que por várias vezes se recusou a participar de programas televisivos para não correr o risco de arranhar a sua imagem construída "na rua". Esse tipo de cuidado serve para evitar falhas

[...] nos processos de identificação por parte de amplas parcelas do público munido de específicos esquemas práticos de compreensão, que permitem reconhecer, em frações de segundos, "fraudes" simbólicas e estéticas, "traições" e esvaziamento do caríssimo ativo mercadológico da autenticidade periférica, diante do crivo instantâneo desses códigos-corpo, ou crenças-corpo. (ARAÚJO, 2018, p. 185)

O artista periférico costuma se consolidar junto a seu público de maneira muito próxima e, por isso, precisa sustentar tal proximidade, pelo menos no nível das aparências. A trajetória de MC's de batalha que, em razão do destaque obtido nos

eventos, tornam-se *rappers* reconhecidos nacionalmente, ilustra bem o modo como ocorre, na cultura periférica, a construção de um público local para alavancar determinados artistas a um cenário mais amplo. Emicida é o exemplo mais notável desse percurso, uma vez que o *rapper*, antes de se tornar conhecido nacionalmente, começou a ganhar notoriedade em razão do seu destaque no cenário das batalhas de rima. Araújo (2018) ainda menciona os exemplos de Max B.O, Froid, Nocivo Shomon, Predella, entre tantos outros com trajetórias parecidas. No entanto, as bases de público mais orgânicas de cada um desses MC's, construídas predominantemente no nível local, não apenas os alavancam a mercados mais amplos, mas também exercem pressões para que se mantenham "fiéis às suas origens".

Essa proximidade entre artista e público também aparece na forma do *rap*. É comum, por exemplo, que nele a voz seja percebida mais como um canto falado que melódico. Para Segreto (2018), isso tem a ver, entre outros fatores, com a intenção de a proximidade entre artista e público ser marcada nas produções artísticas. Por esse motivo, o canto, em *raps*, é muito próximo ao nível da fala e, em alguns casos, é efetivamente articulado como uma fala "pura", geralmente em faixas de agradecimento, comumente reservadas aos espaços de encartes de CD's, por exemplo, mas que no *rap* aparece tanto em faixas dedicadas exclusivamente a essa finalidade quanto no meio de outras músicas. De acordo com Segreto, a prática revela que o canto próximo ao nível da fala se articula ao projeto central do *rap* de atuar como voz de determinadas comunidades, favorecendo a aproximação entre artista e público e colaborando para que as letras cantadas sejam percebidas como discursos "reais", pois, além de os MC's entoarem suas letras como se estivessem conversando "de igual" com seus públicos, tal artifício funciona como uma maneira para que as mensagens sejam transmitidas da forma mais objetiva possível.

Contudo, essa proximidade ao nível da fala também dificulta a percepção do trabalho formal realizado pelos MC's. Para Segreto, como o *rap* se caracteriza por certa regularidade rítmica marcada tanto nos *beats* quanto nos *flows*, ouvintes não familiarizados com o gênero podem ter a impressão de que os MC's mais falam que cantam. De acordo com o pesquisador, essa impressão é motivada pelo fato de que, nesse tipo de produção, é a mensagem contida nas letras que funciona como elemento central das composições. Por isso os *beats* tendem a ser compostos entre 73 e 96 batimentos por minuto, pois assim se torna possível que os MC's cantem em

uma velocidade não tão rápida, com a finalidade de facilitar a compreensão das letras, nem tão lenta a ponto de reduzir a contundência das mensagens.

Já em *slams*, tanto os conteúdos quanto a forma como são apresentados podem ser influenciados pelo caráter competitivo desse tipo de evento. De acordo com Pinto (2018), alguns *slammers* costumam utilizar truques e fórmulas prontas, como o aumento no tom de voz e a seleção de temas aparentemente caros ao público, a fim de impactar o júri. Contudo, embora a utilização de tais recursos aumente as chances de um *slammer* obter uma boa nota do júri, não garante a qualidade das apresentações. Por isso, o fato de colecionar vitórias em competições importantes não garante que ele será automaticamente reconhecido como um bom poeta no interior do grupo, como é o caso de Taylor Mali que, apesar de ter vencido competições importantes e de ser reconhecido internacionalmente entre os *slammers*, costuma ser percebido por determinados públicos como exageradamente competitivo, histriônico e ambicioso.

Em consequência disso, como nos *slams* "pessoa" e "poeta" são praticamente indissociáveis, Pinto (2018) afirma que há o risco de textos de poetas considerados excessivamente competitivos, como Taylor Mali, serem mal recebidos por influência da associação das suas identidades a valores contrários aos defendidos pelo coletivo. Até porque, no momento das performances nos *slams*, a instância pessoal tende a se sobressair à instância do escritor, pois nessas apresentações é o próprio corpo do escritor que atua como instância de inscrição autoral; o que interfere na percepção do público voltada antes para a identidade do poeta que ao seu texto.

No entanto, há estratégias bem aceitas utilizadas por *slammers* para elaborarem positivamente suas imagens como escritores. O poeta Ni Brisant, ao se apresentar em dois eventos diferentes, adapta seu micropoema "Travesti", parte do livro *Se eu Tivesse meu Próprio Dicionário*. No "Rachão Poético", *slam* mais descontraído, realizado em 2014, Ni Brisant recita o texto exatamente da mesma forma como está publicado, de uma maneira leve e bem humorada, provocando risos no público; já no sarau "Encontro de Utopias", caracterizado por um teor mais militante, realizado em 2016, o poeta não apenas declama "Travesti" de maneira mais séria, como acrescenta um verso que não faz parte da publicação no livro, conforme pode ser verificado no quadro composto por Pinto (2018, p. 121):

<b>“Travesti”</b>	
<b>Modo de Circulação</b>	<b>Atualização do Poema</b>
Rachão Poético	“Mulher que nasceu com a vagina em braile alto relevo”
Encontro de Utopias	“Mulher que nasceu com a vagina em braile alto relevo e, exatamente por isso, exige muito mais respeito”

Sob essa perspectiva,

[...] não apenas corpo é texto, como também frequentemente o texto performático é tomado como o próprio autor, fenômeno ampliado pelas normas que atravessam toda a comunidade (que aceita apenas poemas “de autoria própria”) e que possui como efeito um apagamento da construção clássica de “eu-lírico” e certo borramento das instâncias pessoa, escritor e inscritor. De modo similar, borram-se os limiares entre espaço canônico e espaço associado, na medida em que as aparições públicas dos poemas atuam simultaneamente como modo de construir sua obra e de dar-se a ver como autor. (PINTO, 2018, p. 125)

Nesse mesmo sentido, Freitas (2018) aponta o quanto a dinâmica de eventos como os *slams* influencia na composição dos textos. O pesquisador salienta, em primeiro lugar, essa influência do contato direto entre *slammer* e público, o que pode condicionar que os poemas apresentados sejam mais simples e objetivos, uma vez que textos muito complexos poderiam não ser compreendidos imediatamente num tipo de apresentação face a face com o público. A força dos versos não resulta somente da originalidade ou da poeticidade da composição, mas também da maneira como são declamados cada vez que são apresentados. Por esse motivo, como já mencionado, é possível considerar que os *slammers* não apenas declamam seus poemas, mas se apresentam e performam como parte dos textos. Freitas menciona a poesia autobiográfica apresentada por Paulina Turra no Slam Resistência, em 2017. Nessa ocasião, a *slammer* declamou um poema em que narra os problemas familiares que enfrentou por ter se assumido gay. Desta forma, ao compartilhar sua experiência em um *slam*, além dos versos simples e objetivos que comunicam o drama pessoal da *slammer*, a própria pessoa de Paulina Turra constitui parte daquilo com que o

público da apresentação dialoga e, por vezes, se reconhece, evidenciando o aspecto relacional e coletivo desse tipo de evento.

Essa tendência autobiográfica notada em textos vinculados à literatura marginal-periférica é analisada por Sales (2019) a partir do conceito de "performance". Para a pesquisadora, o conto "Yakissoba", publicado no livro *85 Letras e um Disparo*, de Sacolinha, pode ser tomado como exemplo de uma escrita performática, já que, em seu ponto de vista, o narrador-protagonista, ao desempenhar o papel de um escritor com características semelhantes às de Ademiro Alves - o Sacolinha -, constitui-se como uma personificação do autor. Isso porque o escritor costuma, em entrevistas, referir-se a dificuldades para vender seus livros que não foram publicados por grandes editoras, o que indicaria nuances autobiográficas do conto "Yakissoba", no qual são apresentadas, em primeira pessoa, as dificuldades de um escritor independente para vender seus livros.

Além disso, conforme Sales, o escritor Sacolinha costuma materializar demandas coletivas em seus textos, o que também seria próprio de uma escrita performática. A pesquisadora ilustra o seu ponto de vista com o exemplo do conto "Traição na Joalheria do Shopping", publicado em *85 Letras e um Disparo*. Nele, o escritor performatiza violências e tensiona o estereótipo de sujeitos periféricos sem acesso à cultura, pois, apesar de o protagonista da narrativa ser um assaltante, reproduzindo, assim, o estereótipo do sujeito periférico criminoso, um dos seus traços mais evidentes é o do interesse por literatura. Interesse que, inclusive, fundamenta e justifica suas ações criminosas, uma vez que, antes de realizar o assalto que dá título ao conto, o protagonista lê *A Fina Flor da Sedução*, de José Louzeiro, e justifica seu ato criminoso com base no conto "O Cobrador", de Rubem Fonseca. Por esses motivos, Sales compreende que

A escrita de Sacolinha tanto pode constituir-se a partir de aspectos corriqueiros do cotidiano, elementos de vivências periféricas ficcionalizadas, quanto de aspectos sociais que possibilitam reflexões sobre o estar no mundo. Nessa escrita performatizada, podemos encontrar marcas autobiográficas e autoficcionais do sujeito que escreve: vida e escrita em performance. (SALES, 2019, p. 104)

### **2.3 O Autor Periférico na Era Digital**

As novas tecnologias têm influenciado a sociedade de uma maneira geral. Nas periferias isso não é diferente. Ganhor (2016) analisa como *raps* têm abordado o tema

da tecnologia: a partir da denúncia da desigualdade, sobretudo apontando a dificuldade de acesso das classes mais pobres às tecnologias que, deste modo, acabam sendo utilizadas em benefício exclusivamente da classe dominante e fortalecendo a desigualdade social. Tal ponto de vista pode ser notado em *raps* de grupos como Racionais MC's, Detentos do Rap, Inquérito, entre outros; porém, conforme levantamento realizado por Ganhor, o grupo Facção Central é aquele com mais composições desse tipo e, por isso, apresenta a temática da tecnologia de maneira mais variada, sempre com a desigualdade como pano de fundo, mas articulando outras discussões, como a do alto investimento na indústria das armas e dos aparatos de segurança. Nos *raps* analisados, interpreta-se esse investimento como uma forma de se privatizar o espaço público, pois, com mais armamentos e aparatos de segurança, as classes privilegiadas seriam isoladas em condomínios "protegidos" com diversos recursos tecnológicos contra possíveis "ameaças" dos marginalizados.

É inegável, porém, o impacto do surgimento das novas tecnologias também para moradores de comunidade periféricas, principalmente com o desenvolvimento tecnológico na passagem do século XX para o XXI, quando computadores pessoais, dispositivos móveis e a internet passam a ser mais acessíveis. E a literatura marginal-periférica, como também se desenvolve nesse período, é notoriamente influenciada por ferramentas proporcionadas por mídias eletrônicas e redes sociais para a articulação do grupo. De acordo com Cruz (2017), apesar de a periferia sempre ter produzido arte, predominantemente por meio da música e da dança, a escrita não era ausente nesse espaço, como o exemplo de Carolina Maria de Jesus comprova. Atualmente, entretanto, tanto a produção como a publicação e a divulgação desses registros se tornam mais acessíveis devido às possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias.

Uma das consequências é a aproximação entre as instâncias pessoal e autoral de artistas, já apontada como uma das características vinculadas a produções artísticas periféricas, nas quais, por vezes, se aponta o entrelaçamento de dados factuais e inventivos. Eble (2017), por exemplo, ressalta na obra de Sacolinha o modo como o escritor trabalha seus dados biográficos no interior de criações literárias.

Como declarações do tipo são recorrentes entre escritores associados à literatura marginal-periférica, quando publicam suas obras em plataformas digitais, fica ainda mais nítida a dificuldade do público de distanciar tais criações artísticas das

figuras dos seus respectivos criadores. Isso é exemplificado por Pinto (2018), ao expor comentários de usuários do Youtube emitidos em um vídeo de apresentação da poeta Luiza Romão postado na plataforma. Alguns, em vez de se referirem à performance, dirigem-se à instância pessoal da escritora, tanto positivamente – apontando-a como "motivo de orgulho", "não alienada" e "aquela que fala verdades" -, quanto negativamente - acusando-a de "criatura pseudo-militante", de "chata" e de "maconheira". No entanto, em entrevista concedida para Gomes (2019), a própria Luiza Romão, pensando sobre as possibilidades de publicação oferecidas por novas tecnologias, pondera que uma das vantagens dessas ferramentas é a chance de que os autores publiquem e divulguem suas obras sem a necessidade do reconhecimento das instituições de legitimação ou da intermediação de grandes editoras.

No *rap*, as novas tecnologias também ajudaram os artistas a reduzirem a dependência de grandes gravadoras. Inicialmente, os desacordos entre estas e rappers, conforme Dantas (2018), impulsionaram a criação de gravadoras independentes por membros do *hip-hop*, como a extinta Zimbabwe Records, que lançou discos de artistas como Racionais e Xis. No entanto, o investimento exigido para a gravação de discos ainda era alto, o que dificultava o registro do trabalho de rappers não tão consagrados como Xis e Racionais, por exemplo. Os rappers que não tinham condições de registrar seus trabalhos em gravadoras com um mínimo de estrutura contaram, por muito tempo, apenas com as rádios comunitárias que abriam espaço para gravações amadoras. Somente com a popularização da informática é que os rappers passaram a registrar as suas músicas com mais frequência e, conseqüentemente, a divulgar seus trabalhos de maneira mais profissional. Isso porque,

O que antes era realizado com um aparelho eletrônico, atualmente é feito por meio de softwares e de aplicativos. Basta um programa para cortar e modificar os trechos de outras músicas e outro para colar esses trechos de forma sincronizada e já se tem uma base musical para produzir um CD, ou fazer um vídeo e postar nas redes sociais, o que geralmente ocorre. Depois do sucesso na internet é que gravadoras maiores se interessam e produzem um CD ou DVD mais elaborado. (DANTAS, 2018, p. 132)

Dantas ainda lembra que a evolução tecnológica tinha sido determinante para o início do *hip-hop* nos Estados Unidos, já que os primeiros toca-discos e sistemas de som utilizados nas festas de rua foram obtidos após esses aparelhos terem se tornado obsoletos e, conseqüentemente, serem vendidos por preços mais acessíveis ou até mesmo dispensados. Atualmente, com a popularização da internet, jovens com

poucos recursos utilizam as ferramentas digitais para produzir e divulgar suas produções artísticas. Dantas menciona o exemplo do produtor musical Kondzilla, um jovem que produz videoclipes de funk cujo canal no Youtube conta com mais de 64 milhões de inscritos.

Santiago (2018), nesse mesmo sentido, entende que as novas tecnologias ofereceram ferramentas que possibilitaram a expansão da "rede *Hip-Hop*" sem a necessidade de fazer muitas concessões aos grandes veículos de comunicação de massa. Para o pesquisador, se o *hip-hop* teve de se adaptar para se tornar um produto lucrativo, com o auxílio das novas tecnologias o movimento passa por um processo de diversificação temática sem a necessidade de se subjugar à lógica de mercantilização. Isso estaria sendo possível graças ao sistema das redes sociais, pois, em função de sua grande capilaridade, permite que grupos marginalizados se organizem em torno de pautas específicas, como a feminista, a do movimento LGBTQIA+, além do próprio discurso de afirmação racial sempre presente no *Hip-Hop*. O interesse de jovens a respeito dessas pautas, sobretudo no contexto urbano, somado à maior facilidade de produção e divulgação cultural proporcionada pelas novas tecnologias, favoreceria a disseminação da estética característica do *hip-hop*, sem a dependência dos meios tradicionais de comunicação. Até mesmo porque, para Santiago, as redes sociais oferecem a oportunidade de jovens se reunirem em torno de interesses comuns, de maneira semelhante ao modo como as "redes" do *hip-hop* historicamente se organizaram, mas, em vez de se constituírem em um espaço de vizinhança, já se situam em um contexto global.

De acordo com Araújo (2018), as novas tecnologias, de fato, favoreceram a redução do domínio das grandes gravadoras no mercado fonográfico, uma vez que as ferramentas digitais, após considerável democratização da informática e do acesso à internet, tornaram o processo de gravação e de divulgação de produções musicais menos centralizado. Por conseguinte, os *rappers*, predominantemente oriundos de grupos sociais sem poder econômico nem cultural, passaram a encontrar mais possibilidades de profissionalização no universo artístico, pois deixaram de depender quase que exclusivamente da chancela de uma grande gravadora e da publicidade via rádio e televisão, uma vez que as ferramentas digitais oferecem diversas possibilidades, bem mais acessíveis, de gravação, edição e divulgação de produtos artísticos.

Para Araújo, essas ferramentas são ainda mais relevantes para os artistas periféricos ao se considerar o teor dessas produções, pois não haveria espaço nas mídias tradicionais para músicas com letras tão explícitas referentes a relações sexuais e ao universo da criminalidade. O pesquisador sustenta seu argumento com o exemplo do sucesso obtido pelo MC G15 com o lançamento da música "Deu Onda". O MC a apresentou em diversos programas televisivos, mas isso porque há duas versões gravadas, uma com teor sexual explícito, tocada nos bailes, e outra sem esses trechos, lançada em plataformas mais comerciais e apresentada em programas de televisão, como o Encontro com Fátima Bernardes e o Programa do Faustão. A principal diferença entre as versões está na substituição dos versos "que vontade de foder" e "meu pau te ama" por "que vontade de te ter" e "o pai te ama". Araújo ressalta o fato de os versos "Eu não preciso mais beber / E nem fumar maconha" permanecerem em ambas as versões; o que interpreta como um sinal de que as mídias tradicionais demonstram mais tolerância com o campo do ilícito do que com conteúdos sexuais explícitos.

No entanto, para Araújo (2018), o sucesso obtido por músicas pop periféricas decorre, em grande parte, justamente do aproveitamento dessa brecha deixada pelas mídias tradicionais em relação a músicas com letras de conteúdo explicitamente sexuais e que abordam o universo da ilicitude. Valendo-se da possibilidade de gravar e divulgar músicas com esse teor utilizando plataformas digitais, artistas periféricos preencheram um espaço que até então era proibido nas mídias tradicionais e, além disso, encontraram novos meios para se profissionalizar, já que plataformas como o *Youtube* não apenas servem como veículos de divulgação, como também remuneram os conteúdos enviados pelos usuários conforme o número de visualizações que geram. Araújo menciona o exemplo do canal KondZilla que, em sua opinião, por ter sido um dos primeiros a focar em conteúdos explícitos, logo alcançou um número gigantesco de inscritos graças ao caráter de novidade do que publicava, pois os temas e o caráter explícito das letras das músicas lançadas pelo canal não eram vistos nas plataformas tradicionais. Com essa base gigantesca de inscritos, o canal até hoje tem a garantia de obter um enorme número de visualizações nos vídeos que publica, os quais, conseqüentemente, continuam gerando remunerações consistentes que colaboram para o aumento da profissionalização de MC's, *beatmakers* e demais envolvidos na produção dos conteúdos do canal.

De acordo com Michel, Machado e Sátyro (2019), tais transformações impactaram diretamente as redes de produção musical periféricas, pois as novas tecnologias permitiram que artistas amadores tivessem mais possibilidades de registrar e de distribuir suas obras, já que, em vez de dependerem quase exclusivamente de grandes gravadoras, como ocorria antes da digitalização da música, passaram a ter a oportunidade de disponibilizar suas obras em plataformas como Youtube, Soundcloud e Myspace, também utilizadas por artistas profissionais.

Ao estudarem a rede de produção de *rap* do distrito de Grajaú, os pesquisadores notam, em primeiro lugar, que as novas tecnologias baratearam a produção e distribuição de música, facilitando, assim, o acesso de rappers do bairro ao mercado. Isso porque a produção deixa de depender exclusivamente de atores "centrais", de fora do distrito, e passa a ser concebida também em estúdios localizados no próprio Grajaú. Consequentemente, a rede de produção musical dos rappers da região tende a se organizar, predominantemente, a partir de relações locais, uma vez que os participantes da cena compartilham o mesmo território e reforçam os laços comunitários tanto por trocas simbólicas, compartilhando experiências mediadas pelo *rap*, quanto por trocas materiais, oferecendo, por exemplo, serviços de produção artística por valores mais acessíveis para moradores do distrito.

No mesmo sentido, Abu-Jamra (2020) pontua que as novas tecnologias foram fundamentais para a difusão do estilo de vida associado à cultura *hip-hop*: tanto a estética dos elementos artísticos do *hip-hop* quanto o estilo de se vestir, de gesticular e de falar, isto é, a atitude vinculada a essa cultura, foram amplamente divulgados por produções audiovisuais, sobretudo filmes da década de 1980, como *Beat Street*, e clipes da década de 1990 veiculados, principalmente, pela MTV. Atualmente, além de as novas tecnologias oferecerem a continuidade da difusão da cultura, ainda ampliam as possibilidades de produção independente; o que vai ao encontro dos ideais de "empreendedorismo de rua" preconizados pela cultura *hip-hop*. De acordo com o pesquisador, tais ideais se materializam de maneira recorrente em *raps* e discussões entre participantes da cultura, sobretudo em torno dos objetivos de emancipação financeira e da possibilidade de "ser o seu próprio patrão". Esse objetivo, inclusive, motivou KRS-One, um dos pioneiros da cultura *hip-hop*, a sugerir o "empreendedorismo de rua" como mais um dos elementos que comporiam a cultura.

O entusiasmo com a ideia de um "empreendedorismo de rua", aliado a novas tecnologias que facilitam a produção independente, também motivam rappers das

gerações mais recentes a inovarem no modo como constroem suas carreiras. Abu-Jamra (2020) cita os exemplos de Young Thug, famoso trapper estadunidense, e de Sidoka, jovem trapper da cidade de Belo Horizonte. Ambos os trappers, cada um em seu contexto, destacam-se por inovações no estilo de se vestir e na estética musical, principalmente no que se refere às letras pouco compreensíveis de suas músicas. Tal atitude dos trappers vai ao encontro de demandas do público de *hip-hop* por autenticidade e pela capacidade de construir uma trajetória de maneira independente, valores construídos não apenas em músicas, mas nas imagens construídas pelos trappers em suas redes sociais, nas quais reforçam essas características e, assim, geram engajamento.

Percebe-se, portanto, que, apesar das diferenças contextuais entre um período e outro, a valorização de traços como o da persistência e de um efeito de verdade, além da ênfase em denúncias sociais sempre foram prestigiados pela cultura do *hip-hop*, a qual fornece as bases estéticas e ideológicas da literatura marginal-periférica. É isso que será verificado nos próximos capítulos, nos quais serão analisados diferentes contos que, além de abordarem a persistência de variadas maneiras, quase todos são compostos com alguns dados biográficos dos escritores e sempre com a desigualdade social funcionando, de alguma maneira, como pano de fundo das narrativas, conforme a configuração mais típica da cultura do *hip-hop* nacional.

#### **2.4 “Yakissoba”: o protótipo do escritor periférico obstinado**

O conto "Yakissoba", de Sacolinha, ilustra muito bem como o ideal de um “empreendedorismo de rua” orienta diversas produções periféricas, frequentemente incorporado por personagens obstinados. “Yakissoba” é narrado em primeira pessoa por um narrador-protagonista, cujo objetivo inicial é vender seus livros, a fim de obter dinheiro para se alimentar e pagar suas contas. Porém, como não consegue vender um livro sequer, desvia o seu objetivo para a compra de um yakissoba e retorna para casa. O personagem, portanto, relaciona-se por todo o conto com o problema da fome: faminto e com a geladeira vazia no início do texto; com a fome intensificada durante a sua jornada; e, finalmente, com ela saciada, mas com a geladeira ainda vazia ao final do conto.

A narrativa se desenvolve em três movimentos: a saída do protagonista da periferia para vender os seus livros na Avenida Paulista, o seu desvio para a compra do yakissoba e, por fim, o retorno para a sua casa na periferia. Os resultados de cada

movimento são, respectivamente, o fracasso de vendas do qual decorre uma projeção de mudança de estratégia; a saciedade pontual da fome e a constatação de que vender livros na periferia seria uma estratégia mais produtiva; por fim, o reconhecimento das limitações para um escritor periférico, colocado na condição de suspeito ou de, no máximo, "livreiro" em vez de "escritor".

O narrador-protagonista descreve objetivamente cada etapa do seu percurso e menciona as razões que o impulsionam a essa jornada:

As contas já estavam atrasadas e a geladeira, vazia, há muito vinha pedindo alimento. / Precisava vender no mínimo uns quatro exemplares do meu novo romance. / Desembarquei no metrô Consolação às 20 horas. Segui sentido metrô Brigadeiro." (SACOLINHA, 2007, p. 13)

Contudo, no caminho para a Avenida Paulista, o protagonista logo aborda alguns personagens e experimenta as primeiras negativas em relação a seus livros. Quando chega ao seu destino, o protagonista dirige-se a universidades. Até então, os espaços por onde passa são apenas mencionados, sem qualquer descrição. O mesmo ocorre com as universidades e com os estudantes, apresentados pela expectativa do protagonista fundada em estereótipos:

Cheguei ao final da avenida Paulista. Passei para o lado contrário. Bom, pelo menos ali havia duas universidades; poderia rolar algumas vendas. Estudantes instruídos, adeptos da leitura, acostumados a comprar livros de alto custo... Era o lugar certo. (SACOLINHA, 2007, p. 13)

Essa investida, porém, resulta na expressão corporal de frustração do protagonista decorrente de elogios que nada lhe rendem: "O resultado foi a minha saída de cabeça baixa daquele recinto. E, se elogio fosse dinheiro, sairia dali de bolso cheio."

Logo em seguida, o protagonista manifesta a intensificação da sua fome, a sua condição financeira crítica e o sentimento de inadequação àquele espaço: "A fome começou a roçar o meu estômago. Só havia 10 reais na carteira e com isso eu não conseguiria comer nem o churrasco vendido na calçada, já que o ditado capitalista diz: 'Quem anda pela Paulista é quem tem dinheiro'." ( p. 13-14). A delegação de voz ao próprio sistema capitalista para definir o típico transeunte da Avenida Paulista reforça a inadequação do protagonista, definido de cima para baixo como estranho àquele espaço. No parágrafo seguinte, agora pela voz do protagonista, é possível perceber a assimilação dessa diferença em relação àqueles que andam pela Paulista porque têm dinheiro: "Pobre de mim." (p. 14)

Mesmo assim, o protagonista insiste na tentativa de vender seus livros em diferentes bares, mas sem sucesso. Entre essas tentativas, há uma mais esperançosa, semelhante à investida nas universidades. Ao perceber algo nos trajés dos clientes de um bar, o protagonista se aproxima e, ouvindo que falavam sobre literatura, demonstra esperança novamente:

Encontrei um boteco com muitas mesas. Um som ambiente alegrava as pessoas no local. Estudei os trajés e me aprimei nas conversas. / - Livro isso, livro aquilo... / - Se nós pensarmos que a reciprocidade da coisa... / - Houve muita redundância na Semana de Arte Moderna... (SACOLINHA, 2007, p. 15)

Ocorre aqui uma confusão por parte do autor em relação ao uso do discurso direto. O trecho "livro isso, livro aquilo", pelo conteúdo, certamente não corresponde à fala de um dos personagens do bar e, portanto, não justifica o uso do discurso direto. Contudo, esse uso do discurso direto sugere um distanciamento por parte do autor implícito do tipo intelectualizado pertencente à classe média representado pelos personagens do bar; o que é acentuado pela escolha de certos termos, como "reciprocidade", "redundância" e "Semana de Arte Moderna", marcadamente identificados com a cultura dominante e, portanto, estranhos à proposta contra-hegemônica da literatura marginal-periférica. Ao que parece, pelos mesmos motivos, ainda na cena desse bar, o narrador-protagonista inexplicavelmente reconhece que um senhor está com sua "amante": "Ainda houve um momento em que um senhor com sua amante [...]" (SACOLINHA, 2007, p. 15). O que também sugere uma acusação moral ao tipo representado pelos personagens do bar.

Diante disso, mais uma vez é o corpo do protagonista que expressa os seus sentimentos. Primeiro, a esperança do personagem - "[...] meus olhinhos brilharam" - e, em seguida, outra frustração: "Saí balançando a cabeça." ( p. 16). Como consequência, porém, o personagem manifesta verbalmente a sua frustração e finalmente constata o fracasso da sua jornada: "Já iam dar 22 horas e nem uma venda. / - Puta que o pariu. / Tinha que pensar numa nova estratégia; já menti, usei do exagero, aumentei os fatos e nada." É nesse ponto que o personagem manifesta o seu desejo por yakissoba, apresentado por meio de uma placa que informava o seu preço: "Pequeno: R\$ 2,50 / Médio: R\$ 4,00 / Grande: R\$ 6,00 (p. 16). O sentimento de frustração do protagonista então adquire contornos de sacrifício ao se articular com a sua luta para "vencer a tentação" de gastar seu pouco dinheiro com o yakissoba: "Venci a tentação e segui cogitando alguma venda. Quem sabe lá na frente não acho

uma barraca de doces. Assim faço um lanche com 3 reais: é um suco e um pacote de bolachas."

Segue-se a isso uma descrição objetiva e uma das mais detalhadas do conto sobre um homem que vendia amendoim: "[...] um homem vendendo amendoim em cima de uma lata que servia de fogareiro. O mantimento vinha dentro de um pequeno cone." (p. 16). Após a reprodução da cena do protagonista comprando o amendoim, há a manifestação de revolta do personagem com o preço "Ah, vai tomar no cu! – pensei"; seguida por uma adjetivação de apego ao dinheiro motivado pela carência e por um advérbio de modo que ressalta a fome que o personagem sentia: "Saquei a minha preciosa nota de 10 reais, peguei o troco e saí mastigando amendoim desesperadamente". O amendoim, entretanto, insuficiente para a satisfação da fome, provoca uma das poucas descrições interiores mais detalhadas do conto: "O amendoim só aumentou mais o incômodo na barriga, despertou a dormência que amenizava a fome [...] o estômago doeu ao receber o líquido" (p. 17)

Então, sem nomear ou oferecer qualquer descrição, o narrador-protagonista menciona uma "famosa loja de hambúrgueres e quibes":

Parei na porta de uma famosa loja de hambúrgueres e quibes; analisei os valores. Nada que o meu dinheiro pudesse comprar. Para meu consolo, lembrei de um conhecido que quando trabalhava numa dessas lojas, costumava cuspir dentro do pão e passar o queijo geladinho em sua testa. (SACOLINHA, 2007, p. 17)

Assim, como uma tentativa de consolo por parte do personagem, sugere-se que, apesar de os valores dos produtos da loja serem caros, a higiene não é garantida. Tal tentativa se liga ao pertencimento do protagonista à classe trabalhadora, uma vez que obtém de um conhecido seu, outro trabalhador, a informação sobre práticas não higiênicas do estabelecimento.

Em seguida, após o protagonista convencer a si mesmo que precisaria persistir - "O negócio é persistir" (p. 17) -, ele parte para novas investidas, porém já mais consciente sobre as chances de fracassar: "E lá fui eu, rumo aos vários 'não', sentindo o fracasso daquela noite calorenta."

Contudo, em vez de o fracasso manifestar-se em novas tentativas frustradas de venda do livro, a narrativa segue o rumo da desidentificação do protagonista com a cidade, ao mesmo tempo que se identifica com o yakissoba, voltando sua atenção completamente ao alimento. Esse, aliás, é o trecho mais dramático e voltado para a subjetividade do protagonista, mesmo que se referindo predominantemente a

elementos externos, como as pessoas com medo de serem assaltadas, a polícia e os mendigos:

Agora andava devagar, parecia estudar os passos. A minha situação não me deixava avançar como antes. As pessoas que passavam por mim seguravam seus pertences. Comecei a cantar procurando desviar a atenção de tudo: da fome, das pessoas com medo de serem roubadas, da polícia que passava na viatura e me encarava, dos mendigos que se preparavam para dormir e dos 'não' constantes. Só não conseguia desviar a atenção de uma coisa: daquele macarrão que os japoneses produziam na beira da calçada. (SACOLINHA, 2007, p. 17)

Percebe-se o desvio do dinheiro como objeto de valor para, agora, o yakissoba. Esse desvio, contudo, já era anunciado desde a primeira vez que o protagonista "vence a tentação" e resolve comprar amendoim por ser mais barato. O efeito de desejo e persistência, portanto, continua se manifestando em diferentes níveis do texto, inclusive na predominância do aspecto verbal cursivo marcado no uso do infinitivo e do gerúndio. Isso porque todos esses elementos aparecem pela perspectiva do protagonista que, em primeira pessoa, expressa o sentimento de estranheza em relação àquele ambiente e que se manifesta, sobretudo, na sua ação de cantar justificada pela tentativa de desviar a atenção desse mundo que lhe seria hostil. Até que, enfim, o protagonista se desvia completamente do seu objetivo inicial após sentir o cheiro do yakissoba: "O cheiro acariciava as minhas narinas. Nunca comi esse tipo de comida japonesa<sup>5</sup>. Imaginei comê-la naquele dia, assim matava a fome e a curiosidade." (SACOLINHA, 2007, p. 17)

No entanto, a primeira aproximação do protagonista a um yakissoba é negativa: "Quando encontrei um, esse já desfazia a barraca. Notei o resto de macarrão dentro de duas sacolas. Senti nojo, mas nada que tirasse a minha vontade em encontrar um próximo 'macarronês'." (p. 18). Nota-se que o personagem brasileira o nome do alimento, como se já tivesse se apropriado dele. Assim, mesmo com o nojo sentido, o protagonista persiste em seu desejo e, no ponto mais extremo da sua fome, começa a delirar: "Num certo momento da minha caminhada comecei a ter ilusões. Via barracas e barracas lotadas de orientais. Esfreguei os olhos e sentei por um instante. Acho que a fome está me deixando louco, preciso de algum alimento urgente." (p. 18)

Os livros, nesse momento, aparecem pela primeira vez como um peso que "castiga" o personagem na sua caminhada, agora em direção à compra do alimento:

---

<sup>5</sup> A pouca familiaridade revela-se também no fato de a comida ser predominantemente da cultura gastronômica chinesa e não japonesa.

"Levantei e andei sem parar, com a mochila de livros castigando as costas.". Já a cena da compra do yakissoba, de maneira semelhante à da compra do amendoim, é marcada por certa irritação do protagonista: "protestei comparando os valores"; "pra não rolar desconfiança, paguei" (p. 18). Além disso, há uma negociação em torno do nome do alimento, o qual o protagonista insiste em abrasileirar enquanto o vendedor, provavelmente oriental pelo modo desrespeitoso como sua linguagem é estereotipada no conto, reafirma a diferença entre "macarrão" e "yakissoba": "- Me dá um macarrão pequeno. / - Isso não é macarron, é yakissoba. / - Tá bom, me dá isso aí logo." (p. 18). Por fim, o protagonista compra uma segunda porção e, diferentemente do que ocorrera com o amendoim, manifesta satisfação pela possibilidade de mastigar e, assim, ao menos amenizar sua fome: "Não pensei duas vezes, já estava fodido mesmo: / - Dá mais outro aí. / Esse deu para mastigar e amenizar a fome. Até que é bom o macarrão japonês."

Encaminhando-se para o final do conto, o narrador reafirma que vende mais livros na periferia e inicia o retorno para casa. Nesse momento, constata a diminuição do seu dinheiro, restando apenas cinquenta centavos do troco que recebera pelo amendoim:

Passei meu último bilhete na catraca do metrô. O dinheiro na carteira só não havia zerado por causa dos 50 centavos de troco do amendoim. Troco que gastei na baldeação no Brás (metrô/trem) comprando um suco feito com água do banheiro feminino. Sei disso porque trabalhei três anos ali e via as mulheres entrarem e saírem do banheiro com baldes de água; além disso, todas as barracas daquela estação não são abastecidas com água encanada. (SACOLINHA, 2007, p. 18-19)

A maneira como o protagonista afirma ter gastado esse dinheiro apresenta um outro tipo de identificação com a classe trabalhadora. Se no caso da "famosa loja de hambúrgueres e quibes" a falta de dinheiro impediu que o personagem corresse o risco de comer algum queijo de procedência duvidosa, os cinquenta centavos lhe possibilitaram comprar, conscientemente, um suco feito com água do banheiro feminino. Nos dois casos, o protagonista tem acesso às informações por fazer parte da classe trabalhadora. No entanto, se no primeiro caso a informação serviu de consolo diante da impossibilidade de consumo, a compra do suco feito com água de banheiro é narrada com total indiferença.

Já na estação, o protagonista expressa contentamento pela fome saciada - "Como é bom sentir a barriga cheia..." (p. 19) -, projeta trazer o dinheiro do yakissoba em uma nova visita à Avenida Paulista - "Na próxima vez já vou levar o dinheiro do

macarrão separado. Será que o tal de yakissoba é tão bom assim ou é por que eu estava com uma maldita fome?" - e, por fim, apresenta a justificativa de estar com o corpo dolorido para a tentativa de se adiantar para conseguir um lugar no trem: "Na hora em que o danado encostar vou me agarrar à porta, tenho que sentar de qualquer jeito, o meu corpo está dolorido ao extremo." Nesse ponto, o aspecto cursivo da narração, percebido na expressão do protagonista sobre a sensação de ir saciando sua fome até "sentir a barriga cheia", novamente se mostra predominante em relação às percepções pontuais do personagem, como a de que seu "corpo está dolorido ao extremo".

Ao embarcar, o narrador descreve, ainda com a predominância do aspecto cursivo, o interior do trem e os seus passageiros de uma forma homogênea, além de expor uma espécie de regra de etiqueta à qual se mostra alinhado:

Tudo gente nova; os idosos já estavam sentados. Se entrar algum tiozinho ou tiazinha numa outra estação eu levanto. Não quero encrenca, odeio gente barraqueira, e no trem está cheio delas. Inclusive quando o vagão está lotado e eu estou de pé. Procuo ficar de frente pra porta e de costas pros passageiros. É você se encostar na traseira de alguém e ser acusado de estuprador. Aí, tome porrada. (SACOLINHA, 2007, p. 19)

Do conjunto dos passageiros, destaca-se uma mulher mais velha que, ao embarcar, é focalizada pelo protagonista que, orientado pela "etiqueta de vagão", cede o seu lugar:

Vejo uma mulher entrando e começo a observá-la. Tem umas rugas e uns pés-de-galinha no rosto. Julgo que tenha os seus quarenta e tantos anos, mas parece mais idosa. Levanto-me rapidamente e dou lugar. Ela parece resistir, mas vendo o banco livre, agarra-o. (ibidem, p. 19-20)

O protagonista, entretanto, continua a focar na mulher até uma mudança na expressão facial dela. Nesse ponto, o personagem principal explicita o seu modelo de raciocínio que o leva à conclusão moralizante sobre a vaidade dessa mulher e, por extensão, de todos os brasileiros: "Saqueei a dela e resolvi ir para o fundo do vagão. Vaidosa como todo brasileiro, simplesmente devia estar se perguntando se é velha demais para um jovem oferecer lugar a ela." (p. 20)

Ao desembarcar, o protagonista é abordado pela polícia. Esse ponto é narrado em um tom que transparece a intenção de criar um efeito de naturalidade e bom humor: "Sem grana, e a essa hora, sem ônibus, vou a pé pra casa. No caminho tenho a infelicidade de ser abordado pela polícia. Intimamente dou risada; lá na Paulista eu é que abordava, aqui me abordam." O diálogo com os policiais transparece a mesma

naturalidade. O protagonista é abordado de maneira aparentemente civilizada e explica aos policiais que fora, sem sucesso, a São Paulo vender os seus livros, justificando seu insucesso com o argumento de que "[...] lá só tem leitor de rótulo de cerveja." (p. 20). Em seguida, para evitar comentários da vizinhança e por desconfiar das "autoridades", o protagonista recusa a carona oferecida pelos policiais: "Chegar em casa de viatura não dá. Qualquer hora do dia ou da noite tem algum vizinho vigiando a vida alheia. [...] E vai saber qual é a dessas autoridades; tem dia que já chegam dando tapa na cara. Não dá pra confiar."

Ao chegar em casa, a primeira coisa que o protagonista faz é aliviar-se do peso da mochila, ou, da cultura: "Cheguei em casa e me aliviei do peso da mochila; quem disse que cultura não pesa?" (p. 21). Manifesta, então, descontentamento com as comidas que tem na sua geladeira em comparação com o yakissoba: "Olhei nas panelas e na geladeira; não há nada que me interessa. Também, depois dum macarrão daqueles..." (p. 21). Por fim, após descrições breves, mas detalhistas sobre o que o protagonista faz antes de dormir, o conto é encerrado com ele dormindo com o livro de Graciliano Ramos em cima da barriga, mas com o pensamento ainda no "macarrão da Paulista": "Deito no sofá e volto ao Graciliano Ramos. Minutos depois adormeço com o livro em cima da barriga e o pensamento no macarrão da Paulista." Desta forma, essa cena se articula com o aspecto cursivo predominante ao longo de todo o conto no sentido de salientar o efeito de um personagem que projeta, insistentemente, vender seus livros, mesmo sabendo do "peso" de "carregar a cultura" de forma independente; além de sustentar um encantamento pela cultura do "outro" marcada, sobretudo, no yakissoba, mas também em Graciliano Ramos. Isso é percebido especialmente nesse trecho no qual o livro de Graciliano está em cima da barriga do personagem, enquanto o seu pensamento está no "macarrão da paulista", como uma espécie de condensação da imagem de um escritor obstinado, mas esgotado diante de uma cultura que não o alimenta.

Deste modo, compreende-se que as diversas tentativas malsucedidas do protagonista resultam de uma variação de sua resignação inicial ("Nada de errado, o começo é assim mesmo"), para uma progressiva frustração (da "cabeça baixa" à cabeça balançando) até a revolta expressa pelo "Putá que pariu". Contudo, logo após a revolta, o predomínio do seu desejo de vender o seu romance atua para a necessidade de pensar em uma nova estratégia para o sucesso.

A frustração, portanto, é uma constante na jornada do protagonista, sempre em confronto negativo com as suas idealizações a respeito da Avenida Paulista. A única experiência positiva do protagonista decorre de um desvio do seu projeto inicial - o yakissoba. Sendo assim, ao final desse percurso é possível reconhecer o predomínio do caráter disfórico do conto, marcado pelos signos da fome, da pobreza e da criminalização, uma vez que o personagem experimenta o olhar de suspeição daqueles que passam pela Avenida Paulista, da polícia e da própria vizinhança.

Compreende-se, portanto, que o protagonista reconhece não contar com o “saber” exigido para a sua condição de escritor-vendedor (“Tinha que pensar numa nova estratégia”), admite que pode não conseguir sucesso fora da periferia, mas, ainda assim, a sua projeção de voltar à São Paulo com o dinheiro para o yakissoba revela um querer-ser, contraditoriamente, predominando sobre a orientação do percurso narrativo. Essa obstinação é marcada, ainda, pelo uso do solilóquio em momentos nos quais o protagonista busca se reanimar, como quando resiste à “tentação” de comprar o yakissoba e projeta encontrar algum lanche mais barato no caminho, ou, ainda, nas seguintes afirmações decorrentes de frustrações no seu percurso: “O negócio é persistir” (p. 17); “Lá na periferia eu vendo mais livro do que aqui” (p. 18)

Nesse sentido, é possível notar, no conto, uma crítica sobre o peso da sobrevivência de acordo com o ponto de vista desse narrador-escritor pobre e periférico, logo, em condição de vulnerabilidade em um sistema capitalista. Além disso, há também uma crítica cultural aos personagens da Avenida Paulista que, apesar de ambientarem espaços associados a alguma erudição, demonstram desinteresse pelo livro do protagonista e se limitam ao consumo de bebidas alcoólicas e aparelhos tecnológicos. Isso porque o foco narrativo em primeira pessoa é desenvolvido de uma forma inerente ao protagonista. Disso resulta uma concentração, sobretudo, nos movimentos de entrada e de saída do personagem durante a sua jornada, mas também nas suas mudanças de direção; além da sua ida à Avenida Paulista e retorno para a periferia. Ao longo do seu percurso pela Avenida Paulista, o personagem entra e sai de uma universidade, de trens, estações e de alguns bares. Esses movimentos são marcados, por um lado, pelas expressões de esperança que antecedem as entradas e, por outro, precedendo as suas saídas, as manifestações de frustração. Nesse sentido, o fato de o protagonista não adentrar na segunda universidade por onde passa, após a sua experiência negativa na primeira onde entrou

para vender os seus livros, favorece o efeito de confiança abalada subsequente a um insucesso, sugerindo a improbabilidade de êxito da intenção do personagem de participar do mundo letrado: “Passando em frente à segunda universidade, abordo três estudantes.” (p. 14). Mesmo assim, a abordagem resulta, mais uma vez, na saída frustrada do protagonista: “Saí resmungando” (p. 14)

As mudanças de direções realizadas pelo protagonista também são significativas. Logo no início, quando chega ao final da Avenida Paulista, ele passa “[...] para o lado contrário”, onde há duas universidades, o “Cine Belas Artes”, um bar no qual há uma empada murcha que o protagonista resiste para não comprar, o bar “intelectualizado” onde clientes conversam sobre literatura, além da primeira barraca de yakissoba mencionada no conto. Após diversas tentativas de vendas malsucedidas, o protagonista passa “novamente para o outro lado” (p. 16), onde há o vendedor de amendoim, uma senhora que lhe pede um vale-transporte, a “famosa loja de hambúrgueres e quibes” e o cheiro de yakissoba. Ao sentir esse cheiro, o personagem retorna “para o outro lado” (p. 17-18) e enfim compra o desejado yakissoba. Assim, se o protagonista se apresenta na condição de um escritor periférico e pobre, é significativo que em sua chegada à Paulista passe para o “lado contrário” e se depare com símbolos do “outro” - o yakissoba como elemento estrangeiro, além das universidades, do bar intelectualizado e do Cine Belas Artes como representantes da cultura institucionalizada. Já quando o protagonista volta ao “lado” de origem, depara-se com símbolos da precariedade, como o vendedor de amendoim e a senhora pedindo vale-transporte, mas encontra também a “famosa loja de hambúrgueres e quibes”. Estabelece-se, assim, uma disputa desigual entre barracas e franquias, assim como entre a cultura independente e a institucionalizada, com o capitalismo orientando, por um lado, a luta pela sobrevivência e, por outro, a demanda por prazeres mais primários, como as bebidas alcoólicas e os aparelhos tecnológicos. Sob essa perspectiva, o protagonista, ao final do seu percurso, reconhece a sua condição de periférico, mas de uma forma desencantada diante do peso que carrega para sobreviver e do prazer experimentado no “outro”, ou seja, no “yakissoba”, no “macarrão da Paulista”.

Sendo assim, o objetivo do protagonista de ser escritor, ou, de fazer parte da cultura legitimada, ainda que parcialmente atingido no reconhecimento de si como sujeito periférico e possível escritor limitado a esse espaço, acaba fragilizado pelo não-poder-comer e, conseqüentemente, por um saber-não-ser que denota a sua

desvantagem no contexto em que atua. Nesse sentido, entende-se que o conto se orienta pelo signo da precariedade, assinalada já como motivadora do percurso de intensificação da fome até a sua saciedade pontual e insuficiente. De maneira que, ao final, o protagonista retorna à precariedade inicial, mas potencializada pelo dinheiro gasto, pela frustração em razão da falta de vendas e pelo reconhecimento da continuidade da sua situação de carência.

Pode-se concluir que a insuficiência financeira do protagonista o leva, inicialmente, a culpar-se por gastar com alimentação, ainda que estivesse com fome. Além disso, o reconhecimento da sua insuficiência faz com que o protagonista se culpe por procurar um lugar para si no trem, ainda que seu corpo estivesse extremamente dolorido. Essa lógica, orientando as excessivas tentativas frustradas de venda do seu livro, é motivada por uma perspectiva autopunitiva que denota positivamente a “persistência” da sua “peregrinação”, ainda que o “peso” da cultura apareça como um “castigo” incapaz de resolver os seus problemas fundamentais. Contudo, apesar dessa tendência, a sua desidentificação com o espaço da cidade sugere uma crítica à maneira de funcionamento do sistema de trocas capitalista, incluindo nessa lógica símbolos da cultura legitimada submergidos por valores consumistas.

## **2.5 “Coveiro no Éden”: obstinação, mobilidade e a experiência do escritor periférico**

"Coveiro no Éden", de Ni Brisant, é mais um texto que apresenta a trajetória de um personagem obstinado, porém com a incorporação de dados biográficos de maneira bem mais evidente, uma vez que se trata de um relato diarístico conduzido por um narrador-protagonista, identificado como o próprio Ni Brisant, que registra a sua experiência de viver em São Paulo após partir de Acajutiba, Bahia, sua terra natal. Esse relato pode ser dividido, basicamente, em duas partes: a que rememora a partida do protagonista da sua terra natal e a que registra como este sobrevive em São Paulo.

O relato, cuja entrada é datada com o dia 19 de dezembro de 2012, é iniciado com um grande volume de informações a respeito da situação do narrador-protagonista no passado, quando viajou para São Paulo com o objetivo de cursar Letras. Logo no primeiro parágrafo, o leitor é informado sobre a idade do protagonista quando realizou o seu objetivo, o preço exato da passagem de ida até a capital paulistana, a quantia de dinheiro com que ele viajou e como conseguiu esse recurso:

Eu queria janela, mas só tinha corredor. Tudo bem. Mais importante era viajar. A passagem custou-me 186,48 dinheiros, que consegui ao vender a roça de mandioca e minha bicicleta. Com a farinha, mais a bezerra e uns rolos, juntei outros 150 dinheiros e me piquei pra São Paulo. Até ali, nunca tinha pegado em tanto dinheiro de uma vez. Confesso que me senti meio poderoso. Aos 18 anos, 337 dinheiros foi a maior fortuna que passou pelas minhas mãos. E eu tava decidido a fazer Letras, custasse o que custasse; fosse lá o que Letras significasse. Eu queria fazer. (BRISANT, 2017, p. 84)

O tom documental do relato segue com o registro do número da poltrona na qual o protagonista se sentou durante a viagem: “Não tinha datas pra comemorar até o dia em que sentei na poltrona 32 da viação Gontijo.” No mesmo parágrafo, porém, o foco se volta mais para a subjetividade do protagonista, que aproveita o olhar retrospectivo para acertar algumas contas consigo mesmo:

[...] No embarque, do lado de fora do buzão, minha barreira (nome dado à galera, turma) gritava pequenas obscenidades, me dava até logo e tirava meu fôlego enquanto tentava me dar forças. Naquele instante não suspeitei que lamentaria pelo resto da vida tal erro: não ter dado um abraço em meus amigos. Um abraço, cabrunco! A gente ainda era mole demais para entender e demonstrar o que sentia. Penso agora. (BRISANT, 2017, p. 84)

No mesmo sentido, depois de mencionar a data de quando partiu de Acajutiba para São Paulo, o personagem reflete sobre como sua vida se transformou desde aquele dia:

É certo que eu não nasci ali. Mas a partir daquele dia, comecei a sentir falta das coisas mais sem preço, como pilotar carroça, brincar com sobrinhos, ouvir voz com sotaque de casa, pegar um baba, beber e pedalar e pedalar. Detalhe: depois dali, ninguém nunca mais me chamou por Nicolau, Nivaldinho, Doidinho, Seu Poeta, O mais novo de dona Maria.... (p. 85)

Por outro lado, a narração sobre a partida do protagonista é predominantemente objetiva, sugerindo um elevado nível de intenção de representação da verdade, que é expresso, inclusive, na garantia de uma prova sobre o que foi mencionado: “Aquilo era 17 de dezembro de 2004. Eis aqui o canhoto da passagem que não me deixa mentir.” (p. 84). Esse efeito de verdade do registro do percurso de ida do protagonista para São Paulo é reforçado, ainda, por informações sobre a duração da viagem - “Depois de um dia e duas noites de viagem” -, sobre os gastos dele durante o caminho - “Lembro bem, gastei 30 dinheiros só com lanches no meio do caminho. Eu tava traumatizado: como pode um pão com carne custar 7 dinheiros?” - e sobre o local, o horário e os primeiros bairros de São Paulo por onde passou - “Eram 7 da manhã e eu já estava andando pelas ruas de São Paulo. [...] No trajeto Terminal Tietê-Cocaia, vi um prédio feito todo de vidro” (p. 85).

No entanto, a todo momento o protagonista tece comentários sobre essas informações. O preço do “pão com carne”, por exemplo, serve de mote para registrar o espanto diante da nova realidade: “[...] como pode um pão com carne custar 7 dinheiros? No Barreiro, o cara tinha que trabalhar 9 horas embaixo dum sol lascado pra ganhar 10 contos... / Como pode? Esta oratório me segue até hoje.” (p. 85). A indagação do personagem se repete em outros momentos, por exemplo, quando o protagonista retoma os seus objetivos, agora já afetados por suas primeiras impressões sobre São Paulo: “Passei os meses seguintes com três pensamentos no lugar das ideias: como fazer pra fazer Letras; como será que tá minha barreira; como é que pode...” (p. 86). Além disso, no mesmo parágrafo referente ao trajeto Terminal Tietê-Cocaia, o personagem elabora uma reflexão com traços poéticos sobre a forma “equivocada” como imaginava que os punks fossem:

Vi duas garotas vestidas de preto, coturnos e cabelos coloridos num ponto de ônibus em Moema. São punks, alguém disse. Quer dizer que isso é que é ser punk? Até que era decente, só que eu imaginava que ser punk era mais outra coisa. Não sei de onde tirei isso, mas pra mim, punk era uma espécie de santo sem religião, alguém sempre descalço pra viver. (BRISANT, 2017, p. 85)

Em seguida, porém, mais uma informação documental – o período de 8 anos desde a cena descrita anteriormente: “Hoje faz 8 anos. Quanta distância, meu Deus!” Esse olhar retrospectivo funciona para o personagem elaborar uma leitura de si mesmo, registrando os medos que sentiu quando desembarcou em São Paulo - “Medo de não suportar a saudade, a frieza, as inseguranças. Medo de me perder nesta cidade labirinto e não saber voltar pra casa e virar mendigo.” (p. 86) -; as suas deliberações diante da nova realidade - “Mas o que eu ia dizer se voltasse pra Bahia? Desistir não era opção. Assim como não podia me dar ao luxo de ficar doente, dormir mais de 5 horas, ter apenas um emprego, não contar minuciosamente as moedas do troco...” - e, por fim, a influência desses fatores na constituição da sua personalidade: “Agora percebo o quanto as impossibilidades moldaram o meu espírito, as angústias fortaleceram meu caráter e, justiça seja feita, não cheguei até aqui sozinho.” (p. 86). Percebe-se, nesse ponto, não apenas o tom heroico com que o personagem descreve sua firmeza de espírito para se manter em São Paulo, apesar de todas as dificuldades, mas também a intenção de demonstrar humildade ao reconhecer que suas conquistas não foram frutos apenas do seu esforço individual.

Contudo, a sugestão de um descobrimento de si por parte do personagem se revela com mais evidência no trecho seguinte, quando articula a experiência de comprar um livro novo pela primeira vez, já em São Paulo há dois anos, com o reconhecimento da própria identidade vinculada mais ao universo da literatura e da imaginação do que a qualquer terra:

Foi aqui. Tinha 20 anos quando comprei meu primeiro livro. Livro novo. Que sensação! Até então tudo que tinha lido era fruto de bibliotecas, empréstimos de conhecidos ou garimpo de sebos. Um livro novo era ostentação demais pro meu coração sertanejo. Mais ou menos nesse tempo li Menino de Engenho, Alexandre e outros heróis, O Treze, Tocaia Grande... Aí me dei conta qu'eu fazia parte de outra irmandade no mundo. Eu era do time dos desajustados. Minha aldeia era um desses brinquedos que saem de linha, mas continuam a trazer felicidades para alguma criança em algum lugar remoto da Macedônia, Poços de Caldas, Camaçari ou Bauru. Minha terra é uma roda gigante esquecida neste tempo redemoinho. (BRISANT, 2017, p. 86)

Como se percebe, o traço do “desajuste” é evidenciado pelo protagonista na descrição da sua identidade. Esse traço é ainda mais reforçado na sequência, quando o narrador expressa seu sentimento de solidão em São Paulo: “Até hoje procuro rostos conhecidos no meio da multidão. É instinto. Eu entro no ônibus e tento achar um semblante que me faça crer que não estou sozinho aqui. Embora esteja.” (p. 86). Nesse ponto, é possível notar um confronto entre a expressão de desajuste do protagonista à capital paulistana e a percepção dele a respeito da efetivação do seu afastamento da terra natal, onde se sentia ajustado.

Sob essa perspectiva, a leitura do personagem sobre si mesmo se revela incompleta; o que pode ser percebido na continuidade da tentativa do protagonista de constituir a sua identidade, desta vez com a intenção de não ser reduzido a uma profissão, a uma determinada condição financeira ou a uma terra natal:

E aqui já trabalhei de tudo quanto é emprego [...] Mas isso nunca me importou. Nunca me senti submisso a senhor algum. Não é nossa profissão que diz quem somos. A vida da gente não pode ser reduzida nem definida pelo lugar onde nascemos, pelo corpo que habitamos ou pela quantidade de dinheiros que somos capazes de acumular. Não somos apenas isso. (BRISANT, 2017, p. 86-87)

Em vez disso, os traços selecionados pelo narrador-protagonista para serem destacados em sua identidade são o “sonho” e o “desassossego”, pois exalta a importância do “caminho”. Isso pode ser percebido, primeiramente, na associação direta entre o nome do personagem/escritor e o “sonho” como elemento fundamental de tudo aquilo que o compõe além do nome – “Meu nome é Ni, mas eu não sei tudo

que sou. De verdade. E isso às vezes pesa. Mas eu boto fé nas exceções. Melhor tentar ser o que você sonhou do que uma ilusão qualquer.” (p. 87)

Na sequência, a figura do “sonho” associada à personalidade do protagonista é revestida pela sugestão de um caráter “indomesticável”, necessariamente sempre em movimento, no “caminho” em direção a um sonho impossível de ser realizado da noite para o dia: “Gosto de pensar que caminho é o lugar no mundo para pessoas indomesticáveis. Já tentei realizar um sonho antes de dormir. Agora fico agradecido quando consigo dormir e acordar em paz.”

Nesse ponto, o protagonista se volta para o dia em que escreve, como se revelasse o que motivou o relato - as palavras de reconhecimento que ouve da sua mãe pelo telefone:

Hoje liguei para minha mãe, falamos sobre a vida. Ela me deu os conselhos de sempre e no fim, disse algo que inundou os meus olhos: ‘Antes eu rezava pra você voltar pra casa, meu filho. Mas agora eu entendo que seu coração é grande... você é um artista, Ni. É bom ser sua mãe’. (BRISANT, 2017, p. 87)

Como consequência, o protagonista expressa, por um lado, sentir-se encorajado para seguir com seus projetos em São Paulo; por outro, conforme a constituição do personagem associada à busca incessante de um sonho, o seu encorajamento é direcionado mais a um “ir”, ao “caminho”, do que a qualquer objetivo mais bem definido: “É numa hora dessas que eu quase caio na armadilha de pensar que sou um cara de sorte e que realmente estou satisfeito. Mas não. Não cheguei lá nem acredito na existência deste lugar. Mais importante é ir.” (p. 87)

Já perto do fim do relato, em tom de ensinamento, numa espécie de aforismo, o protagonista volta a associar o sentido da sua vida ao enfrentamento de desafios – “Combustível é sentir que, apesar das coleções de tropeços, tem sido importante viver. Estou de pé. Admito. Não sem vacilos. Não sem retrocessos.” Finalmente, como conclusão, o narrador-protagonista expressa a sua decisão de não voltar para casa, apoiado na advertência de sua mãe de que ele é “[...] desassossegado demais pra ficar num lugar só.” (p. 87)

Compreende-se, portanto, que o protagonista de “Coveiro no Éden” representa uma experiência de aprendizado que opõe o dinheiro aos pequenos prazeres. Esse efeito de sentido é construído por diferentes relações de consumo estabelecidas pelo personagem: de um lado, o dinheiro necessário para a sua sobrevivência e para a compra das passagens de ida a São Paulo; de outro, “[...] as coisas mais sem preço,

como pilotar carroça, brincar com sobrinhos, ouvir voz com sotaque de casa, pegar um baba, beber e pedalar e pedalar.” (BRISANT, 2017, p. 85)

A valorização desses pequenos prazeres é um dos resultados do processo de amadurecimento, percebido na análise retrospectiva feita por ele, no tempo presente da escrita, sobre ter sido “mole” ao não ter abraçado os amigos em sua despedida. O grupo de amigos sugere, ainda, a valorização do companheirismo e da partilha por parte do protagonista que, além de evocar reiteradamente a sua terra natal e a sua “barreira”, manifesta que, antes de ir a São Paulo, “[...] tudo que tinha lido era fruto de bibliotecas, empréstimos de conhecidos ou garimpo de sebos.” (BRISANT, 2017, p. 86). Percebe-se uma lógica de partilha motivada pela necessidade, pois é subentendido que ele não tinha condições para comprar livros novos. No entanto, a viagem para São Paulo representa uma transformação na lógica de relação do personagem com os livros: da partilha para a acumulação – “Tinha 20 anos quando comprei meu primeiro livro. Livro novo. Que sensação! [...] Mais ou menos nesse tempo li Menino de Engenho, Alexandre e outros heróis, O Treze, Tocaia Grande...”. Sob essa perspectiva, o personagem deixa de investir nos outros, em sua “barreira”, para investir nos livros que, por sua vez, representam um investimento em si próprio, já que ele se dá conta de pertencer a uma “[...] outra irmandade no mundo. [Ele] era do time dos desajustados.” (p. 86). Desta forma, o protagonista manifesta o descobrimento de si associando sua identidade ao universo dos livros e da imaginação, concretizando, assim, a sua separação da terra natal, conforme pode ser notado em suas próprias palavras: “A vida da gente não pode ser reduzida nem definida pelo lugar onde nascemos, pelo corpo que habitamos ou pela quantidade de dinheiros que somos capazes de acumular. Não somos apenas isso.” (BRISANT, 2017, p. 86-87)

Em suma, o percurso do protagonista é marcado pelos desafios que enfrenta para, primeiramente, realizar seu sonho de cursar Letras em São Paulo e, em seguida, manter-se na capital paulistana para constituir uma carreira artística. Dentre os desafios enfrentados, a escassez de recursos financeiros é um dos mais evidentes. Se o dinheiro lhe permite a compra da passagem para São Paulo e dos livros novos que o auxiliam na elaboração da própria identidade, a sua posse de recursos financeiros é sempre marcada por um apego associado à escassez, desde a narração sobre como conseguiu o dinheiro para a compra da passagem até a constatação do seu espanto diante do preço de um “pão com carne”.

Além do dinheiro, o narrador lida problematicamente com a sua memória ao longo do relato. É significativo, por exemplo, o fato de mencionar que a primeira data a ser comemorada em sua vida fora a de quando partiu para São Paulo. O distanciamento da terra natal representa, também, o afastamento de um modo de vida do protagonista que, ao chegar à capital paulistana, registra o seu espanto diante de punks, de um “prédio feito todo de vidro” e de “uns caras com as calças lá em baixo”. Percebe-se, portanto, o quanto o personagem se sente deslocado distante da familiaridade de sua “barreira” e da terra natal. No entanto, o incentivo para que permaneça em São Paulo resulta justamente de um contato com a mãe, talvez a figura mais fortemente vinculada à sua terra natal. A partir do incentivo dela, o personagem retoma a convicção em seu projeto que passa necessariamente pela distância da terra natal, uma vez “[...] que caminho é o lugar no mundo para pessoas indomesticáveis.” e que o “Mais importante é ir.” (BRISANT, 2017, p. 87)

Assim, o registro memorialístico do protagonista se configura por um tom sacrificial marcado pelas “impossibilidades” e “angústias” que, segundo ele, foram as responsáveis pela constituição da sua personalidade. Tais sacrifícios são revestidos, principalmente, por figuras associadas aos desafios encontrados “na cidade labirinto”, como a frieza, a insegurança, a solidão, a impossibilidade de dormir por mais de cinco horas e de se manter com apenas um emprego; além do medo de adoecer ou de desistir e ter que voltar para a Bahia. Sob essa perspectiva, a própria estrutura do texto, um relato diarístico, reforça a tensão do personagem entre a saudade da terra natal e os desafios enfrentados por ele em São Paulo para a realização dos seus objetivos. Isso porque, conforme Lejeune (2014), é muito comum que escritores de diário utilizem essa prática como uma maneira de deliberarem sobre alguma decisão importante de suas vidas. No caso do protagonista de “Coveiro no Éden”, nota-se que sua escrita diarística funciona como uma ferramenta para lidar com as próprias memórias e, além disso, convencer a si mesmo de que compensa continuar insistindo na busca dos seus objetivos, como é possível notar no trecho seguinte:

Combustível é sentir que, apesar das coleções de tropeços, tem sido importante viver. Estou de pé. Admito. Não sem vacilos. Não sem retrocessos. Os últimos acontecimentos têm me mostrado o quanto é bonito compreender e assumir minha miudeza diante da vida e, ainda assim, senti-la essencial. (BRISANT, 2017, p. 87)

No início do relato, porém, o leitor é informado de que o objetivo do protagonista é muito bem definido: cursar Letras. É esse desejo que impulsiona a partida da sua

terra natal, como se a viagem marcasse o seu amadurecimento e o poder para realizar as suas vontades. No entanto, o protagonista não conta com o saber necessário para a realização do seu objetivo, pois afirma não compreender nem mesmo o que Letras significa. No mesmo sentido, chegando a São Paulo, ele expressa estranhamento em relação à cidade, assim como esta o recebe com estranhamento, pois, nas palavras dele, “[...] no Cocaia o povo ficava repetindo o que eu falava e mangando do meu jeito de falar.” (BRISANT, 2017, p. 86). Diante disso, o personagem manifesta desassossego para se adaptar à cidade, trabalhando em diversos empregos e pouco descansando a fim de realizar o seu sonho. Nesse contexto, o seu sonho de cursar Letras é vinculado a um desejo de mobilidade social, o qual é reforçado, ainda, pelo motivo da viagem e pelo recorrente elogio ao “caminhar”, ao “ir” e ao “chegar lá”.

Esse sentido é construído, também, pelo modo como o aparente desejo do protagonista de constituir a sua carreira artística o incentiva a “permanecer em pé”, “apesar das coleções de tropeços”. Tal desejo se associa diretamente à relação entre a expressão do protagonista de tentar ser o que sempre sonhou, a sua insegurança na cidade de São Paulo e a sua recusa a ser colocado em posição de submissão e reduzido aos estigmas por sua origem ou pelos diversos trabalhos que exerceu. Isso pode ser apreendido da oposição construída entre “tentar ser o que você sonhou” e “uma ilusão qualquer”, o que pode ser interpretado como a oposição entre a “escrita”, como signo do “sonho”, e o trabalho remunerado, como representante de uma ilusão imposta de cima para baixo. Sob essa perspectiva, o relato do protagonista se revela como a construção de uma identidade obstinada para ascender socialmente mediante a constituição de uma carreira artística, pois, apesar das imposições sociais que lhe restringem ao lugar da subalternidade, o personagem, que “bota fé nas exceções”, insiste na possibilidade de escolher os próprios objetivos.

O fato de o texto ser estruturado em forma de diário favorece a elaboração dessas reflexões do protagonista-escritor sobre ele mesmo. Em função disso, a organização do espaço narrativo é predominantemente concentrada no próprio personagem, que realiza uma leitura sobre si mesmo. No entanto, essa configuração se dinamiza nos momentos mais decisivos do seu percurso, como em sua despedida, na rodoviária de Acajutiba, e na sua chegada a São Paulo. Na sua despedida, o foco narrativo se afasta brevemente do protagonista para se concentrar na turma de amigos se despedindo, do lado de fora de ônibus. Esse movimento narrativo colabora para o efeito de sentido de afastamento do protagonista da sua terra natal. Por outro

lado, na chegada do personagem a São Paulo, o foco narrativo, até então concentrado nos dilemas interiores dele, estende-se para a cidade, para os punks, para o prédio de vidro, para os “caras com as calças lá embaixo”, para tudo aquilo, enfim, que se mostra como desconhecido ao protagonista. Desta forma, sugere-se uma expansão do horizonte do personagem que, a partir desse ponto, é focalizado de maneira concentrada, até o final do texto, desenvolvendo uma leitura sobre como se transformou desde a sua chegada a São Paulo.

Também em função da estrutura diarística, o conto é predominantemente narrado em primeira pessoa com um tom introspectivo. Ainda assim, a voz é delegada a outras personagens além do narrador-protagonista por duas vezes ao longo do texto, sempre para algum sujeito do universo familiar do personagem principal. No primeiro momento, a voz é delegada de maneira indeterminada para a turma de amigos, no momento da sua despedida: “‘Deus lhe abençoe!’, ‘Cê vai, mas você volta’, ‘Dê lembranças a Zé Carlos’, ‘Cuidado com as prima’...” (BRISANT, 2017, p. 84); no segundo, para a mãe : “‘Antes eu rezava pra você voltar pra casa, meu filho. Mas agora eu entendo que seu coração é grande... você é um artista, Ni. É bom ser sua mãe’.” (p. 87). Percebe-se, nesses dois trechos, um tom de cuidado e apreço direcionado ao personagem principal. Por outro lado, a chegada do protagonista a São Paulo, narrada retrospectivamente por ele, com predominância do aspecto cursivo, caracteriza-se por um tom de estranhamento não apenas diante da nova cidade, mas também daquilo que fora quando chegara à capital paulistana, há oito anos do momento da escrita.

Esse intervalo de tempo permite que o protagonista acerte as contas com seu “eu” do passado e interprete o próprio percurso, a partir de uma perspectiva do presente, já situada em São Paulo. Nesse sentido, é perceptível a ênfase ao sentimento de solidão, com a distância do núcleo familiar. É significativo o fato de o personagem buscar amparo da voz materna para desenvolver sua deliberação sobre continuar vivendo em São Paulo, expressando a importância do apoio dos seus familiares, mesmo a distância e, com isso, justificando a sua separação da terra natal com o argumento de ser “desassossegado demais pra ficar num lugar só”.

Desta forma, o relato oferece uma perspectiva convincente de um jovem baiano que tenta constituir uma carreira artística em São Paulo. Esse jovem se caracteriza por lançar mão dos mais variados meios, exercendo diversas funções para conseguir os recursos necessários para a realização dos seus objetivos. Tal processo se repete

em dois momentos do seu relato. Primeiro, na sua interpretação de que, para fazer Letras, precisaria de dinheiro para a compra da passagem de ida a São Paulo. Por isso, vende roça de mandioca, bicicleta, farinha, bezerra e, além disso, faz alguns rolos até conseguir o dinheiro necessário e se despedir da terra natal.

Depois, já em São Paulo, o personagem utiliza diferentes expedientes para conseguir o que quer - agora, para conseguir se manter na capital paulista. Para isso, trabalha em diversos empregos até reconhecer a si mesmo como um sujeito “desassossegado”, que tem o “caminho” como o seu “lugar”.

Compreende-se, portanto, o protagonista orientado por um comportamento obstinado em busca dos seus objetivos. Isso se mostra, primeiramente, na sua afirmação de desejar cursar Letras, apesar da sua aparente dificuldade financeira, da distância da universidade em São Paulo e de nem mesmo saber como faria para realizar o seu objetivo. Nesse sentido, a constituição obstinada do protagonista é percebida em razão da continuidade do seu “querer”, mesmo diante de todas as dificuldades.

Esse “querer” contínuo se desenvolve até o protagonista reconhecer a si mesmo como um sujeito “desassossegado”. Tal reconhecimento se apoia na advertência da mãe do personagem, mas também na reflexão que ele próprio elabora sobre os seus esforços para se manter em São Paulo e continuar em busca dos seus objetivos.

Em suma, o protagonista reconhece a busca, o “ir”, como condição vital para a sua trajetória, uma vez que os obstáculos, os tropeços e as “impossibilidades” estarão sempre em seu caminho. Esse sentido é construído a partir da preponderância da ideia de mobilidade sobre a de imobilidade. Isso pode ser percebido, de início, com a partida do protagonista para São Paulo. Tal movimento, no entanto, o abala, e ele afirma ter sentido falta da sua terra natal ao chegar à capital paulistana. Apesar disso, em vez de voltar para a sua cidade de origem, insiste em permanecer em São Paulo, a fim de realizar os seus objetivos. Deste modo, paradoxalmente, essa permanência, que se aproximaria mais à ideia de imobilidade que de mobilidade, vincula-se à concepção de “movimento” defendida pelo personagem, uma vez que o seu “desassossego” limita a sua permanência apenas a um estado transitório, inacabado, pois representa a continuidade do seu “caminho”, deixado em aberto ao final do relato.

## 2.6 “Um Dia de Atrasos”: as máquinas, os periféricos e o acesso à cidade

A ideia da persistência de personagens periféricos inseridos em um contexto adverso volta a aparecer no conto "Um dia de atrasos", de Sacolinha. Narrado em primeira pessoa, apresenta um dia de um sujeito que convive com a ineficiência do transporte público e a necessidade de cumprir diversos compromissos sociais. O texto é organizado, basicamente, a partir de três movimentos: primeiro o protagonista pega um ônibus para ir à faculdade, mas ao chegar a seu destino é informado de que não haveria aula devido à ausência da professora; ele então decide aproveitar o tempo para resolver assuntos pessoais, mas acaba passando por algumas situações estressantes; por fim, retorna para a sua casa esperando um banho quente após o dia atribulado, mas ao chegar é informado sobre a falta de energia elétrica.

O conto é marcado pelos signos da pressa e da rotina, desde os primeiros parágrafos: "Olhei para um lado e para o outro; não vi ninguém. Joguei a casca da banana na sarjeta. / - Ô seu porco, na sua casa você não faz isso, né? / Lá estava a velha olhando da janela, como fazia todas as manhãs." (SACOLINHA, 2007, p. 109). Em seguida, pela perspectiva do narrador-protagonista, a cena da espera do ônibus é apresentada com ênfase na pressa associada ao atraso:

Cheguei ao ponto e percebi que o ônibus estava atrasado; muita gente já esperava olhando no relógio impacientemente. E logo hoje que eu também estou atrasado, nem café tomei, acordei já iam dar 7 horas. Tomei um banho apressado, me vesti, peguei uma banana e cá estou. (p. 109)

Quando o ônibus chega, o narrador-protagonista expressa um ponto de vista negativo sobre o veículo, caracterizando-o como apertado por meio da comparação com uma "lata de sardinha". Na sequência, manifesta-se de maneira semelhante ao se referir ao trem em que embarca, pois está lotado da mesma forma que o ônibus:

Por incrível que pareça o trem também está atrasado, e eu correndo, igual ladrão da polícia, acabei suando. / - Porra, como é que vou abraçar as meninas da facul desse jeito. O trem chega abrindo as suas portas para embarque e desembarque. Mal dou o primeiro passo para entrar e sou empurrado pela multidão apressada. (, p. 110)

Nesse ponto é possível identificar uma espécie de representante de uma multidão apressada. Por outro lado, em seguida, um diálogo dentro do ônibus entre o protagonista e um personagem chamado Mineiro revela um ponto de vista oposto ao da pressa predominante no conto na fala de Mineiro dirigida ao protagonista apressado: “- Isso mesmo, aproveita enquanto cê é novo, porque depois que tiver com

quarenta igual a mim aí cê só vai querer saber de beber cachaça e ficar de boa.” (SACOLINHA, 2007, p. 109)

Fora do ônibus, porém, na chegada do protagonista à universidade, o ritmo apressado prevalece. Após a encenação do diálogo sobre a ausência da professora, lemos a subsequente decisão do personagem de resolver assuntos pessoais para aproveitar o tempo livre que teria:

- Vamos pra barraca do pastel, tá afim? - convida um colega. / - Ué, não vão assistir aula não é? - pergunto eu. / A coordenadora do curso veio avisar que a professora está doente e não vai poder vim. / - Ô merda, se eu soubesse nem teria levantado da cama. / Decidi que não ficaria, tenho tanta coisa pra resolver que vou aproveitar essa brecha. / Bebi um suco com o pessoal e me mandei. (SACOLINHA, 2007, p. 110)

No entanto, assim como no seu percurso de ida à faculdade, o protagonista vive novos transtornos em seu caminho de volta, pois seu bilhete fica retido na estação de trem em razão da exigência da apresentação de uma "carteirinha". Ele então expressa irritação com o ocorrido: "Eu pra não perder a paciência e não arrumar briga comprei uma passagem e embarquei. Amanhã eu esfrego a carteirinha na cara dele, onde já se viu ter que andar com um negócio daquele, todo feio, grande, e sem poder dobrar?" (p. 110-111)

Em seguida, o protagonista chega ao trabalho e, calculando o tempo, projeta quais tarefas irá realizar até o seu horário de entrada: "Ainda era cedo e dava para adiantar muita coisa, já que o meu horário de entrada era às 13 horas. / Vou ao correio e mando as cartas, depois passo no banco e pago as contas já atrasadas." (p. 111). Ao chegar à agência dos correios, porém, nota que o local está lotado, mas expressa alguma expectativa quanto à possibilidade de não demorar tanto para que fosse atendido: "A agência dos correios está lotada, pego a senha B235 e no painel chamam a senha B210. Bom, até que não está muito longe, vai depender das outras letras: A, C e D. Têm cinco caixas atendendo, acho que não demora."

O olhar do protagonista, então, passa a se concentrar no painel em que as senhas são chamadas. Nesse ponto, em um tom de humor forçado, o personagem comenta sobre um desvio ortográfico em uma das mensagens expostas no painel: "Solto um riso sarcástico, não perdôo, na minha vez eu vou falar com a mulher do caixa: / - Têm mais problemas viu dona, fala aí pra pessoa que coloca essas mensagens no painel que se escreve 'problemas' e não 'probemas'. Rá... rá... rá..." (SACOLINHA, 2007, p. 112). Nesse ponto, expressa irritação com a demora, o calor,

a lotação da agência e o desvio ortográfico: "Caramba, meu, já são quase 11 horas e eu ainda tô aqui no correio. / O calor começa a incomodar, a agência está lotada, nada de chegar a minha vez, e a frase errada me irritando" (p. 112)

A voz, então, é delegada ao próprio painel, ressaltando o efeito de irritação do protagonista diante da demora e do desvio ortográfico: "ESTAMOS ATENDENDO LENTAMENTE DEVIDO A PROBLEMAS NO SISTEMA / Blim blom - D211 / ESTAMOS ATENDENDO LENTAMENTE DEVIDO A PROBLEMAS NO SISTEMA / Blim blom - D212". Em seguida, após um problema no painel que acaba pulando a senha do personagem principal, há um diálogo entre ele e a atendente do caixa no qual apenas sua parte é transcrita em discurso direto: "- Ô dona, esse painel aí tá de brincadeira, não sei qual caixa chamou as quatro últimas senhas, mas só passava uma frase no painel e o tal de blim blom." (p. 113)

O problema é resolvido pelo gerente ao liberar um caixa preferencial para o atendimento do protagonista, que então retoma o percurso planejado, novamente considerando o tempo para cumprir as tarefas que planejara: "Fui sair de lá já na hora do almoço. / - Bom, passo no banco, pago as contas e tiro a grana do almoço da semana.". Contudo, lida com mais um problema no banco, novamente com uma máquina:

Na hora de tirar a grana, inseri o cartão no caixa eletrônico, segui as instruções e, no final, o caixa solicitou nova inserção do cartão. / - Porra, mas que cartão, ele já está aí dentro... / Apertei vários botões e nada, só a mensagem: "POR FAVOR INSIRA NOVAMENTE O SEU CARTÃO" (p. 113)

Diante disso, o protagonista chama um funcionário e quase perde a compostura depois de não ter o seu problema resolvido:

Chamei um funcionário do banco e ele não resolveu o meu problema. Disse que às vezes a máquina trava e não devolve o cartão. Perguntei quase desesperado: / - E agora? / - Eu vou lá atrás vê se consigo tirá-lo. / - E se não conseguir? / - Aí é só amanhã quando o operador chegar. / O funcionário se retirou rumo ao resgate do meu precioso cartão, mas quando voltou não trouxe nenhuma novidade. / Quase mandei todo mundo daquele banco pra puta que pariu. (p. 113-114)

Ao sair do banco, por meio do tom negativo predominante do conto, o narrador-protagonista relata ter consumido um pastel e um suco "ruim pra cacete" antes de ir para o trabalho e encerrar o seu "dia de cão": "Passei a tarde toda atendendo aqueles clientes chatos, e me parece que todos combinaram de ligar justo no mesmo dia. Dia de cão" (p. 114)

Quando sai do trabalho, menciona mais uma vez o horário, além de registrar impressões sobre o clima frio, que lhe desperta lembranças dos avisos da mãe e da namorada para que levasse alguma blusa:

Às 20 horas, quando vou saindo, noto que está frio, um vento gélido bate em meu rosto fazendo-me arrepiar o corpo. E eu sem blusa penso na minha mãe e na minha namorada que pegam no meu pé o tempo todo para eu andar com uma blusa dentro da mochila. (SACOLINHA, 2007, p. 114)

Nesse ponto, além de repetidas menções aos horários, o efeito de tempo decorrido é sugerido pela passagem de diversos ônibus e veículos:

Oito e meia da noite e nada. Vários veículos passando em alta velocidade e trazendo mais vento gelado, como se não bastasse o frio. / [...] Os ônibus vão passando, mas nenhum vem com o nome que eu quero. E já são quase 21 horas. / [...] Às 21h20 embarco no ônibus poeirento que me levará até o meu bairro. (p. 114-115)

Antes de embarcar, porém, o protagonista expressa a sua intenção de escrever um texto reclamando sobre as condições da empresa de transporte responsável pelos ônibus dos quais depende: "Sabendo da precariedade da Viação Suzano Ltda. (VISUL), eu continuo aguardando, mas não sem antes pensar no título que darei ao texto que vou escrever sobre o descaso dessa viação com os usuários." (p. 115). E, na chegada do ônibus, o protagonista menciona também ter tido a intenção de reclamar com o motorista, mas que acabara desistindo ao chegar à conclusão de que a culpa não fosse do funcionário: "Na tentativa de reclamar com o motorista acabo desistindo, sei que a culpa não é dele."

Já a sua chegada em casa é narrada a partir das suas impressões sobre o ambiente, sugerindo a possibilidade de qualquer expectativa de algum consolo ao final do dia não se cumprir: "Quando chego em casa pensando no banho quente que mereço tomar, percebo que a luz da sala não acende." (p. 115). É, então, a sua mãe quem dá a "paulada final": " - Acabou a luz, desde às sete que não tem energia. Vou esquentar água pra você tomar banho." Por fim, o narrador-protagonista sumariza ações rotineiras que realiza antes de dormir e sintetiza o seu sentimento sobre o dia relatado: "Sujo, puto da vida e inconformado com o meu dia, acabo adormecendo."

Diante disso, é possível compreender que o personagem é configurado a partir de um "querer-cumprir" que pressupõe um "dever-cumprir" determinadas tarefas sociais. Por outro lado, esse "querer" é ordenado em contrariedade com um "não-poder" representado pelos diversos impedimentos que o protagonista enfrenta ao

longo do texto. Desta forma, a força da contradição exercida pelo “não-poder” acaba prevalecendo na narrativa, constituindo o efeito de sentido da impotência do sujeito. Isso porque a relação do personagem com os seus objetivos é marcada por uma gradativa predominância da disforia. O protagonista já parte de uma indisposição por estar atrasado, mas, à medida que passa por outras frustrações ao longo do dia, tal perspectiva negativa vai se intensificando até a sua indignação final antes de adormecer. A sua frustração, portanto, é marcada por um sentimento de impotência, sobretudo no que se refere ao controle do tempo. Isso pode ser percebido na angústia diante dos atrasos e do tempo de locomoção, mas também perante o cancelamento inesperado da aula, a demora no cumprimento de obrigações sociais e o horário de trabalho que determinam onde e quando ele deve estar.

Compreende-se, portanto, que o foco da ação em “Um dia de atrasos” está na sua duração. Mais especificamente, na duração do dia do protagonista. É a duração que tensiona as suas ações ao longo do seu percurso. Primeiro, a demora na espera do ônibus para ir à faculdade (“[...] o safado demora pra caramba” (p. 109)); depois do período de locomoção ao seu destino, o desvio do tempo destinado à duração da aula para o cumprimento de responsabilidades sociais; em seguida, a duração estendida de cada uma das tarefas, inclusive a do trabalho maçante que preenche toda a tarde do protagonista; finalmente, mais uma demora na espera de um ônibus, agora para retornar à sua casa.

Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que o conto é composto por uma espécie de tempo opressor disseminado entre os seus personagens que, por contágio, assumem elementos da pressa como traços centrais. Desta forma, não apenas é formalizada a moldura para a elaboração de personalidades impacientes, como é sugerida a inevitabilidade da impaciência e do desespero nesse contexto.

Todo o percurso do protagonista é dinamizado, principalmente, pelas suas entradas e saídas de diversos tipos de espaços. Tais movimentos colaboram para a sugestão do clima de agitação predominante no conto. Isso pode ser percebido, por exemplo, comparando a diferença entre o foco narrativo do período que antecede o término do expediente de trabalho do personagem e o período que o sucede. Antes do término do expediente, o protagonista costuma englobar-se à reunião da “multidão apressada”, como é possível perceber quando ele entra no primeiro ônibus (“[...] entro empurrando os outros passageiros” (p. 109)) e no primeiro trem (“[...] sou empurrado pela multidão apressada” (p. 110)). Após o expediente, porém, pela perspectiva do

protagonista, agora descolado da multidão, o foco se volta exclusivamente para os espaços: “Vários veículos passando em alta velocidade [...] / Os ônibus vão passando, mas nenhum vem com o nome que eu quero [...] / Às 21h20 embarco no ônibus poeirento” (p. 114-115).

Percebe-se, assim, o modo como o protagonista é configurado a partir de diferentes situações que explicitam a sua impotência. Isso porque a ordenação dos traços desvela um sentido de dever que o impulsiona a querer cumprir todos os compromissos sociais. Contudo, os contratempos com as máquinas, o sistema de transporte público e os aparelhos burocráticos expressam a prevalência social de um não-poder sobre o querer do personagem.

Deste modo, como o próprio título antecipa, o conto “Um dia de atrasos” se orienta pelos recorrentes atrasos do protagonista que, contra isso, busca “adiantar-se”, potência nunca atingida. Em consequência, o protagonista se reconhece impotente e, portanto, em desconformidade com um contexto caracterizado por máquinas e automóveis de alta velocidade, no qual se exige a competência de otimização do tempo.

Assim, é possível identificar, no conto, uma perspectiva da classe trabalhadora sobre o tempo. Ou, mais especificamente, como o sistema burocrático e as condições do transporte afetam negativamente a gestão e o aproveitamento do tempo por parte dos trabalhadores. O querer do personagem é manifesto pela pressa constante no seu percurso, o que já sugere a força de imposição de um dever ao qual o personagem não consegue corresponder. Daí resulta a impaciência que o caracteriza; além do consequente sentimento de inconformidade expresso ao final do seu percurso. Configura-se, assim, uma expressão da ansiedade latente em um contexto que não suporta o seu próprio ritmo, pois se há “pressa” e carros que passam em “alta velocidade”, o que predomina no conto são as falhas das máquinas, o tempo da espera e os atrasos.

A pressa evocada constantemente no percurso do protagonista reforça esse efeito de sentido, sobretudo por se associar a ambientes marcados pelo “aperto”. A precariedade do transporte público, com ônibus e trens sempre atrasados e apertados, como “latas de sardinha”, associa-se com a lotação da agência dos correios, além das falhas e da lentidão em seu sistema. O elemento do aperto angustiante, então, adquire o máximo de tensão na falta de energia elétrica que impossibilita o acesso do protagonista a qualquer recompensa, ou, relaxamento, após

um dia marcado pela ansiedade diante de um número de obrigações sociais sufocante, principalmente em razão das falhas nos sistemas de atendimento e da precariedade do transporte público.

## **2.7 “Caminhos Cruzados”: exemplaridade e caráter pedagógico do *Hip-Hop***

O conto "Caminhos Cruzados", de Sacolinha, ilustra uma tendência da produção cultural periférica de, considerando o contexto adverso para sujeitos marginalizados, apresentar, em tom pedagógico, alternativas de sobrevivência. No caso, isso é realizado por um narrador onisciente que, em terceira pessoa, apresenta o final trágico de um jovem de periferia envolvido com o crime. O conto, basicamente, é dividido em duas partes: primeiro há o reencontro entre Firmino, o jovem envolvido com a criminalidade, e Kauê, seu amigo de infância, que relembra o pacto firmado entre os dois quando crianças de não se envolverem com o crime. O segundo momento do conto apresenta a evolução da preocupação de Kauê com o destino do amigo até o desfecho que vem a justificar tais preocupações, já que Firmino termina assassinado.

O narrador inicia o conto descrevendo muito objetivamente o dia e as condições em que o reencontro entre os dois amigos acontece: "Verão de 1994. Três horas da tarde. A partida havia parado por conta do calor de 42<sup>o</sup> que castigava as cabeças dos 22 jogadores." (SACOLINHA, 2007, p. 45). Nessas condições, o personagem Firmino aborda Kauê e, de maneira abrupta, revela o seu envolvimento com o crime: "Firmino, jovem de 26 anos que até então assistia a tudo, abordou Kauê [...] Firmino olhou firme nos olhos de Kauê e disse: / - Matei, tô roubando, cheirando e bebendo. E aí, que tu tem pra mi dizer?"

Kauê demonstra surpresa diante da revelação do amigo. Em seguida, de maneira breve e objetiva, o narrador apresenta o local onde os personagens cresceram e firmaram o pacto:

Kauê e Firmino cresceram juntos no Morro do Culhão, Rio de Janeiro. Os dois têm a mesma idade. / Presenciaram muitas coisas juntos, entre elas, o destino das pessoas que entraram na vida do crime através do tráfico de armas e drogas. O pacto que fizeram na adolescência era de que nenhum deles iria se envolver com qualquer tipo de coisa que levasse ao caminho do mal. É claro que não viraram santos, mas seguiram à risca este pacto. (SACOLINHA, 2007, p. 45-46)

Nesse ponto, demonstrando conhecer a realidade local, o narrador sumariza as primeiras experiências profissionais dos personagens:

Aos 17 anos Kauê começou a compor sambas-enredo para alguns blocos carnavalescos. O primeiro enredo de sua autoria foi o escolhido por uma escola. Nem precisou distribuir a letra xerocada e muito menos lotar um ônibus para torcerem pro seu samba no dia da seleção, como muitos faziam. / A partir daí, arriscou algumas poesias, mas não tinha o tal veio literário, sendo assim, ficou só nos enredos mesmo. / Firmino deixava a vida o levar. / - Tô trampano, tô ajudando no barraco, minha cerveja é eu que pago, então o resto é que se foda, tá ligado? (SACOLINHA, 2007, p. 46)

Desta forma, o contraste entre Kauê e Firmino começa a ficar mais evidente. Em seguida, aproximando-se ainda mais dos personagens, o narrador sumariza o período do início da juventude dos dois, demonstrando empatia com a situação de miséria que eles viviam: “O início da juventude dos dois fora um momento indescritível, prazeroso até demais para quem viveu cercado de miséria e teve que dormir no chão para não ter o perigo de ser vítima de bala perdida.”

Na sequência, porém, fica evidente o papel de exemplaridade de Kauê em contraposição à configuração mais bruta de Firmino: “Kauê até conseguiu convencer Firmino a fazer um curso qualquer pra ter uma segurança, um diploma debaixo do braço pra quando precisasse.” (p. 46). Contudo, o narrador se junta a Firmino, por meio do discurso indireto livre, para expressar o sentimento de inadequação do personagem ao tentar participar de um curso sugerido por Kauê. Tal manifestação é marcada por uma sexualidade exacerbada, carregada de machismo e com uma tentativa de humor que não convence:

[...] Mas, logo na primeira semana de aula, Firmino se sentia excluído da turma. Não entendia ‘porra nenhuma’ do que a instrutora dizia e, nesta situação de iniciante, só havia ele. E pra piorar, a danada da professora era um mulherão. Enquanto ela explicava, Firmino contemplava aquelas pernas, imaginando os dois sozinhos na sala e ele a seduzindo de tal forma que a aula começava a ser prática: ela pegava em seu mouse e explicava detalhe por detalhe daquele instrumento essencial para o bom desempenho do computador que, naquele instante, era o seu corpo. E quando ele começava a introduzir o mouse naquela tela de prazeres, a professora o despertou do devaneio. (SACOLINHA, 2007, p. 46-47)

Na sequência, o narrador sumariza o período de mais de dois anos das vidas dos personagens, ressaltando a perda de emprego de Firmino. A maneira como essa perda de emprego é narrada, aliás, sugere o sentido de inevitabilidade: “E assim os dois continuaram vivendo; serviço, futebol, mulheres, bebidas e samba. Mas chegou o dia em que Firmino perdeu o emprego.” A contraposição entre a sumarização positiva da vida dos dois e o revés de Firmino, introduzido pelo verbo “chegou”, no modo indicativo, autoriza a leitura de que “era certo que esse dia chegaria”.

Esse trecho é seguido pela narração sobre o envolvimento de Firmino com o crime. Apesar de ser o momento decisivo na trajetória do personagem, a narração desse ponto segue quase o mesmo estilo do restante do conto, em andamento pausado e frases curtas:

[...] Passaram-se dois anos e meio e nada de um serviço, só mesmo os bicos de segurança e servente de pedreiro / Já estava enjoado daquela vida monótona. Nada mais acontecia. Ele precisava de uma nova sensação, algo pra levantar a sua moral que, como dizem na comunidade, 'homem sem moral é um cachorro fuçando lixo na madrugada'. / E era assim que Firmino se sentia. / Começou a se isolar. Tanto que se afastou das mulheres e das amizades há muito cultivadas. (SACOLINHA, 2007, p. 47)

Contudo, a utilização do aspecto terminativo na escrita desse ponto reforça o encerramento de um ciclo e a transformação pela qual o personagem passará. Além disso, aqui o foco narrativo é menos objetivo, pois um pouco mais voltado para a subjetividade de Firmino, ainda que de maneira superficial.

A transformação de Firmino ocorre bruscamente e se associa diretamente com o seu contato com o "asfalto", pois é nesse espaço que vende drogas, assim como é no centro do Rio onde comete o seu primeiro assassinato:

Era agora um dos funcionários da boca-de-fumo que atendia no asfalto, onde os clientes eram universitários, filhos de gente famosa que vive na frente dos holofotes. / Agora sim, voltara a viver. Não estava nem aí com o seu destino, só queria saber do agora: / - O amanhã que se dane! – dizia ele. / Só que o crime não se resumia apenas naquilo. Por isso teve que partir para os assaltos. Num desses, ele matou um funcionário de uma mansão no centro do Rio. Aí veio a sua decadência. Começou a cheirar cocaína e a matar sem piedade. (SACOLINHA, 2007, p. 47-48)

Em mais um corte abrupto, o narrador volta do relato sobre a mudança de Firmino para a cena na qual os dois amigos conversam: "[...] E depois de alguns meses sem se verem, Kauê e Firmino conversam no escadão do campo de futebol" (p. 48). Mais uma vez, a superioridade e a função de exemplaridade de Kauê são ressaltadas:

Caminharam calados até o boteco mais próximo. Lá, beberam cerveja e jogaram três partidas de sinuca, todas ganhas por Kauê. [...] Conversaram durante toda a tarde. Kauê sempre dando conselhos e apontando outros caminhos que ele mesmo sabia não chamar a atenção do amigo. (p. 48)

Ao final do encontro entre os dois, o foco narrativo se concentra justamente em Kauê, apresentando as lamentações do personagem fundamentadas nas suas projeções sobre o futuro de Firmino: "Kauê ficou vendo o amigo caminhar até desaparecer entre os diversos barracos que compunham o morro. / Uma lágrima

escorreu pelo seu rosto. Já sabia o futuro do companheiro. Amaldiçoou o crime e às verdadeiras pessoas que ganham com ele.” (SACOLINHA, 2007, p. 48)

Depois do encontro, há uma sumarização de alguns dias decorridos, seguida por um novo diálogo no qual ficam evidentes a ligação entre os dois e o espírito solidário de Firmino:

Kauê via o amigo regularmente. Firmino não perdera o seu lado solidário, principalmente com Kauê que ele apelidara de Negão na sua adolescência. Sempre que eles se encontravam, Firmino oferecia ajuda: / - E aí Negão, tá tudo certo mermo, num tá precisando de uma ajuda? Cê tá ligado que pode contar comigo em tudo, né? (p. 49)

Na sequência, porém, logo é possível antever o desfecho trágico de Firmino, pois, ao encontrar com Kauê e lhe comunicar que ia a um bar, justifica a sua ida ao estabelecimento pela necessidade de “resolver uma fita”:

No dia do jogo do Flamengo e Fluminense, Kauê subiu em cima da casa para girar a antena, e enquanto procurava a melhor posição, escutou a voz do Firmino: [...] / Vou ti dar uma TV com parabólica no seu aniversário, pode anotar aí. / - Olha que eu cobro, hein? / - Tu num vai nem precisar, antes mermo de você cobrar, ela já vai tá na sua mão. / - E você, não vai assistir o jogo não? / - Vou assistir lá no bar do Taquara... / - Assiste aqui, pô... / - Num vai dar, vou assistir lá porque tenho que resolver uma fita também.” (SACOLINHA, 2007, p. 49-50)

O foco, então, permanece em Kauê assistindo ao jogo, indiferente ao ouvir um tiroteio, mas, ao mesmo tempo, se lembrando de como percebeu Firmino agitado: “Kauê escutou tiros, mas nem se preocupou, isso era normal, ainda mais em dia de jogo. Não sabia por que, mas lembrou como Firmino estava há poucos minutos; nervoso, agitado, inquieto...” (p. 50)

Conforme prenunciado desde o ingresso no tráfico, Firmino acaba morto. A cena de seu assassinato é narrada com ênfase no desespero, sobretudo o de sua namorada:

Kauê aproveitou o intervalo para comprar cerveja. Quando ia subindo para o bar do Taquara, viu a namorada do Firmino correndo, chorando e gritando para ele: / - Mataram Firmino, mataram Firmino... / Kauê não quis entender: / - Tá doida mulher, pára de brincadeira, não tem o que fazer, não é? / Ela se perdeu em gritos: / - Num tô brincando não, mataram ele, mataram Firmino... / - Onde? / - Lá no bar do Taquara... / Ele correu para conferir. Chegando no boteco, viu o corpo do amigo todo ensangüentado. O comentário que ouviu foi: / - Só no peito deram seis balaços. (SACOLINHA, 2007, p. 50)

O relato sobre a reação da namorada mediante os verbos “correndo”, “chorando” e “gritando”, além das repetições do termo “mataram”, evidenciam o caráter extremo da situação.

Em seguida, porém, o tom é amenizado no início da narração sobre o velório de Firmino. Nesse ponto, Kauê relembra experiências que tivera com o seu amigo na infância:

No velório Kauê lembra dos momentos em que estiveram juntos. Momentos iguais àqueles dias em que mijavam num pote, amarravam uma linha nele, colocavam do outro lado da viela e se escondiam. Quando alguém passava eles levantavam a linha e o líquido do pote voava certo na calça do infeliz. (p. 50)

O teor das memórias reforça os traços compartilhados de pobreza e do machismo assimilado desde as primeiras experiências sexuais dos dois personagens:

Lembra também do dia em que perderam a virgindade, tinham 14 anos. Passaram a semana juntando alumínio. Com o dinheiro que receberam, foram na Praça do Galo e convenceram uma prostituta. / Neste momento Kauê dá um sorriso lembrando do amigo tirando um sarro da sua cara porque assim que a prostituta abaixou a calcinha, ele gozou. Firmino sempre caçoava do amigo: / - Tu é foda mermo, aí, só foi a mulher mostrar aquele negócio cabeludo, que tu já se gozou... rá... rá... rá...” (SACOLINHA, 2007, p. 50-51)

Então, se aproximando do final do conto, novamente o tom da narrativa se torna mais afetado ao se concentrar na figura de uma mulher desesperada:

Kauê é despertado por uma mulher que chega desesperada e pede para segurar a criança. Ele percebe as semelhanças entre o bebê e Firmino. / A mulher vai até o caixão, levanta o véu e começa a falar com o defunto: / - Firmino, seu desgraçado, não me deixa... ingrato, olha aqui... sou eu, você não tem o direito de me deixar... (p. 51)

Por fim, se opõe ao comportamento da mulher a ênfase no comedimento de Kauê e, até mesmo, na “indiferença” do cadáver de Firmino: “Na medida em que gritava, as lágrimas escorriam dos seus olhos e caíam na face dura e fria de Firmino, defunto indiferente a tudo e a todos. / Kauê não conseguiu segurar as lágrimas que brotaram de seus olhos.”

A diferença dos percursos de Kauê e Firmino, porém, fica evidente desde o início do conto. De maneira determinista, o autor a sinaliza recuando no tempo para mostrar o jovem compositor Kauê e o inconsistente Firmino. Assim, o desabafo deste ao amigo que cumpriu o pacto apenas materializa os diferentes caminhos já sinalizados na juventude dos dois. Essa diferença, a partir do desabafo, estende-se para a vinculação de Kauê à vida, em oposição à ligação de Firmino com a morte. Ou seja, de um lado, Firmino materializa a escolha do caminho errado, pois se orienta pelo programa narrativo de aproveitar o tempo e a liberdade que lhe restam; de outro, Kauê segue o programa de imaginar uma saída para Firmino, mas logo percebe a sua

insuficiência diante da imposição do crime como uma das poucas alternativas daquele contexto.

Mesmo assim, é possível afirmar que os dois personagens apresentam mais semelhanças que diferenças entre eles. Contudo, são estas que determinam o final de Firmino. Apesar de os dois terem a mesma idade e terem crescido no mesmo morro, além de compartilharem o gosto por samba, futebol, bailes e praias; é a relação com o trabalho que determina a discrepância entre os destinos. Enquanto Kauê apresenta tendências para as artes e o aprendizado, Firmino é configurado a partir de interesses mais primários, como trabalhar para ajudar em casa e poder pagar a própria cerveja. No entanto, com a perda do emprego que lhe garantia essa condição, o personagem apresenta descontentamento com o sustento obtido apenas mediante trabalhos informais. Desta forma, na lógica do conto, o contraste entre os dois personagens é reforçado ainda mais, uma vez que Kauê já havia aconselhado Firmino a obter certificados que lhe oferecessem mais segurança.

Sob essa perspectiva, Kauê demonstra-se mais apto para o cumprimento do pacto de permanecer longe do crime. Por outro lado, sem os talentos do amigo, Firmino encontra no tráfico a compensação para a perda do seu emprego. Contudo, logo essa positividade do crime é revertida quando o personagem é obrigado a matar. Depreende-se disso uma crítica a supostas falhas no “projeto de vida” de Firmino. Ainda que a miséria emoldure o contexto dos dois personagens, justificando a vulnerabilidade de Firmino e, inclusive, impossibilitando qualquer ideia sobre “projeto de vida”; o contraste impõe a ideia de um modo de vida capaz de sustentar o pacto firmado entre os dois. Além disso, a configuração de Kauê como uma figura de exemplaridade é reafirmada nos conselhos que dirige ao amigo.

Em outros termos, apesar de os dois partirem do pacto segundo o qual não deveriam se envolver com o crime, Kauê demonstra contar com o saber necessário para sobreviver distante do crime, enquanto Firmino, nas mesmas condições do amigo, apresenta traços que sugerem incapacidade de organizar a própria vida. Assim, a quebra do pacto e o envolvimento de Firmino com o crime sugerem um efeito de contraste entre os saberes. De um lado, Kauê com talento e consciência sobre a necessidade de uma formação profissional; de outro, Firmino sem grandes perspectivas e sem conseguir se dedicar aos estudos.

Essa falta de habilidade de Firmino se apresenta com ainda mais nitidez quando fica desempregado, momento em que sua transformação é desencadeada e,

consequentemente, a quebra do pacto é efetivada. Se antes sua vida se equiparava à de Kauê no que se refere à diversão na juventude, após o desemprego os traços referentes à monotonia e à baixa autoestima são ressaltados. Essas características fundamentam o efeito de vulnerabilidade do personagem que logo encontra no crime os elementos para reverter a monotonia e a sua baixa autoestima.

Compreende-se, assim, que apesar de os personagens terem personalidades diferentes e seguirem destinos contrastantes, compartilham experiências em comum, entre elas, um tipo de diversão associada, sobretudo, a mulheres, cervejas e amigos; o que é reforçado na cena final, quando Kauê relembra momentos passados com Firmino. No entanto, o crime impõe caminhos diversos para os personagens. Sem deixar de estar entre amigos e bebendo cerveja, Kauê se mantém longe do crime. Firmino, diferentemente, se afasta dos amigos e encontra no tráfico a possibilidade de receber “carinho, proteção e divertimento” (p. 47). Na lógica do conto, a diferença entre os destinos dos personagens é marcada pela capacidade de Kauê utilizar o seu saber como moeda de troca, em oposição à inconsistência de Firmino.

O personagem Kauê, conforme certo modelo de representação de um “bom malandro”, encontra no universo do samba a principal alternativa para obter prestígio em um contexto de pobreza. Além disso, incorpora saberes mais ligados a representações características da literatura marginal-periférica, como a importância concedida aos estudos e à formação profissional. Firmino, por outro lado, materializa o exemplo pedagógico típico da cultura do *hip-hop*: o daquele que se envolve com o crime e termina mal. Contudo, também de acordo com os moldes desse tipo de personagem, é apresentado da forma mais humanizada possível. Apesar de traços carregados, como a rápida e forçada decadência do personagem que “Começou a cheirar cocaína e a matar sem piedade” (p. 48); “Firmino não perdera o seu lado solidário, principalmente com Kauê” (p. 49), para quem prometera uma televisão nova. Em contrapartida, Kauê oferece diversos conselhos ao longo do conto. Assim, se cria um contraste entre o que cada personagem pode oferecer. De um lado, favores materiais, de outro, alternativas que não passem pelo universo do crime.

O estilo de linguagem utilizado pelos dois também é semelhante e se caracteriza, sobretudo, pela informalidade, a qual reforça a proximidade entre os dois. Firmino sempre se refere a Kauê pelo apelido “Negão”. Por sua vez, Kauê geralmente utiliza o vocativo “hein rapá” nos diálogos com o amigo. Tais trejeitos linguísticos singularizam os registros de cada personagem. No caso de Firmino, nota-se a grafia

do vocábulo “mesmo” como “mermo”, talvez para marcar a variedade carioca, e a repetição do expletivo “aí” como traços característicos da identidade.

Assimilando a cultura local e as perspectivas dos personagens, o narrador também utiliza um registro marcado pela informalidade. Isso é percebido nos ditos populares incorporados ao texto, na maneira como o narrador interfere nos eventos, demonstrando conhecimento sobre os costumes locais, e no modo como ele se junta aos personagens, por meio do discurso indireto livre, para articular as perspectivas de cada um deles.

Já a forma como o espaço do conto é elaborado sinaliza o nível de distanciamento entre os dois amigos que, ao longo do conto, efetivamente seguem percursos distintos. De início, Kauê aparece junto a um grupo com mais vinte e um jogadores de futebol. Firmino, ao contrário, aparece isolado apenas assistindo ao jogo. Inclusive, quando Firmino se aproxima, Tico, zagueiro que acompanhava Kauê, afasta-se. Nesse ponto, o foco narrativo é concentrado apenas nos dois amigos para Firmino desabafar com Kauê. Logo em seguida, porém, o narrador se afasta dos dois para recuar no tempo e mostrá-los de cima para baixo, sumarizando a vida de cada um, conforme já mencionado. Ao final desse resumo da juventude, o narrador afirma o afastamento de Firmino no momento em que é assinalada sua depressão após perder o emprego: “Começou a se isolar. Tanto que se afastou das mulheres e das amizades há muito cultivadas.” (SACOLINHA, 2007, p. 47)

Tal afastamento é, enfim, materializado quando o foco narrativo retorna à cena do diálogo entre os dois amigos. Primeiramente, ao final da conversa entre os dois, Kauê observa “[...] o amigo caminhar até desaparecer entre os diversos barracos que compunham o morro” (p. 48). Em seguida, “Saiu caminhando no lado oposto em que o amigo seguira.” (p. 49). Desta forma, os “caminhos cruzados” indicados pelo título tomam forma e já prenunciam os diferentes destinos dos personagens.

No entanto, há problemas na elaboração do tempo no conto, pois, preocupado em registrar detalhes que gerassem um efeito hiper-realista, o autor não tomou o cuidado com a coerência desses pormenores. Por exemplo, o conto é iniciado com informações exatas sobre o ano, a estação, o horário e até a temperatura do dia em que ocorre o reencontro dos personagens. Além disso, o narrador registra a idade dos personagens. Com isso, o leitor fica sabendo que, no ano de 1994, os personagens tinham 26 anos. Há, em seguida, um recuo no tempo quando Kauê e Firmino tinham 17 anos. Esse recuo de nove anos, portanto, insere a narrativa em 1985. Nesse ponto,

de maneira sumarizada, o narrador descreve os interesses juvenis de Kauê e Firmino, até o ponto em que este perde o emprego. Há, então, um avanço de dois anos e meio no tempo, situando a narrativa em 1987, quando Firmino se cansa da condição de desempregado e se envolve com o crime. Contudo, no momento do reencontro entre Kauê e Firmino, o narrador informa que os amigos ficaram apenas “alguns meses sem se verem” (p. 48). Assim, percebe-se um buraco entre os anos de 1987 e 1994 da narrativa, o que torna inverossímil a surpresa de Kauê diante da transformação do amigo, já que eram tão próximos e viviam no mesmo morro.

Apesar desse problema, o conto apresenta, de maneira relativamente bem sucedida, uma perspectiva periférica sobre a associação entre o crime e a miséria. Tal perspectiva parte do projeto inicial dos jovens Kauê e Firmino que, imaginando-se salvos desde que não se envolvessem com o crime, estabelecem o pacto de se manterem distantes do tráfico. No entanto, as competências de cada um impõem destinos diferentes para eles. Kauê, consciente, demonstra saber e poder permanecer distante do crime. Por isso, adquire contornos de exemplaridade manifestos, primeiramente, nos conselhos dados a Firmino e, por fim, nas lágrimas diante da notícia de que o amigo não seguira o caminho exemplar, pois “Já sabia o futuro do companheiro.” (p. 48). Por sua vez, Firmino busca não apenas permanecer distante do crime, mas também recuperar a dignidade após a perda do emprego. O crime, assim, apresenta-se como alternativa e revela, na lógica do conto, que Firmino não soube se manter longe da criminalidade. Isso porque os traços da inconsistência caracterizam a constituição do personagem, sem perspectivas relevantes e incapaz de se enquadrar às exigências do mercado profissional. Vulnerável dessa forma, uma vez envolvido com a criminalidade, passa a “não poder não ser” um criminoso, pois “Se saísse os caras matavam e se ficasse tinha de matar.” (p. 48).

A inconsistência de Firmino fica ainda mais evidente depois de perder o emprego. A partir disso, as informações sobre o fato de não se preocupar tanto com o próprio futuro adquirem maior relevância no conto. De acordo com o narrador, na juventude “Firmino deixava a vida o levar.” (p. 46). Tal característica se associa à ideia de instabilidade que recobre o período em que trabalhou informalmente após perder o emprego. A displicência de Firmino com o seu futuro, porém, explicita-se ao começar a se envolver com o tráfico: “O amanhã que se dane! – dizia ele.” (p. 48) Sendo assim, na lógica do conto, o envolvimento de Firmino com o crime e as conseqüentes decadência e morte decorrem da inconsistência que o caracteriza.

Já a configuração de Kauê como uma figura exemplar se manifesta desde o desabafo de Firmino. Se inicialmente Kauê se demonstra confuso diante da revelação do amigo, logo compreende as razões do sumiço e passa a aconselhá-lo e a indicar possíveis caminhos que pudessem tirá-lo do crime. Ainda que os conselhos de Kauê não tenham surtido efeito, a sua postura contrasta com a do amigo displicente com o próprio futuro. Enquanto Firmino “deixava a vida o levar”, Kauê, na juventude, convence o amigo a tentar fazer um curso e, quase dez anos depois, ao saber do envolvimento com o crime, questiona as escolhas do seu antigo companheiro: “- Porra Firmino, tanta coisa pra aprender e você foi aprender logo isso?” (p. 45). Desta forma, Kauê funciona como uma figura de exemplaridade ao se manter fiel ao pacto, “amaldiçoar” o tráfico e apontar outros caminhos que não envolvessem a criminalidade. Por outro lado, o personagem Firmino completa a função de exemplaridade do conto ao representar as possíveis consequências do envolvimento com o crime.

Kauê e Firmino, portanto, representam duas ideias diametralmente opostas. Firmino se situa no polo negativo, associado à falta de perspectiva, pouca inteligência, baixa autoestima e o conseqüente envolvimento com os vícios e o crime que o levarão à morte. No polo positivo, Kauê se caracteriza pela inteligência, pelo talento como compositor e pela firmeza de se manter distante do crime. Desta forma, o conto apresenta dois protótipos de malandros: o de Kauê, mais próximo ao típico “bom malandro” associado à boemia carioca; e o de Firmino, com traços característicos do anti-herói “marginal” da cultura do *hip-hop*, o qual cumpre a função pedagógica de morrer para ilustrar o crime como o caminho a não ser seguido.

Em suma, “Caminhos Cruzados” se organiza a partir da oposição entre as ideias de vida e de morte representadas, respectivamente, pelos personagens Kauê e Firmino. Cronologicamente, o conto parte do estabelecimento do pacto entre Firmino e Kauê como uma forma de os amigos preservarem as próprias vidas. Contudo, a narrativa apresenta o progressivo afastamento entre os destinos dos dois até a ruptura do pacto e a conseqüente morte de Firmino.

## **2.8 “O Iludido”: periferia e denúncia da(s) violência(s)**

O conto "O Iludido", de Allan da Rosa, focaliza a carência, a violência e a criminalidade, porém já de uma maneira bem mais inventiva. Narrado ora em terceira

pessoa por um narrador onisciente intruso, ora em primeira pessoa por um adolescente chamado Caçú que, em uma abordagem policial criminosa, depois de assassinar o seu irmão Valagume para livrá-lo da tortura que estava sofrendo, tenta salvar a própria vida. O enredo divide-se, basicamente, em dois momentos: primeiro a narração da tortura sofrida por Valagume, da qual resulta a angústia de Caçú, que o leva a assassinar o próprio irmão; depois, a tentativa de Caçú de se livrar da tortura e da morte oferecendo ao coronel responsável pela tortura um "segredo para fechar o corpo".

Logo de início, Caçú descreve o estado de Valagume durante a tortura. A descrição é realizada com frases curtas, produzindo um andamento pausado que aumenta a intensidade de cada detalhe sobre o estado deplorável de Valagume. O foco quase obsessivo sobre sua condição reforça, ainda, o efeito de desespero do personagem Caçú que, aqui, além de ser o responsável pela descrição, expressa a angústia intensificada pelo fato de ser irmão do torturado e por ser o próximo a passar por essa crueldade:

Duro ver o irmão mais velho em espasmo de sangue, no chão, tremendo os músculos da cara. Mero pacote inchado, ali quem dividiu beliche contigo. Um fio de respiração, retorcido, travado, indicando que ainda tá do lado de cá da fronteira com a morte. Isso é ainda pior do que saber que o próximo é tu. (ROSA, 2016, p. 21)

Em meio à descrição do estado de Valagume, Caçú, além de ressaltar a violência extrema sofrida pelo irmão, também afirma que este carrega "Tanta culpa no cartório que um escrivão só não dava conta de sumariar o arquivo." (p. 21). No entanto, em seguida, a voz é delegada ao próprio Valagume para apresentar a sua defesa vinculada à ideia de que a sua criminalização decorre da sua pele e do lugar onde mora: "- Meu irmãozinho Caçú, presta atenção: nosso boletim de ocorrência a gente traz na pele e no CEP."

Na sequência, o foco narrativo é afastado da cena na qual Valagume é torturado, dirigindo-se para comentários externos que manifestam julgamentos em tom agressivo contra os irmãos e, por extensão, contra bandidos. Nesse ponto, um narrador onisciente interfere tentando vincular negativamente os comentários externos a um desejo de ascensão social marcado, de certa forma, pela lógica da violência policial percebida, sobretudo, na defesa de uma forma obviamente violenta de se levantar a "bandeira de proteção ao patrimônio" diante de uma cena de tortura:

- Lincha, resolve na peixeira, nem gasta munição com esses trastes! - nossa época do povo esperneando atrás do teclado e do controle remoto, infeccionando telefone com mensagens de execução pra Deus e os coronéis - Apartamento de bandido é no cemitério, quintal de bandido é a vala! - Júri de internet bate o martelo na mesa e na testa, esporra na macheza do sofá. - Se hoje eu como na gamela trincada, amanhã vai ser na porcelana! - Multidão já balança a bandeira de proteção ao patrimônio. Um dia há de pagar seguro pros herdeiros, assinar com caneta tinteiro o testamento da mansão na praia, contratar a vigilância ... um dia... é só parar de trabalhar um pouco pra dar tempo de ganhar a dinheirama toda. Milhões. (ROSA, 2016, p. 21-22)

Então, por meio do discurso indireto livre, narrador e Caçú se aproximam para tecerem considerações sobre a ilusão da ascensão social – "Uns têm crença na guerreiragem individual, esforço de titã e de monge, alpinista de elevador pra cargo bom, vai subir e assinar o destino de vencedor. Outros pregam a força do povo unido [...]. Quem molha mais o pé na poça da ilusão?" (p. 22) -, sobre a brutalidade policial - "Lembrava do Tonho, motoboy que adorava orégano. Tomou aço na nunca quando ia entregar uma meia calabresa, represália da corporação pro assassinato de um PM no Jardim Maxixe." - e sobre a espetacularização da violência: "Teve jornal que publicou foto do enterro, flash do desespero, capacete sangrado, mas ficou nisso que já tá bom pra vender." (p. 22)

O narrador, em seguida, retorna para a cena da tortura, focalizando-a da mesma forma que Caçú anteriormente, isto é, ressaltando cada detalhe das violências sofridas por Valagume: "E Valagume ali currado, bostado, depilado, unha arrancada, dois narizes e cinco olhos na cara de tanta porrada." Além disso, o narrador também menciona as preocupações de Caçú em relação à sua própria situação: "E Caçú buscava paz no temporal da cabeça pra bolar sua fuga. Até aceitava caixão, mas sem esse escarro todo. Sem esculacho, sem chupar nem sentar em nada à base de coronhada." (p. 22)

Na sequência, mais uma vez o narrador se afasta da cena da tortura, agora em uma *flashback* que apresenta a condição de Valagume cinco dias antes. Esse ponto é marcado pela seleção de termos que revestem a cena com o sentido da "pureza" de Valagume no convívio familiar: "Inda cinco dias antes, Valagume tragava sua planta no quintal, sorrindo de criar seu pivete, encantado na pureza do filhote e na paciência de ensinar a jogar futebol de botão." (p. 22-23)

Na mesma altura, o narrador ressalta a timidez de Caçú, inscrevendo-o em um universo infantil. Aliás, aqui, pela primeira vez, explicita-se que o personagem ainda não está na fase adulta: "Caçú querendo traquinar e viajar na ideia com o sobrinho, mas perante os adultos se limitava a observar, travado na muralha da sua timidez,

quietinho." (p. 23). Em seguida, a timidez de Caçú se revela em solilóquios que carecem da coragem do personagem para que pudessem ser dirigidos ao coronel:

- Coronel, o senhor destoa da média aqui. Tem tirocinio, habilidade admirável de comando, domina a medida da força no dedo em disparar pro necrotério. Bem superior à inteligência desses seus jagunços que atiram porque só pensam em promoção e em bônus caveira. – Caçú diria baixinho o sussurro na orelha do patricio [...], mas que sua sem-gracice não permitia. (ROSA, 2016, p. 23)

O narrador estende ainda mais o tema ao evidenciar a timidez como traço característico de Caçú desde a infância, no lugar onde morava, até o momento do narrado, no galpão onde ocorre a tortura:

Assim ganhou consideração na quebrada, a sabedoria de quem fala pouco. Só ele sabia o quanto queria contar... e da saliva fervendo na boca, engripada na vergonha de dizer. / Respirou, até tentou prorrogar sua condução pro inferno e soltar a letra pro coronel, mas sua voz saiu ganindo, baixinha. (p. 23)

Na sequência, ao contrapor a timidez de Caçú à arrogância de Valagume, o narrador também sugere que este, apesar de ser um bandido, não seria tão cruel quanto o coronel, pois pelo menos cessava os castigos quando suas vítimas demonstravam arrependimento:

Tantos julgavam a arrogância de Valagume, o gosto de submeter. Mas Caçú desde pequeno sabia, sabia e não entendia, que se alguém abrisse um canal de misericórdia na hora do sopapo, o seu irmão já cancelava qualquer arreo, não maltratava. (ROSA, 2016, p. 23-24)

O contraste entre as concepções de Valagume e do Coronel sustenta, ainda, a subsequente interferência de Caçú no término do sofrimento do irmão: “Assim, Caçú tinha que arrematar de vez aquela agonia do irmão destroçado no chão, terminar aquela bagaceira, mas não podia dar o tempo de Valagume olhar clamando piedade, senão não ia conseguir justificar.” (p. 24). Nesse ponto, o traço característico da timidez do protagonista volta a aparecer:

No desespero quis chamar o coronel prum particular, balbuciou, mas o que saiu já foi rouco morrendo na boca. Palavra tremida evaporando a cada sílaba... até veio a atenção do coronel, mas num soslaio fingindo pena, rebaixando inda mais o fraquejo de Caçú. (p. 24)

O narrador focaliza a hesitação de Caçú antes de agir, reforçando, assim, o aspecto emotivo da cena ao suspender a ação até o momento em que o protagonista

encerra o sofrimento de Valagume: “Então, numa faísca de respiro, Caçú voou e sentou o pé na boca de Valagume. [...] Finou o irmão mais velho, findou agonia.”

Diante disso, após focalizar a reação do coronel voltando o olhar para Caçú, “o próximo do pau-de-arara”, o narrador delega a voz para que o protagonista enfim inicie o jogo que até então hesitava; a saber, a proposta de revelar ao coronel o segredo de como “fechar o corpo”:

- Vacilão! Era meu irmão mais velho, me ensinou o beabá do proceder mas era vacilão. Teve os remédios dos caminhos na mão e negou. Sabia o que era da sua necessidade, mas negou. Coronel, eu tenho uma proposta pra ti, você que sobe ladeira e desce viela caçando, que sabe que sempre tem uma mira apontando pra tua orelha, tu vai girar fechado e voltar seguro de onde for. (ROSA, 2016, p. 24)

A partir desse ponto, o foco da ação se concentra mais detidamente na negociação entre Caçú e o coronel. O diálogo entre os dois é desenvolvido por meio do discurso direto, com intervenções do narrador que descreve e interpreta expressões corporais dos personagens, além de revelar as intenções de cada um deles. As falas de Caçú são marcadas por estratégias de aproximação ao coronel. Isso pode ser notado em termos comuns ao universo miliciano, como “invadir”, “acerto”, “escoltar” e “colete”: “- Eu sei o segredo de fechar o corpo, coronel. [...] Pode invadir qualquer brenha, se meter em labirinto de favela e buscar o acerto... pode escoltar qualquer safado e até dispensar esse colete.” (p. 25). No entanto, o que mais se evidencia no discurso de Caçú é a sua intenção de instigar o interesse do coronel sobre o conhecimento do “segredo”; o que pode ser percebido na utilização de termos pertencentes ao campo místico-religioso, como “fechar corpo”, “glória”, “fé”, “missão” e “aura”: “- Tu tem sensibilidade, tem origem, não tem, coronel? Sabe que não é papinho. Vem da tua família também essa força, mesma fonte da minha. Tá na tua presença, na tua aura, não vê quem não quer ou não sabe.” (ROSA, 2016, p. 26)

O interesse do coronel pela proposta parece se fundamentar justamente por uma inscrição já consolidada no universo místico-religioso – “Caçú ainda arando joga a semente na terra do coronel, o homem que leva o livro dos livros para as mãos na volta do culto, que extermina as ervas daninhas em nome dos concílios de Deus, que teve a sua luz numa perseguição.” Percebe-se, assim, que o relacionamento do coronel com a fé é descrito pelo narrador com ênfase no aspecto de submissão do policial às “vontades de Deus”, conforme o próprio coronel relata em discurso direto:

- Um meliante sapecava quilo de tiro mas nenhum me acertava. Eu ainda era sargento. Vi um anjo cantando e empunhando a foice do bem. Anunciava a ceifa no jardim. – A revelação guiou a coragem pra limpar os pastos do rebanho. Abençoada missão de conduzir as almas pro julgamento de Deus.” (p. 26)

O narrador, com um tom irônico, relata que, diferentemente do comportamento do coronel na situação de tortura, na igreja ele se submete à hierarquia - “Na igreja, respeitando hierarquia, nunca decretou nada” -, demonstra inocência em relação ao pertencimento dos negros à congregação, inclusive sendo condescendente com a proximidade destes a usuários de drogas, além de manifestar forte credulidade:

O coração uma almofada: ser da congregação mais negra da zona sul. Via ali a purificação, a entrega, a redenção da escravidão. [...] A crença sem tormentas passando pelo vale do fogo e da fumaça nas rodinhas da maloca, rodinhas dos ilícitos dichavados. (ROSA, 2016, p. 26-27)

Nesse ponto, Caçú funde em sua proposta elementos que se ligam tanto à credulidade do coronel quanto aos interesses deste fundados na sua condição de miliciano.

- Não teme, coronel. Não tem nada de possessão, macumba, demonice. Vai baixar nada em você, força nenhuma, que cavalo sem sela não guenta reio. Vai ser o inverso, tu é que vai mudar de corpo. Vai entrar em carapaça de tartaruga, vagaroso, longa a vida, o verdadeiro colete à prova de balas é esse que tu vai ter. Também vai saber tornar em corpo de onça, rastejando ligeiro, dar bote certo. E em corpo de rato também, pra entrar em qualquer biboca apavorando só com a fuinha, se alastrando fácil, dominando tudo que é subterrâneo. Isso não é pecado, coronel, não se aflija. Não é de seita, isso é teu. Vai encontrar o que é dos teus poros. Taí na tua íris, taí nas tuas lembranças de criança, nas conversa que tinha com os bicho, no jeito que sentia que era da turma deles. Lembra? Elementar. (ROSA, 2016, p. 27)

Além disso, percebe-se, na escolha do termo “Elementar”, uma referência à representação do universo policial na literatura, remetendo ao bordão “elementar, meu caro Watson”, do famoso detetive Sherlock Holmes. Tal referência, entretanto, ao ser colocada na boca de uma vítima de tortura tentando ludibriar um torturador por meio da utilização de termos pertencentes ao campo policial, subverte a imagem do detetive perspicaz para a de um policial que, além de criminoso e violento, não tem nada de perspicaz.

Na sequência, o narrador se afasta de Caçú para focalizar, primeiramente, a reação negativa do grupo de policiais - "A curriola fardada não tava gostando mas se calava." (p. 27) e, em seguida, a expressão do coronel sugerindo adesão à proposta: "Mas o coronel mordeu o beijo e denunciou a tremedeira no coco. [...] O coronel surfava nas nuvens do desejo. Vesgo de ganância. Um olho viajava na sua pele de

pinta de onça, o outro vigiava seus guardas porque sentia um bochicho no ar." (ROSA, 2016, p. 27-28)

Então, mais uma vez, Caçú demonstra habilidade na leitura da situação oferecendo ao coronel proteção também contra os próprios policiais. A competência discursiva de Caçú é ainda reforçada pela mudança da forma de tratamento selecionada, passando de “senhor” para “você”, como uma maneira de marcar a sua aproximação do coronel: "- O senhor... aliás, você... manja que tem uma pá de subordinado aqui só butucando teu cargo, né, chefe? Tenho mais uma fortaleza pra ti. Um colar rezado e benzido, coronel, pras inveja de dentro de casa." (p. 28)

Nessa altura, o andamento da narração se acelera mediante a ordenação de períodos curtos, com poucos conectivos – “E Caçú ia subindo a barganha, crescendo exigência. Só sobreviver já não era o mais desejado, sentiu que dava pra montar um castelo.” O andamento acelerado reforça a tensão do evento, uma vez que a ousadia de Caçú aumenta à medida que o interesse do coronel e o aborrecimento do grupo de policiais também se intensificavam. Tudo isso articulado ao objeto de negociação agora proposto por Caçú, a saber, uma das casas extorquidas pelos milicianos: “Sabia também de casas extorquidas pelos milicos na chantagem de controlar territórios e de não prender aliados. Pediu uma. Coronel mandou trazer as chaves de um sobrado enroladas num quepe.” (p. 28)

O narrador, então, por meio do discurso indireto livre, junta-se ao personagem Caçú no pedido de uma mulher “gostosa e obediente” em troca do segredo: “[...] Pensou na filha do PM. Que escambo majestoso. O chefe daria, mas Caçú ainda não arriscaria. Na diplomacia da chantagem impôs uma mina gostosa e obediente. De desfilar, dele mostrar o trato no denço e na hierarquia.” (ROSA, 2016, p. 28). Nota-se, aqui, a adesão do narrador ao modo de Caçú conceber a mulher como um objeto de consumo capaz de lhe proporcionar prestígio social.

No mesmo sentido, o coronel que, de acordo com o narrador, aceitaria colocar até mesmo a sua filha no negócio, atende ao pedido de Caçú, utilizando uma sobrinha sua como moeda de troca, com a justificativa de que a menina não acredita em Deus. A única condição exigida pelo coronel é de que Caçú prove que tem o corpo fechado. No domínio da situação, Caçú acrescenta o pedido de uma moto ao coronel, além de escolher a forma como será morto, ou, a maneira como irá demonstrar que tem o corpo fechado. Primeiro, de maneira menos tensa, com o uso de diminutivo e de construções metafóricas, pede para que disparem tiros de metralhadora contra ele:

[...] Pode já pegar das metranca nova. Dessas levinha que o governo deu agora prucês, de alta definição. Pode apontar e me meter o arrebite que não vai fazer nem um talho. Mas primeiro me traz a formosa e também uma moto pra eu colorir meu caminho. (ROSA, 2016, p. 29)

O personagem, no entanto, muda de ideia e, de uma forma bem mais objetiva, pede para que lhe golpeiem com um machado no pescoço: “- Muda coronel, muda. Metralhadora pode falhar, explodir na mão, zuar o porão aqui. Busca um machado. Pode passar três vezes no meu pescoço, vai dar nada. Aí eu vou embora com o que é meu. Justo?”

Esse é o último pedido de Caçú. Desse ponto em diante, a voz do narrador é praticamente a única até o final do conto, com as exceções de momentos em que se junta à Caçú por meio do discurso indireto livre. É assim que o narrador, primeiramente, avalia positivamente o desenvolvimento da capacidade discursiva de Caçú:

Pensou sua timidez da vida toda. Melhor manter a mudez, a gagueira guardada? Ou demorou pra ser locutor e papagaiar pra dominar o picadeiro? [...] Ele passou a falador num rasgo de um segundo e assim arquitetou seu passo. Jogou e ganhou. (ROSA, 2016, p. 29)

Em seguida, sumária e objetivamente, o narrador apresenta a forma súbita como Caçú é assassinado, além de revelar as ilusões do personagem a respeito de tudo aquilo que solicitou ao longo da negociação com o coronel:

Chegou o machado que nunca tinha cortado pescoço, só pulsos. Era hora de aflorar os segredos que o coronel desconhecia. Caçú se via no rolê com sua moto e sua mina, inteirão, vivaço com suas propriedades. Com tudo que sempre quis. / A lâmina varou aquela garganta toda. (ROSA, 2016, p. 29)

Por fim, o coronel termina ridicularizado pelo grupo de policiais – “[...] Foi a comédia pra tropa. O coronel engoliu o queixo de tanta vergonha e dali pra sempre ganhou seu nome de guerra. Batizado ‘o Iludido’, a piada do século.”; enquanto Caçú cai sobre o irmão mais velho cuja “arrogância”, ou, cuja capacidade discursiva que contrastava com a timidez característica de Caçú volta a ser sugerida, agora por meio de um arrote depois de morto: “[...] Decapitado, o caçula ruiu sobre a posta de Valagume, que ainda soltou mais um arrote final fedendo a teimosia de seguir vivo.” (p. 29)

Diante disso, é possível compreender que, basicamente, o personagem Caçú busca, em primeiro lugar, findar a tortura do irmão e, depois, escapar de também ser vítima da crueldade. A estratégia de Caçú, porém, coloca os interesses do coronel no

mesmo jogo cujos bens materiais ocupam papel central. Caçú exige uma casa, uma mulher e uma moto. Além do aspecto problemático de reduzir a mulher a um objeto de consumo, tais exigências revelam a maneira como esses “bens” são apropriados pelo personagem representante da polícia. Como se sabe, a casa é uma das propriedades “extorquidas pelos milicos na chantagem de controlar territórios e de não prender ex-aliados” (p. 28); a mulher é uma sobrinha do coronel que, por não acreditar em Deus, é usada pelo tio como moeda de troca; e a moto acaba articulando as exigências de Caçú ao evento anteriormente narrado sobre o assassinato de um motoboy. Vale lembrar que este ato é cometido como uma “represália da corporação pro assassinato de um PM”. Além disso, enquanto a família do motoboy fora silenciada, “Rádio pôs entrevista lacrimogênea com a esposa do soldado exaltado, herói da família brasileira” (p. 22).

Nesse sentido, estabelece-se uma relação crítica entre, de um lado, a ilusão de Caçú no que se refere à obtenção dos bens materiais que lhe garantiriam a possibilidade de executar aquilo que concebe idealmente; por outro lado, a atuação do coronel revela uma lógica de instrumentalização desses bens para o exercício do poder. Sob essa perspectiva, a menção ao “júri de internet” como uma “Multidão [ que] balança a bandeira de proteção ao patrimônio” (p. 21) dinamiza os dois pontos de vista, pois é fundamentada pelo modelo de poder representado pelo coronel ao mesmo tempo que revela, com certa ironia por parte do narrador, ilusões semelhantes às de Caçú, mas de uma maneira amplificada e com a incorporação do aspecto da lógica policial : “Um dia há de pagar seguro pros herdeiros, assinar com caneta tinteiro o testamento da mansão na praia, contratar a vigilância... um dia...” (p. 21-22).

Contudo, o modo como Caçú joga com o coronel inscreve os “bens materiais” como instrumentos de negociação. Isso porque as exigências de Caçú, além de colocá-lo no lugar do controle e, conseqüentemente, submeter o policial à posição de obediência, não apenas expõem o coronel ao ridículo, como revelam a dimensão violenta e criminosa do modo como o poder policial se orienta nas periferias. Assim, apesar de Caçú ser decapitado, pode-se compreender que atingiu o seu objetivo de se livrar da tortura. Nas palavras do narrador, “Jogou e ganhou” (p. 29), pois a competência discursiva adquirida, além de possibilitar que ele não fosse torturado, ainda suscitou a exposição dos “segredos” do coronel.

O antagonismo entre Caçú e o Coronel se expressa, também, nas figuras de sofrimento e de prazer pelas quais cada um dos personagens é atraído ao longo do

conto. Caçú apresenta repulsa à violência policial, além de ser atraído por figuras associadas aos campos da esperteza, dos bens de consumo, da solidariedade e da justiça. Por outro lado, o coronel se associa aos campos da credulidade e de um tipo de poder marcado pelos traços de força, opressão, injustiça e individualismo.

Além disso, o caráter hesitante e a timidez de Caçú passam por uma transformação motivada pela tortura exercida pelo coronel e o grupo de policiais. As diversas hesitações e ações aparentemente instintivas de Caçú se fundamentam em um não-saber-ser que é superado pela imposição do dever de abreviar o próprio sofrimento e o do irmão. Assim, tal dever entra em conformidade com o poder-desempenhar uma performance discursiva satisfatória, ou, com o poder “ser locutor e papagaiar pra dominar o picadeiro” (p. 29). Já o caráter ambicioso e corrupto do coronel se baseia na sua credulidade que intensifica o seu querer-conhecer o segredo de “como fechar o corpo”. Nesse sentido, é como se a crença do coronel pressupusesse e justificasse o seu querer, uma vez que, tratando-se de um “escolhido”, ele teria o poder de agir em nome de uma “missão divina”, independentemente de algumas das suas ações envolverem práticas de corrupção. No entanto, o processo de deslindamento da ambição do coronel é pontuado diversas vezes pelo narrador, até a sua revelação de maneira mais explícita após o argumento de Caçú que suscita no coronel um desejo já pressuposto na crença em sua “abençoada missão de conduzir as almas pro julgamento de Deus.” (p. 26). Em consequência disso, o policial rompe com diversos pressupostos éticos, como não-dever barganhar com supostos criminosos, nem envolver familiares em negociações desse tipo ou utilizar o posto de coronel em benefício próprio.

As ações do personagem Caçú se orientam pela angústia diante da morte. Tanto em sua intervenção para abreviar o sofrimento do irmão quanto na sua manipulação do coronel, o protagonista responde a situações extremas. As condições que emolduram suas ações, portanto, se configuram pela lógica do conto segundo a qual “[...] nos momentos extremos é que [surge] o espírito verdadeiro de cada pessoa” (p. 29). Assim, em um momento de angústia, o personagem caracterizado pela timidez se revela falante e esperto o suficiente para “ganhar” o jogo contra o coronel, livrando-se da tortura antes da morte que já lhe era certa.

O coronel é o agente responsável pela imposição do efeito angustiante do ambiente. Contudo, se no início da narrativa o coronel representa o poder absoluto, a sua ganância por ampliar e perpetuar esse poder o leva, paradoxalmente, a negar a

atual autoridade de que dispõe em busca da potência mágica oferecida por Caçú. Imaginando-se em posse do segredo que lhe garantiria poderes absolutos, o coronel assume o lugar de submissão aos desejos de Caçú e termina logrado.

Assim, a negociação entre Caçú e o coronel revela uma dinâmica de trocas marcada por uma relação desigual de forças. O coronel, além de incorporar o poder inscrito na instituição policial, ainda articula a força dessa corporação em benefício próprio, acumulando bens como casas e motos para utilizá-los como moedas de troca. Já Caçú, marginalizado socioeconomicamente, não possui nada para negociar além da própria sobrevivência e de um segredo inexistente. Contudo, o fato de o narrador, ao final do conto, atribuir a “vitória do jogo” a Caçú sugere a potencialidade do “segredo”, ou, do discurso como ferramenta de negociação e de enfrentamento ao poder. Muito embora seja possível questionar a existência de “vencedores” nessa disputa, uma vez que o coronel termina disjuncto do segredo, assim como Caçú não acaba em posse dos bens solicitados nem da própria vida. Nesse sentido, se há um vencedor da disputa, parece ser a própria lógica que a orienta e promove a distância de um “continente” entre o “moletom” de Caçú e o “colete à prova de balas” do coronel, pois ambos os personagens terminam derrotados.

A distância entre os dois é percebida, ainda, em outro aspecto contextual. Se os dois poderiam se aproximar por serem pretos, a fé atua como mais um elemento que os distancia. Apesar de Caçú cogitar dizer ao coronel que a cor deles os une, o policial o trata como “nequinho”. Contudo, o argumento místico de Caçú capaz de conquistar o coronel não deixa de sugerir aspectos comuns entre os dois: “- Tu tem sensibilidade, tem origem, não tem, coronel? [...] Vem da tua família também essa força, mesma fonte da minha.” (p. 26). Revela-se, assim, a fé como elemento dinamizador entre os modos de identificação racial de Caçú e do coronel. Do lado do protagonista, a evocação dos valores da empatia, da solidariedade e da ancestralidade, mas esta servindo apenas ao seu interesse de manipular, ou, de iludir o coronel. Do lado do policial, a fé como mais um instrumento de poder revestido pela reivindicação de uma autoridade concedida divinamente, pela incorporação de valores individualistas e pela contraposição aos “nequinhos” que não se enquadram à igreja que promoveria “[...] a purificação, a entrega, a redenção da escravidão.” (p. 26-27).

Tudo isso é conduzido por um narrador onisciente intruso que abusa do discurso indireto livre. Nota-se, entretanto, maior aderência aos personagens Caçú e Valagume, mas ele não deixa de também se juntar às vozes dos policiais. Tal

maleabilidade, entretanto, permite identificar a figura feminina e a ideia de hierarquia como elementos que conferem unidade ao sentido do texto. Todos os personagens compartilham concepções negativas em relação às mulheres, endossadas pelo narrador por meio do discurso indireto livre. De acordo com Caçú, Valagume “Dizia que as mulheres de farda são as piores no arrocho, mais ruim que os cana macho.” (p. 21); ao que Caçú acrescenta: “Coturno miúdo mira melhor o chute, primazia no apertar dos bagos.” (p. 21). Sob essa perspectiva, é possível acompanhar o modo como o narrador, sempre por meio do discurso indireto livre, apresenta e endossa a lógica da negociação que desenvolve a figura feminina como principal moeda de troca. Primeiramente, ao lado de Caçú, exhibe o personagem diante da angústia para escapar da tortura: “Até aceitava caixão, mas sem esse escarro todo...”. Por outro lado, se junta ao coronel para mostrá-lo tentado pela primeira proposta de Caçú após ter assassinado o irmão: “Tinha que ser do quilate noventa, do preço da vida”.

Além disso, o narrador também se junta ao coronel quando o mostra submisso aos pastores da Igreja:

Na igreja, respeitando hierarquia, nunca decretou nada, mas já segurou no cinto um possuído pelos espíritos das trevas. A solução dos pastores, mais sabidos e mais elevados na administração dos problemas de sujeira, de finanças e escrituras, foi repelir o demo na pancada. [...] quem tava ali sabe da atmosfera, sabe das orelhas geladas do crente ficando mais pontudas e pretas, como a gente aprende que é o belzebu. Quem tem fé vê e viu. (ROSA, 2016, p. 26)

A condição de submissão do coronel se estende à negociação agora dominada por Caçú, que cogita solicitar a filha do policial como moeda de troca. O narrador, por meio do discurso indireto livre, adere ao ponto de vista de Caçú e manifesta simpatia pela proposta:

Pensou na filha do PM. Que escambo majestoso. O chefe daria, mas Caçú ainda não arriscaria. Na diplomacia da chantagem impôs uma mina gostosa e obediente. De desfilas, dele mostrar o trato no denço e na hierarquia. Mas bater nela não, só se precisasse, essa bacaninha vinha de família. (p. 28)

Por fim, subordinado às exigências de Caçú, o coronel escolhe a própria sobrinha como moeda de troca em razão de a menina não se submeter à mesma crença dele. Ao que o narrador, mais uma vez, reage endossando a atitude dos personagens em relação às mulheres: “Deu endereço da sobrinha malcriada, que dizia que Deus não existia. Agora ela ia ter a certeza [...] Coisa fina pro machinho.” (p. 29)

Tal enredo se passa quase inteiramente no galpão onde Caçú e Valagume são torturados. Valagume é focalizado sempre no chão, de cima para baixo e com ênfase nos ferimentos decorrentes da tortura policial. Há um momento, porém, que o foco narrativo se volta para cinco dias antes da tortura. Nesse ponto, o narrador apresenta o personagem Valagume reunido com a sua família, enquanto Caçú é mostrado ao canto do ambiente em razão da sua timidez.

Nesse sentido, a cena em que ocorre o chute de Caçú em Valagume funciona para colocar de vez o primeiro no centro da narrativa, além de se constituir como o início da superação da timidez do personagem. Isso porque o chute é narrado de um ponto de vista muito próximo a Caçú, dispersando o foco em direção aos “fardados” após o chute e, por fim, com todos os olhares - do narrador e dos próprios policiais - voltados para o “próximo do pau-de-arara”.

Assim como no caso dos dois irmãos, o coronel também é apresentado pelo narrador a partir de um olhar muito próximo que depois se dispersa para antes da tortura em curso. O coronel é exposto de maneira muito aproximada, com o narrador chamando a atenção para seus movimentos mais discretos, como movimentos de sobrancelha, cílios e bigode. No entanto, o foco se dispersa quando se refere à “missão divina” do policial, se afastando do personagem para enquadrá-lo na igreja e no bairro da congregação. Essa dispersão funciona para apresentar o coronel por outra perspectiva. Diferentemente do policial violento e ambicioso do galpão, o religioso é exibido com ênfase em uma credulidade ingênua, mas não menos violenta, já que orientada pela “Abençoada missão de conduzir as almas pro julgamento de Deus.” (p. 26)

Desta forma, o conto apresenta um ponto de vista periférico que expõe o modo como a violência se articula das mais diferentes formas nas periferias - da igreja à força policial e aos julgamentos sociais. Além disso, ridiculariza a maneira como alguns policiais assumem o poder da instituição e se comportam como se tivessem um poder absoluto ou cumprissem uma “missão divina”.

Esse ponto de vista é elaborado pela contraposição dos personagens Caçú e do coronel. Aquele é configurado, predominantemente, como um hesitante, mas que passa por uma transformação diante da morte iminente. Desde o começo do conto, é marcado por um não-saber inscrito na sua timidez que o impede de agir. Conforme a situação se torna mais angustiante, porém, Caçú é impelido a descobrir as suas potencialidades. A cena do rompante para findar o sofrimento do irmão é decisiva para

a transformação do seu caráter hesitante. A partir daí, passa da figura tímida do “sábio que fala pouco” para o jogador capaz de “dominar o picadeiro”.

O coronel, por sua vez, é marcado pelos traços da corrupção desde o início do conto. Além do fato de estar torturando dois personagens, ignora outros vários deveres pressupostos por sua posição. Assim, motivado pela intenção de ampliar e manter o seu poder, o policial facilmente crê na proposta de Caçú, pois se orienta exclusivamente pela ganância. Contudo, à medida que o conto avança, a configuração do coronel, marcada pela corrupção, mas com o atributo do poder decorrente da posição, vai também se transformando. Ao ser envolvido pela proposta de Caçú, a figura do coronel se revela mais explicitamente como corrupta e imoral, mas acima de tudo vulgar, com expressões faciais toscas e uma credulidade subserviente até o ápice da ridicularização diante da tropa.

Por sua vez, o personagem Valagume funciona como uma espécie de figura paterna de força em oposição ao aspecto inicialmente infantil de Caçú e representa a arrogância vencida pela força policial, mas não isenta de “culpa no cartório”. Contudo, na perspectiva do personagem Valagume, a sua culpa decorre do lugar onde mora e da cor da sua pele. Assim, atua como o representante da consciência sociorracial. A cena com o filho reforça os seus traços paternais e essa responsabilidade de transmitir o conhecimento da sua linhagem. Tudo isso emoldurado por um ambiente que sugere pureza e cuidado ao “criar seu pivete” e “ensiná-lo” a jogar futebol de botão. Além disso, a postura um pouco menos cruel de Valagume diante dos seus inimigos, na lógica do conto e em oposição ao coronel, sugere alguma humanidade mesmo na aplicação de um castigo.

Em contraste com o irmão, Caçú representa a timidez, mas também uma crítica a ilusões, sejam as associadas a conquistas individuais ou a demandas coletivas. Assim, se Valagume é configurado como o responsável pela sabedoria pertencente ao seu grupo racial e ao lugar onde vive, a sabedoria de Caçú só se manifesta no momento mais urgente de acabar com o sofrimento do irmão e defender a própria vida. A transformação de Caçú tensiona também o lugar da justiça no conto, pois torna justificáveis e até mesmo necessários o assassinato e a difamação do próprio irmão, além de revelar o caráter cruel, ganancioso e corrupto do grupo de policiais.

Como principal representante do grupo, o coronel incorpora a violência policial em todos os sentidos. Ele é o personagem responsável pela condução da tortura física e psicológica aplicada a Caçú e Valagume, mas também é a representação de todos

os abusos de poder fundados em uma ambição desmedida e amparada pela instituição policial. Considerando, porém, o modo como atua todo o grupo de policiais no conto, a configuração da violência que os caracteriza incorpora os traços do individualismo e da disputa revelados na desconfiança entre os pares, mas, principalmente, na apropriação da força estatal para a imposição do poder mediante táticas milicianas. O desfecho do conto, porém, ironiza esse tipo de crença no exercício de um poder absoluto por parte de policiais que se servem da autoridade inscrita na instituição.

A crença do coronel, porém, reflete-se na configuração de violência que perpassa todo o conto. A violência policial é colocada em primeiro plano, mas é também possível ler o caráter agressivo no interior dos ambientes digitais, das igrejas e dos programas televisivos cujas narrativas exaltam abusos policiais e espetacularizam a violência. O narrador sintetiza esse contexto quando articula o teor das manifestações agressivas dos usuários de internet a Deus e aos coronéis: “[...] nossa época do povo esperneando atrás do teclado e do controle remoto, infeccionando telefone com mensagens de execução pra Deus e os coronéis.” (p. 21). Contudo, o próprio narrador também se orienta por uma lógica violenta, associando-se a pensamentos e atitudes machistas dos personagens que objetificam as mulheres e as associam à ideia de crueldade. Sendo assim, pode-se compreender que Caçú “ganha o jogo” graças à sua capacidade de manipular os diferentes níveis de desumanidade que permeiam a situação. Se era falso o segredo que permitiria ao coronel “entrar em carapaça de tartaruga”, “tornar em corpo de onça” e “em corpo de rato também”, o engodo não apenas serviu para que o protagonista não fosse torturado, como também acabou revelando o aspecto animalizado de toda a narrativa, sem “ilusões” referentes às possibilidades de dignificação humana.

Sendo assim, é possível concluir que o conto “O iludido” é construído a partir da sobreposição do aspecto desumano a qualquer horizonte de humanidade. Isso porque a situação inicial da tortura é expandida para diferentes níveis de violência social. O personagem Valagume, por exemplo, inserido no contexto familiar, até ocupa um lugar de relativa pureza no conto; assim como a empatia de Caçú com o sofrimento do irmão sugere traços de humanidade presentes na narrativa. Contudo, o que se impõe predominantemente no conto é um jogo pelo poder no qual a desumanidade acaba prevalecendo. Embora o personagem Caçú tenha escapado da crueldade maior da tortura, o fato de seu pescoço ter sido cortado na cena final sinaliza para a

impossibilidade de, neste contexto, existirem alternativas não-violentas, ou, pelo menos, mais humanas.

### 3 Do Hip-Hop à Literatura: o desenvolvimento da estética literária das periferias urbanas paulistas

“Ah, a luta continua [...] A luta é a mesma, mas ela se aperfeiçoou também. A luta é pela sobrevivência individual, pela sobrevivência do coletivo, por estar cada vez mais inteligente. A luta é por ter dinheiro porque o dinheiro faz as coisas acontecerem, com o dinheiro você pode fazer muitas coisas boas acontecerem com muitas pessoas, você pode ajudar sua cultura, sua música, você pode ajudar a estruturar sua família. A luta é por estar no topo, sim. Ter um prédio alto no meio dos demais e que esse prédio não caia, tenha uma estrutura forte. É muita coisa, se eu for responder sobre luta, não é uma luta, é um contexto, entendeu? É lutar por você, pela sua família, por um mundo melhor, mais justo, mais honesto. É uma luta pela afronta ao sistema que sempre quis controlar você e os demais, entendeu?” (KL JAY)

Como fica evidente na fala de KL Jay, o *hip-hop* sempre esteve associado a um contexto de luta. Com a literatura marginal-periférica não é diferente. Contudo, com o passar do tempo essa luta foi se aperfeiçoando. O objetivo deste capítulo é justamente refletir sobre tais transformações. Desde as lutas que sempre caracterizaram o *hip-hop*, como as contra o racismo, a violência policial e a exclusão social, mas também os embates internos, como aqueles relacionados ao dilema entre a típica postura antissistema e as possibilidades de lucro com o enquadramento do *hip-hop* como mais um produto cultural. Tais conflitos ressoam também na literatura marginal-periférica, pois, apesar de ela ser mais recente e bem menos atrativa para a cooptação financeira, escritores de periferias urbanas brasileiras fazem parte do mesmo contexto de rappers e de outros participantes da cultura do *hip-hop* nacional. Interessa-nos, portanto, compreender como essas lutas se desdobram, principalmente no que se refere ao embate entre, de um lado, a contestação da cultura hegemônica, de outro, as ferramentas de cooptação do sistema, mas sobretudo quais as estratégias de escritores, rappers e demais artistas periféricos para sobreviverem nesse contexto.

### **3.1 Ética, Estética e Compromisso: a emergência de um novo sujeito periférico**

Os contos analisados até aqui demonstram, além da tendência de produções da literatura marginal-periférica se orientarem por demandas coletivas associadas aos espaços periféricos, a predominância de certo tom pedagógico associado a uma linguagem objetiva. Essa tendência, entretanto, é desafiada por autores periféricos que propõem outros caminhos, como já foi possível perceber no conto “O Iludido”, de Allan da Rosa, que, apesar de se orientar por uma demanda coletiva, já que denuncia a violência policial nos espaços periféricos, é composto de maneira bem mais inventiva, com uma riqueza de detalhes que, além de acrescentar dinamicidade à sua construção, potencializa a denúncia desenvolvida por meio do aprofundamento do nível de complexidade das cenas. Contudo, esse nível de complexidade de produções que trabalham com cenários periféricos ainda não é tão comum. De acordo com Santos (2011), o cancionista popular brasileiro poetizou as favelas, em geral, como espaços marcados pela humanidade e pela beleza. Para a autora, essa poetização ligaria a favela e os personagens a ela associados a um aspecto de docilidade, como se esse tipo de ambiente se alegrasse e se contentasse com as coisas mais simples da vida. Além disso, tais representações reforçariam

[...] padrões de submissão através da louvação ao trabalho doméstico, à vivência resignada das dificuldades várias e, principalmente, pela manutenção das violências permitidas primordialmente no que tange à problemática imagem da “mulher de malandro” e ao elemento da bebida alcoólica como sendo um elemento inerente à vida neste contexto.  
(SANTOS, 2011, s/p)

Nesse contexto, segundo Santos, a figura do "malandro" funcionou como elemento de negociação entre os espaços das favelas e do asfalto, entre o baixo e o alto, a impureza e a pureza. A autora, porém, afirma que, com o progressivo aumento da violência no contexto brasileiro, a figura do "marginal" substituiu a do "malandro", evidenciando as diferenças.

Santos relaciona essa substituição do "malandro" pelo "marginal" à fundação de organizações criminosas, como o Comando Vermelho, no Rio de Janeiro, além do contexto da ditadura militar que motivou a falência das escolas públicas e o aumento da violência policial. Essa conjuntura desenvolve-se a partir da década de 1970 e impossibilita a poetização das favelas ao evidenciar o aspecto violento desses espaços, reforçando, porém, os estereótipos vinculados às áreas periféricas.

Aliás, a adoção do termo "periferia" ou "áreas periféricas" em vez de "favelas", segundo Santos, colabora para reafirmar a condição de um lugar à margem e, por isso, acionar simbolicamente uma força política para questionar a hegemonia de um "centro" social e cultural. Para a pesquisadora, portanto, em vez de ocupar um espaço entre as favelas e o asfalto, negociando as diferenças entre esses espaços, como faz a figura do malandro, o "marginal" assume fortemente a identidade periférica e não negocia com o centro, mas impõe sua presença em toda a cidade, rompendo com concepções hegemônicas identificadas com as classes dominantes para tensionar todo o contexto por meio da inserção de formas de expressão próprias das periferias.

Barreto (2011), entretanto, pondera que a circulação dos textos de autores periféricos depende, principalmente, de pequenas editoras, como as Edições Toró e o Selo Povo. De acordo com a pesquisadora, esse modelo de negócio se articula com os objetivos dos autores de reduzir os preços dos seus livros e de favorecer que cheguem até as periferias, já que normalmente os produtos das grandes editoras não chegam a esses locais. Sendo assim, a maneira como essas pequenas editoras se organizam pode indicar que não tenham "[...] como finalidade única de seu trabalho o lucro, mas que considera importante trabalhar em conjunto com o autor para que este tenha o seu texto circulando entre seus leitores." (p. 21)

Esse ponto de vista vai ao encontro do que o escritor Allan da Rosa diz em entrevista concedida à Viera (2011), na qual afirma que há uma grande recepção da sua obra nas periferias e que se sente realizado por isso. Para o escritor, tal recepção é decorrente dos temas que aborda em suas obras, além do formato e do preço dos livros publicados pela Edições Toró, pela qual é responsável. Além disso, o escritor também credita a recepção de sua obra nas periferias ao trabalho cultural realizado nesses espaços, com a criação de centros culturais e a realização de saraus.

Tais saraus, para Salom (2014), realmente são fundamentais para a circulação dos livros dos autores periféricos, que, publicados por pequenas editoras, dependem, muitas vezes, do espaço desses eventos para a organização de lançamentos, divulgação e venda das obras. Por isso, de acordo com o pesquisador, os saraus periféricos se constituem como "[...] uma espécie de —sistema literário (no sentido de Antonio Candido) paralelo, funcionando de forma independente nas periferias de São Paulo." (p. 82). Salom, entretanto, pondera que essa forma de circulação dos livros dos autores periféricos restringe o alcance do público leitor ao contexto local de frequentadores dos saraus, uma vez que, sem o apoio das grandes distribuidoras do

mercado literário, dificilmente tais escritores chegam até leitores de fora do estado de São Paulo.

Mesmo assim, escritores periféricos conseguem fazer com que seus livros circulem e, assim, apresentem diferentes pontos de vista sobre a realidade. Dalcastagnè (2014), por exemplo, identifica uma pluralidade de perspectivas sobre a experiência urbana contemporânea ao analisar percursos de diversos personagens, pertencentes a diferentes classes sociais e exercendo profissões variadas. Dentre essas, nos interessam, principalmente, as considerações sobre a obra *Estação Terminal*, de Sacolinha. Sempre de acordo com Dalcastagnè, o romance do escritor periférico apresenta o cotidiano de motoristas de vans em uma São Paulo caracterizada como espaço de trabalho e de disputa, a partir da maneira caótica como o livro é organizado, com um narrador buscando focalizar múltiplos personagens que procuram garantir a sobrevivência nos terminais de ônibus por meio dos mais variados tipos de comércio. Dessa multiplicidade de personagens, decorre o efeito bagunçado ou desordenado de *Estação Terminal* que mimetiza o tumulto do terminal rodoviário e acompanha de perto as perspectivas dos trabalhadores que ali disputam seus espaços. Assim, conforme Dalcastagnè, o romance de Sacolinha se apresenta como uma tentativa de reconfigurar a paisagem urbana ao oferecer, de maneira aproximada, diferentes pontos de vista de trabalhadores, tradicionalmente representados apenas por uma perspectiva distanciada de escritores que os observam de cima para baixo.

Esse tipo de perspectiva emerge em um contexto específico. De acordo com Oliveira (2015), a década de 1990 marca a emergência desse novo tipo de sujeito periférico. Para o pesquisador, a intensificação de reformas neoliberais nessa década acabou, de certa forma, impondo que as comunidades periféricas procurassem outras formas de organização que as protegessem do contexto de aprofundamento da miséria. Assim, diante do progressivo abandono do Estado, coletivos culturais, igrejas evangélicas e o PCC passaram a assumir, cada vez mais, o papel de propor novas formas de regulação ética em comunidades periféricas afetadas pela precarização do trabalho, pela ausência de políticas de proteção social, pelo aumento da violência e pelo encarceramento em massa.

Para Oliveira, a imposição dessa movimentação em comunidades periféricas na década de 1990 se origina, dentre outros fatores, de massacres promovidos por agentes do Estado, como as chacinas do Carandiru, da Igreja da Candelária e da favela de Vigário Geral. Sob esse ponto de vista, o tipo de sujeito periférico que

emerge na década de 1990 é configurado a partir do fracasso, da derrota de um projeto de modernização nacional capaz de abranger as comunidades periféricas, mas também da abertura para um outro modo de narrar e para a institucionalização de um novo "proceder" que equilibra valores tão contrastantes como os dos universos da cultura, da religião e do crime.

A cultura *hip-hop*, por exemplo, materializa-se nesse contexto por meio do condicionamento da estética de seus elementos artísticos, como o *rap*, à sua dimensão ética. Nesse sentido, conforme Oliveira (2015), o verso "o *rap* é compromisso", um dos mais famosos do rapper Sabotage e adotado como um verdadeiro lema pelo público do gênero, expressa a demanda por seriedade, justamente porque há certa expectativa de que as composições dos MC's se fundamentem em um projeto de defesa da sobrevivência de sujeitos marginalizados. As religiões neopentecostais, de maneira semelhante, também influenciam o modo como o referido tipo de sujeito periférico busca "sobreviver no inferno". Isso porque, para Oliveira, há uma nítida incorporação de valores neopentecostais no *rap*, pois, além das diversas citações bíblicas, é comum que letras apresentem uma ideia de busca pelo "paraíso aqui e agora", de maneira semelhante à teologia da prosperidade amplamente seguida por religiões neopentecostais, além de serem baseadas na imagem de um Deus guerreiro, como se essa figura divina oferecesse um exemplo de conduta para que o sujeito periférico não apenas sobreviva, mas que mantenha sua cabeça erguida para superar todas as adversidades. Esse modelo de conduta, semelhante a um discurso de guerra, também é encontrado em documentos associados ao PCC, nos quais há a construção de um "proceder" periférico, regido por um rígido código de conduta, segundo o qual um dos principais objetivos declarados é, com base no ideal de "paz, justiça e liberdade", orientar lutas por melhorias no sistema carcerário e pela sobrevivência dos detentos.

Desta forma, organizações culturais, entre elas o *hip-hop*, além de igrejas evangélicas e o PCC, moldam o referido tipo de "sujeito periférico" que emerge na década de 1990 e, conforme Oliveira, influenciam na formação de um modelo coletivo de enunciação, o qual equilibra valores contrastantes, abarcando tanto o ponto de vista de trabalhadores periféricos quanto o de bandidos, pois tanto a retidão de uns quanto a agressividade dos outros são valores necessários para a luta pela sobrevivência e para sustentar o desejo de instauração de uma comunidade diferente. Além disso, em um contexto de intensificação de políticas neoliberais e,

consequentemente, do aprofundamento da desigualdade, trabalhadores e bandidos periféricos compartilham "[...] um sentimento de revolta, o desejo de vencer, de adentrar o reino do consumo (única forma de conquistar alguma dignidade)." (OLIVEIRA, 2015, p. 334)

Por esses motivos, segundo Oliveira (2016a), membros do *hip-hop* nacional se empenham para que o *rap* não se reduza ao papel de apenas mais um estilo musical entre tantos outros. De acordo com o pesquisador, há uma distinção no interior do grupo referente a *raps* pertencentes ou não ao *hip-hop*, fundamentada em valores que se fizeram dominantes na história do *hip-hop*, como a valorização da cultura de rua, da solidariedade e do empoderamento de marginalizados, além de lutas contra o racismo, a violência policial, a mídia hegemônica e o sistema capitalista. Tais questões são levadas em consideração por membros do *hip-hop* ao avaliarem um *rap*, considerando-o como expressão legítima da cultura periférica quando desenvolve satisfatoriamente os temas caros ao grupo, ou, caso não os aborde e não os problematize, pode ser reduzido a uma mera expressão musical somente inspirada na forma do *rap*. "O hip hop, nesse entendimento, é parte de um processo, tem uma história e responde a valores e dimensões sociopolíticas que articularam práticas que, gestadas inicialmente de modo relativamente autônomo, convergiram para um plano comum." (OLIVEIRA, 2016a, p. 53)

Diante desse paradigma, Umbelino (2016) apresenta o dilema vivido entre *rappers* referente a se submeter ou não às lógicas do mercado para ganharem dinheiro com suas produções. Tal dilema fundamenta-se nos valores de contestação ao sistema preconizados pela cultura do *hip-hop*. O mercado fonográfico, nesse sentido, representaria justamente uma parte do sistema contra o qual os *rappers*, em tese, deveriam se opor. Essa postura ganha força quando os Racionais MC's despontam no cenário nacional, na década de 1990, sem o intermédio de grandes gravadoras, e sustentam o sucesso até o início dos anos 2000 sem se apresentarem em veículos da mídia hegemônica.

Percebe-se, portanto, que a legitimidade para fazer parte do *hip-hop* é uma questão seriamente considerada pelos participantes da cultura e se fundamenta em uma lógica "antissistema". Por isso, a "postura", ou, a conduta de cada participante, principalmente na posição de artista, é constantemente avaliada de acordo com as expectativas do grupo referentes à conciliação ou ao rompimento com setores hegemônicos. Nesse sentido, Umbelino (2016), em sua tese de doutorado em

Ciências Sociais, reflete sobre diferenças nos modos de atuação de dois grupos organizadores de eventos de *hip-hop* na cidade de Juiz de Fora, um composto por periféricos e outro por jovens de classe média alta, e como cada um deles se relaciona com os "valores" da cultura.

O grupo responsável pelo evento "Café com *hip-hop*", composto por moradores de periferia, caracteriza-se pela ênfase no trabalho de formação de conhecimento sobre todos os elementos da cultura *hip-hop* e pela influência religiosa, sobretudo de denominações neopentecostais. Por sua vez, o grupo responsável pelo "Encontro de *MC's*", predominantemente composto por jovens universitários de classe média alta, caracteriza-se por um caráter mais festivo, pois concentra suas atividades em torno de batalhas de *MC's* e, embora mantenha uma biblioteca virtual em uma página no Facebook, não prioriza práticas de formação nem discussões a respeito de questões sociais. De acordo com Umbelino (2016), apesar de cordial, a relação entre esses dois grupos é marcada por tensão, pois enquanto os jovens de classe média alta evitam participar de eventos em periferias por não se sentirem à vontade em uma realidade diferente, o coletivo periférico demonstra certo incômodo por temer que a cultura *hip-hop* seja esvaziada de seu caráter político e transformada em apenas mais uma expressão artística e musical.

No entanto, sempre de acordo com Umbelino, como se trata de uma cultura originariamente vinculada aos marginalizados, os periféricos se impõem como referências e reivindicam a legitimidade da vivência periférica como elemento de valorização no interior do *hip-hop*. Assim, diferentemente da lógica hegemônica da cultura, segundo a qual as classes mais privilegiadas ditam os valores, no interior do *hip-hop* são os periféricos que se impõem como autoridades. A inversão dessa lógica estimula os periféricos a expressarem o domínio de uma maneira mais combativa, questionando a legitimidade dos "playboys" enquanto *rappers*; ou, de uma forma mais debochada, ridicularizando e reduzindo a participação desses jovens no *hip-hop* a tentativas caricaturizadas de imitar um modo de vida distante de suas realidades.

O campo da literatura marginal-periférica, por sua vez, segue sendo protagonizado quase que exclusivamente por sujeitos periféricos, até porque não é tão atraente quanto o mercado musical para investimentos provenientes de membros de classes mais privilegiadas. Balbino (2016), por exemplo, menciona alguns escritores e agitadores culturais periféricos que se organizaram para fundarem pequenos selos e editoras: a Edições Maloqueiristas, idealizada em 2002 por Berimba

de Jesus e Renato Limão; a Edições Toró, coordenada por Allan da Rosa desde 2005; o Selo Povo, criado por Ferréz em 2008; a Editora Patuá, fundada por Eduardo Lacerda em 2011; a Editora Doburro, fundada em 2011 e coordenada por Daniel Minchoni; e a Padê Editorial, dirigida por Bárbara Esmênia e Tatiana Nascimento desde o final de 2016. Todas se caracterizam por publicações, em pequenas tiragens, de escritores, predominantemente paulistas, vinculados à literatura marginal-periférica e que circulam por saraus periféricos, nos quais também atuam como divulgadores e vendedores das suas obras. Percebe-se, portanto, um modelo estratégico de publicação seguido por essas editoras cujo funcionamento geralmente depende do investimento de recursos próprios dos organizadores, além de apoios de financiamentos coletivos e de iniciativas de incentivo à produção cultural, como o programa VAI, que colaborou para a realização de diversas produções culturais periféricas na cidade de São Paulo.

No entanto, apesar da predominância de saraus periféricos no estado de São Paulo, esse tipo de evento não se limita a esse estado, pois tem se difundido para outros espaços do território nacional. Por essas razões, para Gomor dos Santos (2017), a cultura *hip-hop* tem a capacidade de intermediar a construção de uma teoria verdadeiramente revolucionária, pois serve de instrumento para as massas refletirem sobre as próprias contradições e expressarem as suas demandas. De acordo com o pesquisador, essa capacidade do *hip-hop* é ainda mais potencializada em função da perda de poder das organizações coletivas mais tradicionais da sociedade em relação aos seus papéis de aglutinadores de demandas sociais. Uma vez que as massas têm demonstrado cada vez mais desconfiança em relação a partidos políticos e sindicatos, movimentos populares como o *hip-hop* surgem como veículos mais produtivos para a articulação de demandas coletivas, já que, diferentemente das organizações tradicionais mais hierarquizadas e diretamente associadas ao Estado, tais movimentos se caracterizam pelo maior protagonismo das massas na ocupação do espaço público, de maneira mais autônoma e com mais horizontalidade entre seus participantes.

Nesse sentido, para Pereira Frazão (2017), além da inventividade dos modos de ação dos escritores periféricos, os resultados dessa organização também merecem ser ressaltados, pois o grupo autodenominado "marginal" criou obras que oferecem pontos de vistas distintos dos hegemônicos, valorizando a perspectiva de uma classe dominada. Tal perspectiva, conforme o pesquisador, influencia no conteúdo das

obras, mas a maneira como estas circulam pode ser ainda mais significativa no que se refere à relação de uma classe dominada com setores hegemônicos, já que a maioria dos escritores periféricos atua de forma independente em relação ao mercado editorial, tendo os saraus como umas das principais ferramentas para a divulgação e venda dos seus livros. Essa atitude dos escritores é interpretada por Pereira Frazão como uma maneira criativa de enfrentar a exclusão dos mais pobres promovida pelas camadas hegemônicas da sociedade, pois em vez de esperarem pela aceitação ou por algum apoio de grandes editoras, da academia ou de qualquer outra instância de legitimação, os autores criaram alternativas a partir da assunção do território periférico como o lugar da voz dos excluídos e de enfrentamento a políticas de exclusão.

No mesmo sentido, analisando o já mencionado romance *Estação Terminal*, de Sacolinha, Almeida e Tettamanzy (2018) identificam a elaboração de um discurso anticolonial que se debruça sobre determinada periferia urbana paulistana para, apontando as mudanças ocorridas no espaço do terminal onde se desenrola o enredo, contestar os avanços da colonização e do capitalismo, que promoveram o aumento da desigualdade na configuração daquele espaço. Nas palavras das pesquisadoras,

[...] a narrativa apresenta como foco o locus de enunciação periférico de personagens que, a partir de suas caracterizações e ações, apresentam uma postura contra-hegemônica com relação ao padrão de poder vigente na forma de colonialidade. (ALMEIDA; TETTAMANZY, 2018, p. 57)

Essas características do romance de Sacolinha também são notadas no livro *Os Marginais e Outros Contos* (2013), do escritor angolano João Melo, já que ambos se centram em processos históricos de marginalização. Assim como no romance do escritor brasileiro, nos contos de João Melo também há denúncias de formas coloniais de poder, mas a partir de um ponto de vista que identifica esse poder submetendo seu próprio país ao lugar de periferia em uma escala global. O conto "Esplendor e Frustração", por exemplo, apresenta a frustração do protagonista Dombaxi por ter dedicado sua vida à construção da independência angolana para, na velhice, constatar a manutenção do poder colonial por meio das novas elites que se estabeleceram no país e mantiveram a hegemonia ocidental. Como se percebe, tanto o romance de Sacolinha como os contos de João Melo questionam determinadas formas de dominação vinculadas ao passado colonial, sem projetarem nenhuma perspectiva de melhora. Pelo contrário,

[...] Sacolinha acaba seu romance lamentando a mudança da configuração espacial e cultural do Terminal Itaquera, que garantia emprego de muitos sujeitos marginalizados, e João Melo apresenta personagens frustrados com relação à percepção histórica sobre o país. (ALMEIDA; TETTAMANZY, 2018, p. 63-64)

Sob essa perspectiva, a literatura marginal-periférica se aproximaria das expressões anticoloniais. Mas, como caracterizar especificamente a literatura marginal-periférica? Em linhas gerais, produções vinculadas à literatura marginal-periférica frequentemente não se orientam por projetos focados exclusivamente em questões estéticas. Isso é demonstrado por Ramos (2018), em sua dissertação de mestrado, ao refletir sobre o conceito de "artista-cidadão" criado por Sérgio Vaz no seu *Manifesto da Antropogafia Periférica*, segundo o qual as preocupações de autores periféricos extrapolam os limites literários. A pesquisadora identifica exemplos desse "artista-cidadão" em textos que compõem a *Coleção Tramas Urbanas*, a já mencionada série de livros relacionados à produção literária contemporânea das periferias urbanas brasileiras, com organização da professora Heloísa Buarque de Hollanda e patrocínio da Petrobrás. Isso porque, em diversos textos publicados pela série, há discussões sobre direitos essenciais a partir do ponto de vista daqueles que se sentem privados dessas garantias e, portanto, excluídos da comunidade de "cidadãos". Nesses casos, a escrita extrapola funções literárias para funcionar como instrumento de combate a processos de exclusão, como Ramos identifica em *Bagunção* (2010), de Joselito Crispim, *Favela Toma Conta* (2008), de Alessandro Buzo, e *Guia Afetivo da Periferia* (2009), de Marcus Vinícius Faustini.

De acordo com a pesquisadora, os três livros mencionados se estruturam como narrativas autobiográficas centradas em reflexões sobre o cotidiano periférico a partir das trajetórias pessoais dos escritores, enfatizando ações político-sociais de cada um deles e envolvendo, principalmente, o esforço para promoverem atividades culturais nas periferias. Tais características são fundamentais na constituição do grupo de "artistas-cidadãos", isto é, no conjunto de

Artistas e ativistas culturais que agora se assumem como um novo tipo de artista, o artista-cidadão, ou seja, aquele dotado dos sentimentos de humanidade e de solidariedade, para quem a arte, não menosprezando a estética, deve ter conteúdo (leia-se conteúdo engajado, comprometido com a melhoria das condições de vida de sua comunidade). (RAMOS, 2018, p. 34)

O livro de Joselito Crispim apresenta o ponto de vista do escritor sobre o projeto cultural que desenvolve em Alagados, periferia de Salvador, por meio do qual oferece

a crianças e adolescentes vulnerabilizados socialmente a oportunidade do aprendizado musical a partir da transformação de latas velhas em instrumentos de percussão. Já *Favela Toma Conta*, de Alessandro Buzo, é composto de maneira centrada na trajetória pessoal do escritor, enfatizando o seu esforço para desenvolver uma carreira literária, superando o vício em drogas e a necessidade de trabalhar em diversos subempregos, até conseguir sobreviver financeiramente de seus empreendimentos culturais. Finalmente, o *Guia Afetivo da Periferia*, de Marcus Vinícius Faustini, diferencia-se dos livros mencionados por não se centrar em ações culturais desenvolvidas pelo escritor, embora o autor tenha sido, inclusive, premiado pelo trabalho comunitário que desenvolve junto à Agência de Redes para a Juventude, na cidade do Rio de Janeiro. Além disso, não é tão explícita a coincidência entre autor, narrador e personagem no *Guia*, pois apesar de o autor distribuir pistas referenciais ao longo do livro, como fotos de si mesmo, não explicita sua intenção de produzir uma autobiografia nem concede seu nome ao narrador-protagonista. No entanto, Ramos (2018) compreende que o *Guia* seja composto por memórias infantis do escritor, que reconstrói textualmente a sua trajetória antes de se envolver nos projetos sociais em que atua.

Sendo assim, pode-se considerar que tanto o livro de Marcus Vinícius Faustini quanto o de Alessandro Buzo narram o percurso de escritores periféricos em formação, pois ambos são conduzidos por narradores-protagonistas que, com base em suas memórias, buscam reconstituir as trajetórias dos próprios autores, as quais são caracterizadas por um cotidiano desgastante de trabalho, estudo e locomoções em veículos de transporte público precarizados. Compreende-se, assim, que os três escritores mencionados

[...] tematizam de modos diferentes a condição de artista-cidadão, sendo certo que todos possuem, ao lado da escrita literária (seja por esse livro constante da Coleção, seja também por outras produções), trabalhos sociais de relevo em suas comunidades. (RAMOS, 2018, p. 112)

Tais características, segundo Sales (2019), podem ser percebidas no funcionamento da Editora Nós, responsável pela publicação do livro *Reza de Mãe*, de Allan da Rosa. Criada em 2015 pela jornalista e escritora Simone Paulino, a editora apresenta a proposta de realizar projetos literários inovadores que valorizem o livro como fruto de uma construção coletiva, o que se reflete na estratégia de lançamentos que geralmente ocorrem em saraus e em outros espaços paulistanos de cultura negra.

A primeira ação de lançamento de *Reza de Mãe*, por exemplo, ocorreu em 18 de outubro de 2016 na Ong Ação Educativa, uma das principais entidades de apoio à produção da literatura marginal-periférica.

Essa mesma lógica coletivista é identificada na produção de Ferréz. Sugayama (2019) associa a marca 1DaSul ao projeto literário do escritor e ao próprio imaginário do grupo de escritores identificados com a literatura marginal-periférica. Para a pesquisadora, a marca 1DaSul, pensada por Ferréz com o objetivo de gerar renda para os moradores do Capão Redondo, bairro paulistano onde residia, explicita um projeto orientado ao benefício coletivo, já que

A estratégia de Ferréz para identificação do público foi, além de ter como base técnica a mão de obra local - o que representa valorização da comunidade - e estampar camisetas com pessoas comuns e jargões da quebrada, ligar a marca a artistas que considerava influentes no Capão - geralmente, rappers - utilizando as frases deles nas roupas, ou, vestindo esses artistas que ao entrarem em contato com um grande público, acabavam por fazer propaganda, disseminando a ideia da marca. Essa estratégia é amplamente utilizada no universo da moda, porém, foi contextualizada com base em significados e valores sociais da periferia inscritos nessa moda, evidenciando o uso da cultura material na construção de si e da sociedade periférica (SUGAYAMA, 2019, p. 102)

De maneira semelhante, o projeto da literatura marginal-periférica, conforme Sugayama, caracteriza-se pela potencialização de vozes marginalizadas por meio da produção coletiva de sujeitos que, mais do que compartilharem os mesmos territórios e condições sociais, identificam-se com certos valores e estética em torno dos quais se organizam. Nesse sentido, a marca 1DaSul e a carreira literária de Ferréz são indissociáveis, já que ambas são gestadas sob o mesmo contexto. Até mesmo porque, de acordo com a pesquisadora, muitas vezes parte do faturamento da marca é reinvestido em atividades culturais, como festas e shows de *rap* no Capão Redondo, além da manutenção da ONG Interferência e da Editora Selo Povo, ambas criadas e geridas pelo escritor.

Contudo, essa vinculação de projetos de intervenções sociais à literatura marginal-periférica, a exemplo de uma manifestação artística ligada ao *hip-hop*, costuma nublar o trabalho estético presente em obras do gênero. Carvalho (2019), por exemplo, se detém no cenário do *rap* nacional desde a década de 1990. Para ela, os grupos Racionais MC's e Sampa Crew representam diferentes paradigmas no interior do movimento: de um lado, as músicas altamente politizadas e contundentes do primeiro; de outro, as batidas mais leves e letras românticas do segundo. De acordo

com Carvalho, o polo do *rap* contestatório representado pelo Racionais MC's se tornou mais consagrado e prevaleceu até os anos 2000. No entanto, apesar de continuar sendo o mais prestigiado, a partir dos anos 2000, quando o gênero passa a chegar a um público mais diversificado, há um aumento no número de grupos de *rap* identificados com o "polo Sampa Crew", isto é, explicitamente mais comerciais. A continuidade do maior prestígio do polo contestatório decorre, em primeiro lugar, das origens do *rap* no interior do *hip-hop*, uma vez que essa cultura emerge da necessidade de expressão de demandas de grupos marginalizados, contudo, instâncias de legitimação mais tradicionais, como a academia e a imprensa, também colaboraram para a valorização de *raps* contestatórios, já que essa camada da sociedade "[...] reconheceu o que não lhe era estranho: uma produção crítica, que abusava de artifícios poéticos e de linguagem, que fornecia novos insights sobre a sociedade brasileira a partir de uma perspectiva da periferia das grandes cidades." (CARVALHO, 2019, p. 126)

### **3.2 Hip-Hop em Curso: transformações na cultura periférica**

A produção da literatura marginal-periférica ainda é fortemente marcada por uma linguagem objetiva e por um tom pedagógico, orientados por uma concepção de literatura como uma ferramenta de intervenção social. Contudo, considerando o que foi discutido até aqui, é possível perceber que sempre houve reflexões sobre questões estéticas entre os artistas periféricos. Por isso, é preciso considerar o histórico dessas reflexões, principalmente considerando os critérios adotados entre os artistas e o público da literatura marginal-periférica para avaliarem produções desse tipo.

Leite (2014), por exemplo, ao estudar o contexto literário da periferia de São Paulo, propõe uma diferenciação entre Literatura *Hip-Hop* e Literatura Periférica, mas sem deixar de considerar as duas denominações como vertentes de uma mesma ideia coletiva de classes populares envolvidas com o fortalecimento cultural nos espaços periféricos. De acordo com os critérios estabelecidos pelo autor, a Literatura *Hip-Hop* tem Ferréz como seu principal expoente, enquanto a Literatura Periférica é representada por Sérgio Vaz. Para Leite, a Literatura *Hip-Hop* é composta por um conjunto de textos produzidos entre os anos 2000 e 2005 nas periferias paulistas, influenciados mais diretamente pela cultura do *hip-hop*, sobretudo pelo *rap*, tendo como principais características a adoção do ponto de vista de sujeitos marginalizados, a concepção da leitura como condição para a emancipação do pobre, uma estética

crua que evidencia o aspecto sombrio de uma periferia violenta, além de uma proposta de denúncia e de reação contra o "sistema". A Literatura Periférica, por sua vez, é influenciada mais diretamente pelo movimento dos saraus que ganharam força a partir de 2005 e tem, como principais características, além da concepção da leitura como um recurso para o desenvolvimento humano,

[...] elementos de coletividade, festividades, culto às ancestralidades (negras, principalmente), orgulho de ser da periferia, muitos poemas de amor e sexo, superando o denunciismo e o ceticismo sombrio que caracteriza a Literatura Hip Hop. (LEITE, 2014, p. 15)

Outra característica da Literatura *Hip-Hop* apontada por Leite é a presença de traços machistas e autoritários, pois os narradores dessas obras se colocam acima das suas comunidades, como se ocupassem a posição de exemplos a serem seguidos. Por outro lado, os textos identificados à Literatura Periférica, para o pesquisador, caracterizam-se por um tom mais positivo e horizontal em relação à periferia, sem a diferenciação entre artista e público que tipificaria a Literatura *Hip-Hop*. Além disso, Leite aponta para uma maior aproximação à literatura canônica brasileira por parte dos escritores que vincula à Literatura Periférica, pois tais autores procurariam seguir as variedades linguísticas urbanas de prestígio, demonstrando alguma influência das escolas literárias do século XIX, como o Romantismo e o Parnasianismo, além de, diferentemente dos escritores associados à Literatura *Hip-Hop*, citarem mais autores consagrados que periféricos e não utilizarem tantas gírias e palavrões.

Essa amenização do teor crítico da Literatura Periférica em comparação à Literatura *Hip-Hop*, para Leite, deve-se, entre outros fatores, às políticas, implementadas durante o governo Lula, de fortalecimento do poder de consumo das classes mais pobres. Contudo, o que ocorria era uma transição das estruturas de sentimento das produções literárias periféricas, em um movimento de afastamento da missão redentora mais associada à Literatura *Hip-Hop*, para se diversificar estética e tematicamente, mantendo o teor crítico e a identificação aos espaços periféricos, porém não mais de uma forma que estes sejam necessariamente os elementos centrais da maioria das obras.

Também identificando uma mudança em curso na literatura marginal periférica, Salom, em sua dissertação de mestrado defendida em 2014, percebeu que as obras mais recentes dos escritores periféricos começavam a apresentar diferenças

significativas em relação às produções do início dos anos 2000, as quais eram marcadas por narrativas que abordavam o universo da criminalidade de maneira hiper-realista. O pesquisador defende o seu argumento mencionando os romances *Deus Foi Almoçar* (2012), de Ferréz, e *Desde que o Samba é Samba* (2012), de Paulo Lins, pois, embora o elemento da perspectiva de narradores periféricos se mantenha em ambos os livros, os traços do hiper-realismo e do foco sobre a violência urbana são amenizados. Diante disso, "Poderíamos pensar que os 'representantes', uma vez inseridos no espaço literário, ganham liberdade para apresentar projetos literários não tão ligados às necessidades imediatas da comunidade ou aos desejos comerciais da indústria editorial." (SALOM, 2014, p. 9)

Salom também nota, além de certa diferenciação da produção de Allan da Rosa em comparação com os textos marginais do início dos anos 2000, um ponto em comum entre a produção desse escritor e de outros autores periféricos, como Sacolinha, Dinha e Rodrigo Ciríaco, os quais eram reconhecidos em 2014 como integrantes da "nova geração" da literatura marginal-periférica. Todos eles, além de oriundos de espaços periféricos, participavam da cultura marginalizada, mas não hesitavam em buscar espaços em setores mais elitistas.

Allan da Rosa, por exemplo, é fortemente vinculado à cultura periférica, uma vez que expressa com frequência sua ligação com o *hip-hop* e a capoeira, além de participar de saraus, organizar cursos de educação popular e ser o fundador de uma editora independente, a Edições Toró. Por outro lado, o escritor também se insere em espaços culturais tradicionalmente identificados com a classe dominante, já que não apenas experimenta algum reconhecimento no campo literário, como é graduado, mestre e doutor pela USP. Para Salom, essa trajetória o diferencia do conjunto de escritores identificados com a literatura marginal-periférica, desde Ferréz, por ter sido marcada fundamentalmente por processos que remetem à ideia de "hibridação", isto é, por sugerir uma "ginga" para adentrar espaços mais elitistas sem abrir mão de um modo de ação autônomo e vinculado à cultura popular. Essa postura reflete-se na obra do autor, pois é caracterizada por um tom menos pedagógico, a partir de um ponto de vista menos maniqueísta e por um registro linguístico que não se limita à reprodução da coloquialidade do cotidiano das periferias paulistanas, mas que, por meio do exercício estético, alcança uma representação poética desses espaços. Em suma,

Sua proposta poética aposta na sugestão e nas evocações abertas, opondo-se a formas poéticas de muito efeito, mas muito simples, cuja força se baseia no 'moralismo' ou na 'denúncia', apegados a um referencial empírico muito imediato e não elaborado simbolicamente. (SALOM, 2014, p. 179)

Esse trânsito de autores periféricos entre a cultura hegemônica e a proveniente de suas comunidades, porém, nem sempre foi pacífico. De acordo com Umbelino (2016), no início dos anos 2000, o rapper MV Bill, tão respeitado no interior do *Hip-Hop* nacional quanto o Racionais, não hesitava em participar de programas televisivos. A atitude do rapper, conforme apontado por Trajano (2016), gerou debates entre militantes do *hip-hop*, que interpretaram como uma espécie de "traição ao movimento" a participação de MV Bill em atrações da Rede Globo de Televisão, como na novela adolescente *Malhação* e em programas de entrevista como o *Altas Horas*. Os debates gerados pelo modo como rappers lidavam com a mídia tradicional dominaram grande parte das discussões entre participantes do *hip-hop*, mas se intensificaram quando MC's como Emicida e Criolo começaram a ser mais relevantes no cenário nacional. Isso porque estes, além de participarem frequentemente de programas televisivos, ainda fizeram parcerias com artistas do universo pop, incorporaram elementos de fora do *rap* e, o que foi considerado mais grave, passaram a ser consumidos mais comumente por públicos de classe média e alta. Assim, diferentemente de MV Bill e Racionais que, apesar das diferenças referentes aos modos como lidavam com a imprensa, sempre foram identificados sem maiores contestações como porta-vozes da cultura periférica, os novos *rappers* passaram a ser mais contestados no que se refere à legitimidade para assumirem esse papel.

Como se percebe, tal legitimidade se fundamenta em valores compartilhados por grupos periféricos. Para Oliveira (2016b), projetos do início dos anos 2000, como o sarau Cooperifa e as edições da revista *Caros Amigos*, favoreceram o estabelecimento desses valores a partir da formação de uma rede de produtores culturais periféricos envolvidos em ações como distribuições de livros, organizações de bibliotecas comunitárias e realização de atividades de incentivo à leitura junto a escolas públicas e ONGs em suas respectivas comunidades. Toda essa articulação, conforme Oliveira, compartilha a premissa da cultura do *hip-hop* nacional de agir coletivamente a fim de fortalecer as comunidades periféricas. Essa rede de produtores periféricos, além de ser identificada com a "identidade marginal" pelo fato de os escritores residirem em espaços periféricos e vivenciarem diferentes tipos de marginalizações, atua para construir uma outra imagem de periferia, não limitada

apenas às ideias de carência e de violência, mas vinculada, também, à percepção de um território habitado por sujeitos capazes de produzir expressões artísticas legítimas, de se organizarem para difundir tais produtos e de incentivarem o acesso à cultura letrada, mesmo com a falta de políticas públicas voltadas para esses objetivos.

Contudo, entre escritores periféricos, debates sobre questões estéticas não são menos importantes, embora comumente sejam atravessados por demandas político-sociais. Por exemplo, na pesquisa de doutorado realizada por Oliveira (2016b) sobre o sarau periférico Coletivoz, sediado na cidade de Belo Horizonte, o pesquisador delineou os tipos de textos por que os participantes do evento demonstram mais interesse, salientando a preocupação do grupo de poetas com apresentações cuidadosas que respeitem a atenção dedicada pelos ouvintes. Percebe-se, no sarau, uma reação negativa quando os textos declamados apresentam algum tipo de preconceito, sobretudo em relação à raça ou orientação sexual. Quando isso ocorre, é comum que o poeta seguinte declame algo que rebata o conteúdo preconceituoso. No entanto, textos misóginos nem sempre são contestados, principalmente quando declamados em uma noite de sarau com um número reduzido de mulheres.

Além disso, o público também não demonstra muito entusiasmo com poetas que leem os seus textos, ainda mais quando tais leituras não são devidamente interpretadas. Por isso, a maioria dos poetas se apresenta com textos decorados e ensaiados. Porém, não basta a declamação de um texto interpretado satisfatoriamente; a extensão e a temática das apresentações também são levadas em consideração. Segundo Oliveira, o público do sarau apresenta preferência por textos contestatórios, com denúncias sociais, mas também os provocativos, que instigam as mais diversas reflexões. Ademais, as declamações geralmente são curtas, entre três e cinco minutos, pois apresentações mais longas são vistas como enfadonhas, além de soarem como uma tentativa egoísta por não colaborar com a dinâmica coletiva do evento.

Apesar dessas "exigências" dos participantes do sarau que, em geral, alternam as funções de poetas e de público durante o evento, uma apresentação primorosa também pode ser alvo de críticas quando percebida apenas como uma forma de o poeta se autopromover, utilizando-se de temáticas sociais de maneira apelativa para cativar o público, mas sem demonstrar compromisso com as causas levantadas em seu texto. Oliveira aponta que, mais do que um bom texto apresentado satisfatoriamente, o público do sarau Coletivoz espera um compromisso dos

participantes com o evento. Por isso, às vezes, apesar das exigências, apresentações falhas são até mais bem recebidas que performances primorosas, mas que não sugerem o mesmo compromisso coletivo. Isso porque há complacência com poetas iniciantes e com aqueles mais tímidos, pois os participantes do sarau prezam pela "verdade" da apresentação, avaliada menos pelo caráter testemunhal do texto e mais pela demonstração de compromisso do poeta com a sua apresentação, o que pode ser percebido no empenho de produzir um bom texto, na tentativa de decorá-lo, ainda que haja hesitações e tremulações na voz, e principalmente na emoção colocada na declamação. Por isso, participantes que utilizam o espaço apenas para se promover ou para desabafar não são tão bem aceitos, já que, em um caso, não apresentam a "verdade" esperada pelo público e, em outro, não demonstram o devido cuidado com a atenção dispensada pelos ouvintes.

Sob outro ponto de vista e analisando especificamente o público de quatro saraus de São Paulo, Silva (2017) ressalta a importância social desses eventos por, entre outros fatores, estimularem o envolvimento cultural nessas áreas e colaborarem para a formação de um público leitor de obras de escritores periféricos. Esses saraus constituem-se como resultado de um movimento que emerge a partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000 em decorrência de uma acumulação de capital cultural por parte de sujeitos periféricos nesse período, quando houve uma significativa valorização de culturas marginais urbanas - como o *hip-hop* -, de culturas populares tradicionais - como as nordestinas e de matrizes africanas -, além de essa parcela da sociedade ter experimentado um aumento do poder de consumo e das possibilidades de acesso ao sistema de ensino, inclusive o superior.

Silva chega a essas conclusões após pesquisar os públicos do Sarau do Binho, do Sarau Elo da Corrente, do Sarau Sobrenome Liberdade e do Sarau do M.A.P, nos quais identifica uma predominância de jovens negros e pardos, com ensino superior completo ou incompleto e nascidos em São Paulo, mas filhos e/ou netos de nordestinos que migraram para a capital paulistana e habitaram as regiões periféricas da cidade. A pesquisadora ressalta o fato de o nível educacional do público dos saraus sugerir o crescimento da escolaridade nas regiões periféricas de São Paulo desde 1980, pois, segundo ela, a idade dos entrevistados indica que eles fazem parte dessa geração que teve mais oportunidades de acesso à escolaridade, inclusive de nível superior. Contudo, pondera que o público dos saraus representa uma parcela minoritária da população periférica paulistana, já que os entrevistados têm um nível

educacional superior à média dos habitantes desses espaços e, além disso, 51% deles trabalham nas áreas educacional ou cultural. Apesar disso, antes de desempenharem práticas intelectuais como fontes de renda, os entrevistados também exerceram atividades mais precarizadas, sobretudo na área de prestação de serviços, como a maioria dos sujeitos periféricos. Sendo assim, para a pesquisadora, os participantes de saraus por ela entrevistados formam um grupo que propõe novos hábitos culturais nas periferias e, com isso, forja alternativas em relação ao mundo do trabalho tradicional, pois oferece a possibilidade de uma profissionalização voltada para o universo artístico, seja por meio da formação de uma carreira literária, da organização de eventos culturais ou da divulgação e venda de livros de escritores periféricos. Em suma,

Tais pessoas, a partir da constituição da história de aquisição deste capital cultural específico, atribuído também pelos processos de escolarização e contato com a universidade, desenvolveram disposições para produzir literatura e realizar atividades culturais nos locais onde moram, constituindo uma nova fração dos grupos populares ou das classes médias, que se singulariza pelo engajamento em atividades culturais historicamente não identificadas como pertencentes ao habitus das classes populares e operárias. (SILVA, 2017, p. 22)

Isso não quer dizer que entre os periféricos o *hip-hop* sempre tenha sido homogêneo. Santos (2017) identifica algumas transformações referentes às principais preocupações temáticas do *hip-hop* desde quando surgiu, na década de 1970, até a passagem dos anos 2000. Para a pesquisadora, no início da cultura *hip-hop*, na década de 1970, era possível perceber, de maneira predominante, um movimento de resistência cultural em busca da diversão como um direito. No início da década seguinte, entre 1980 e 1985, nota-se o desenvolvimento do debate étnico-racial no interior do movimento, com o surgimento de grupos organizados em defesa do empoderamento dos negros e da cultura africana. A partir da segunda metade da década de 1980 inicia-se o debate de gênero no *hip-hop*, o que foi motivado, principalmente, pela contraposição do sucesso alcançado por grupos femininos de *rap*, como o Salt-N-Pepa, ao êxito simultaneamente alcançado por grupos de *gangsta rap*, estilo caracterizado por letras misóginas. Esse debate se aprofunda na década de 1990, até ganhar a mesma relevância da questão racial a partir dos anos 2000, quando "[...] a identidade de gênero passa a integrar as letras do rap, as posturas das(dos) integrantes, revelando a presença de diferentes identidades de gênero e

sexual, temas que passaram a ser discutidos diretamente por todas e todos." (SANTOS, 2017, p. 133)

Tais temas, entretanto, nem sempre puderam ser livremente desenvolvidos pelos próprios rappers, já que as grandes gravadoras impunham restrições aos artistas. Os primeiros *rappers* brasileiros, por exemplo, de acordo com Gomor dos Santos (2017), sofreram com limitações impostas por grandes gravadoras. O pesquisador menciona o caso do primeiro grupo brasileiro de *rap* a gravar um disco autoral, o grupo Região Abissal, do bairro paulistano Bela Vista/Bexiga, que, para lançar o álbum *Hip Rap Hop*, em 1988, pela gravadora Continental, teve de aceitar modificações nas letras e nas batidas de suas músicas, além de uma reduzida participação nos lucros obtidos pela gravação. Um dos DJ's do grupo, o Dj Kri, em entrevista concedida a Gomor dos Santos, revela que, como a gravadora era especializada no nicho de música sertaneja, a direção artística da empresa, orientada pelo gosto do público com o qual estava habituada, impunha restrições ao grupo de *rap* em relação ao conteúdo das letras e até mesmo ao volume dos graves das batidas, que não podiam passar de 60 hertz. Tais restrições interferiam negativamente no resultado das gravações, já que o estilo do *rap* é marcado por uma sonoridade mais pesada que exigia graves mais fortes. Além disso, os integrantes do grupo Região Abissal reclamam que os contratos impostos pela gravadora os prejudicavam materialmente, uma vez que, além de os artistas serem pouco remunerados por vendas de discos e execuções das gravações, recebiam apenas salários trimestrais, insuficientes até mesmo para comprarem discos de *rap* que, naquela época, eram todos importados.

Essa relação problemática de grupos nacionais de *rap* com as gravadoras, segundo Gomor dos Santos, motivou os rappers a investirem na criação de gravadoras próprias. Isso porque os primeiros rappers brasileiros enfrentaram dificuldades para encontrar gravadoras dispostas a produzir álbuns com conteúdo tão politizados. Além do conteúdo engajado das letras, segundo Dantas (2018), a duração das músicas com, em média, oito minutos, era mais um elemento que distanciava o *rap* do padrão comercial, pois ultrapassa a média de três a quatro minutos das músicas que tocavam em rádios.

Diante dessas dificuldades impostas pelo domínio de grandes gravadores e da necessidade de criar alternativas para consolidar suas produções artísticas, alguns participantes da cultura do *hip-hop* nacional que investiram no desenvolvimento de

marcas próprias, depois de certo tempo, conseguiram algum espaço no cenário empresarial. Dantas (2018) menciona, além de Ferréz e Emicida que, respectivamente, lançaram as marcas 1daSul e Laboratório Fantasma para a comercialização de diversos artigos relacionados com a cultura *hip-hop*, desde livros e CD's a bonés e camisetas, o produtor musical Kondzilla, que também aproveitou sua popularidade para transformar seu nome em marca homônima, que estampa os mais diversos artigos, como bonés, mochilas e camisetas. Desta forma, Ferréz, Emicida e Kondzilla - um escritor de literatura marginal-periférica, um rapper e um produtor musical do universo do funk -, além de se consolidarem como referências em diferentes campos da produção cultural periférica, sugerindo a arte como possibilidade de emancipação, ainda forjam novas oportunidades de geração de renda em espaços periféricos, uma vez que tanto as produções e os eventos relacionados às suas carreiras artísticas quanto suas marcas empregam, predominantemente, moradores de periferia.

Essa relação de trabalho, no entanto, gera novos debates, já que o discurso característico das obras dos artistas mencionados é bastante crítico no que se refere à relação patrão-empregado. Sobre isso, Ferréz argumenta que a 1daSul, além de empregar costureiras do próprio Capão Redondo - bairro onde se localiza a empresa -, ainda oferece remuneração e carga horária justas ao trabalho mencionado. Emicida, no mesmo sentido, em entrevista no programa Roda Viva, defende que sua empresa, a Laboratório Fantasma, também oferece excelentes condições de trabalho a costureiras das comunidades. O rapper, inclusive, utiliza o argumento para se defender das críticas contra os preços das roupas vendidas pela Laboratório Fantasma, consideradas caras para o poder de consumo do público periférico. Nas palavras de Emicida:

Eu conheço a cadeia produtiva com a qual eu trabalho. Eu sei quanto ganha uma costureira. Eu não vou vender uma camiseta a R\$9,90 pra colocar uma mulher ganhando um salário de miséria – uma mulher que podia ser minha mãe, entendeu? Quem tem que se questionar sobre o preço das coisas que vende são as pessoas que conduzem essa cadeia de uma forma irresponsável, que mantêm pessoas em sistemas de produção que são análogos à escravidão. A gente não se relaciona com isso. Todas as pessoas que se vinculam com a Laboratório Fantasma - falando seja em qualquer função, tá ligado? -; essas pessoas usufruem dessa conquista. E é por isso que no nosso desfile de moda as costureira tá lá na primeira fila chorando e emocionada porque elas nunca tinham experimentado costurar uma roupa e poder assistir aquilo ser lançado junto com os jornalista chique, junto com os crítico de moda fudido, junto com os empresário, junto com os artista. Isso é uma conquista coletiva. Isso é o hip-hop. (EMICIDA, 2020, s/p)

Vieira da Silva (2018), entretanto, compreende que o *rap*, sobretudo o estadunidense, já foi, em grande parte, assimilado pelo mercado e pela cultura pop. Para o pesquisador, isso se deve ao surgimento do Youtube e à expansão da internet, pois a ampliação do público motivou uma flexibilização estético-ideológica entre os artistas, principalmente os da nova geração, o que pode ser notado na diversificação temática das letras de *rap* mais recentes, bem menos comprometidas socialmente e, até mesmo, em alguns casos, reproduzindo trechos preconceituosos em tom de zombaria ou de ataque, semelhantemente ao que ocorre nas chamadas batalhas de rima conhecidas como "batalhas de sangue". O pesquisador relaciona essa tendência ao fato de a "nova escola" do *rap* se diferenciar da geração anterior por valorizar mais o trabalho formal desenvolvido pelos artistas do que o conteúdo das canções. Isso porque a geração mais recente valoriza mais a originalidade do *flow* dos MC's do que o conteúdo abordado por eles em suas letras. Vieira da Silva exemplifica essa atitude da "nova escola" mencionando comentários feitos pela audiência de um vídeo de uma batalha de rima publicada no *Youtube*: o público celebra o *flow* de um dos MC's, conhecido como Pelé MilFlows, justamente pela capacidade de variar suas "levadas", mesmo diante de conteúdos racistas proferidos por ele, os quais são percebidos como parte da "brincadeira", e de trechos que a própria audiência, também em tom de divertimento, aponta como incompreensíveis.

No mesmo sentido, Santos (2018) associa a evolução tecnológica a algumas transformações estéticas notadas em *raps* mais atuais. A pesquisadora ilustra seu ponto de vista mencionando o sucesso alcançado recentemente por grupos cujos participantes são brancos e ou de classe média, como o Haikaiss e o Cone Crew Diretoria. Para Santos, a maior aceitação dessa camada social entre o público de *rap* decorre, em grande parte, do suporte das ferramentas digitais, já que possibilitaram que os conteúdos produzidos circulassem mais facilmente em vez de ficarem limitados a comunidades locais.

De acordo com Santos (2018), a maior heterogeneidade do público de *rap* também motivou algumas transformações no gênero, dentre elas a evolução do *trap*, subgênero do *rap*, bem menos comprometido politicamente. Há, ainda, a popularização das *cyphers*, reuniões de *rappers* de diferentes grupos para rimar em cima de um *beat* definido previamente. Algumas delas, como "Poetas no Topo", "Favela Vive" e "Poesia Acústica", não apenas alcançaram milhares de acessos em

diferentes mídias digitais como se tornaram verdadeiras franquias, já que são lançadas em série e, a cada nova produção, geram milhares de acessos em diferentes plataformas. Tal modo de produção foi consolidado, principalmente, pelas empresas Pineapple Storm e Brainstorm Studios, no canal do Youtube intitulado Pineapple StormTV no qual, atualmente, o número de inscritos chega a quase 10 milhões.

Santos comenta que tais transformações geraram algumas controvérsias entre o público de *rap*, sobretudo entre alguns *rappers* da chamada "velha escola", para quem os *raps* mais recentes soam um tanto quanto superficiais e distantes do compromisso político. Apesar disso, Santos pondera que determinados grupos sociais, como as mulheres e a comunidade LGBTQIA+, antes comumente alvos de ataques em letras de *rap*, passaram a ter mais espaço no interior da cultura *hip-hop*. Isso pode ser notado, inclusive, em *cyphers* protagonizadas por esses grupos, como "Machocídio", "Quebrada Queer" e "Poetisas no Topo".

No entanto, o *rap* sempre foi um gênero dinâmico, como pode ser notado na trajetória do Racionais MC's, grupo mais reconhecido no cenário nacional, fundamental para a delimitação de algumas características típicas do rap nacional da década de 1990: letras contundentes, batidas pesadas e um modo peculiar de canto, próximo ao nível da fala, que funciona como artifício para a elaboração de um efeito de verdade que potencializa as denúncias contidas nas letras. Tal estética, entretanto, passou e passa por inúmeras transformações. De acordo com Segreto (2018), inicialmente, as letras do Racionais MC's se caracterizavam por um aspecto mais moralizante, além de serem compostas em uma linguagem menos coloquial, sem tantas gírias e palavrões. Somente a partir do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) é que as composições adquiriram as características mencionadas, a saber, uma regularidade rítmica que realça a mensagem contida nas letras, compostas em uma linguagem coloquial e próxima ao contexto do público periférico. Nesse sentido, seria possível pensar que a literatura marginal-periférica trilharia um caminho inverso ao do *rap*? Porque o *rap* nacional forjou sua própria forma, em contraste à estética cancional dominante. Já a literatura marginal-periférica se aproveitou da estética consolidada pelo *rap* para, de início, também contrastar com a estética literária dominante, mas, com o passar do tempo, será que os autores não começaram a demonstrar certo esforço para se aproximarem dos critérios estéticos hegemônicos da literatura brasileira?

Considerando a dinâmica dos *slams*, parece que a literatura marginal-periférica continua acompanhando demandas da cultura urbana, principalmente identificadas com o *hip-hop*. É possível associar, por exemplo, o aumento do número de *slams* que aconteciam em São Paulo, entre os anos de 2016 e 2018, com a crescente participação de jovens nesses espaços. De acordo com Araújo (2018), no ano de 2016 havia 19 *slams* acontecendo regularmente na cidade. Dois anos depois, em 2018, o número quase duplicou e mais de 34 *slams* passaram a acontecer regularmente. Para a pesquisadora, esse aumento se deve à força das movimentações político-culturais promovidas por jovens nos espaços periféricos, além da influência das Jornadas de Junho de 2013 e do movimento de Ocupações das Escolas Públicas Estaduais, uma vez que os *slams* são frequentados, predominantemente, por jovens pertencentes às gerações que participaram desses acontecimentos com maior protagonismo.

Araújo nota, ainda, a maneira como esses dados extratextuais são internalizados nos poemas. Assim como nos saraus, o tom predominante nos *slams* é o de denúncia social. Contudo, enquanto saraus periféricos são mais homogêneos em relação aos participantes, predominantemente periféricos, em *slams* há uma participação mais heterogênea em termos de classe social; o que resulta em maior diversidade de pontos de vista sobre os temas desenvolvidos nos poemas, mas sem descaracterizar a identidade periférica do conjunto de vozes que se propõe a contestar desigualdades sociais por meio da arte. Além disso, para Araújo, os *slams* se caracterizam por um "ar renovador" em comparação com os saraus periféricos, pois naqueles a predominância de jovens colabora para que as denúncias sociais presentes nos poemas incorporem demandas dessa nova geração.

A crescente disseminação de *slams*, no entanto, não tem ocorrido apenas no Brasil. De acordo com Pinto (2018), eles têm se disseminado por diferentes partes do mundo, como Austrália, Zimbábue e Polo Norte. Diante disso, duas instituições, a *Poetry Slam, Inc.* (PSi) e a *Fédération Française de Slam Poésie* (FFDSP), consolidaram-se como as principais responsáveis pela tentativa de, além de promover eventos desse tipo, unir os *slammers* espalhados pelo mundo e legitimar a prática enquanto performance artística, principalmente por meio da realização anual da *Coupe du Monde de Slam Poesie*, espécie de campeonato mundial de *slam* promovido pela FFDSP. Ambas as instituições funcionam, principalmente, graças à venda de planos de associação cujas vantagens de adesão variam de acordo com os valores dos pacotes. Para aqueles que os adquirem, são oferecidas vantagens que variam

desde o simples direito de competir em eventos realizados pelas instituições até o livre acesso vitalício a todas as apresentações, além da divulgação do apoio concedido.

Essa forma de organização, por um lado, revela um modo de hierarquização em um movimento que se proclama horizontal, mas, por outro, garante certa homogeneização pretendida para a internacionalização das principais regras que orientam as competições. Tais regras se referem ao limite de até três minutos para a apresentação de poemas de autoria de quem os declama, à proibição de acompanhamentos musicais e do uso de figurinos e acessórios, à desclassificação do candidato que agredir alguém, além da seleção aleatória de jurados durante o evento, os quais devem dar uma nota de 0.1 a 10.0 para cada participante. De acordo com Pinto, cada uma dessas regras teria a função de firmar valores no interior das comunidades de *slammers*, entre as quais a democratização do espaço de fala associada à limitação do tempo de apresentação, a afirmação do *slam* como um tipo de performance específica marcada pela proibição de acompanhamentos musicais e de figurinos, além do afastamento do pensamento acadêmico e da crítica especializada ao se eleger um júri entre os participantes de cada evento.

Ele, entretanto, pondera se tais valores são realmente levados em consideração, pois a limitação de tempo impõe empecilhos para participantes com problemas de fala, como disfemia e dislexia. Assim como a suposta tentativa de distanciar o pensamento acadêmico por meio da escolha aleatória dos jurados entre o público não aparenta ser efetiva, já que entre os participantes desses eventos há uma camada significativa com alguma formação acadêmica.

Entre os rappers, também há essa tentativa de estabelecer critérios próprios de análise estética. Carvalho (2019), por exemplo, pontua que, entre a década de 1990 e o início dos anos 2000, acadêmicos e jornalistas, quando exaltavam *raps*, reconheciam o mérito das críticas sociais contidas nas letras, mas negligenciavam as virtudes musicais dos grupos, sobretudo em relação às particularidades estéticas do *rap*, como a forma de cantar e as inovações no uso de elementos eletrônicos na composição, como a utilização de samples e de técnicas de *scratches*. Mais recentemente, porém, o surgimento do *trap* exigiu que os próprios integrantes da cultura *hip-hop* questionassem suas concepções estéticas. De acordo com Abu-Jamra (2020), o *hip-hop*, de fato, passa por inúmeras transformações motivadas pela busca dos artistas por autenticidade, o que acaba mantendo sob tensão os paradigmas estéticos estabelecidos no interior da cultura, os quais têm sido impactados pelas

inovações propostas pelo *trap*, como a construção de personas artísticas mais extravagantes e opostas ao estilo característico do *hip-hop*, que, historicamente, baseou-se, de maneira predominante, na construção de uma masculinidade rígida. Ademais, o *trap* se caracteriza por dedicar maior cuidado à construção de aspectos rítmicos do que aos relacionados às mensagens contidas nas letras, o que enfraquece o paradigma da necessidade de letras compreensíveis, uma vez que agora a preocupação se torna primeiramente rítmica.

No entanto, Abu-Jamra ressalta que o *trap* não deixa de ser político, já que o próprio termo remete às *trap houses*, espaços típicos do sul dos Estados Unidos dedicados à fabricação e ao comércio de drogas. Assim, embora participantes do *hip-hop* critiquem o *trap* pelo fato de diversas músicas do gênero conterem celebrações ao universo das drogas e exaltação a bens materiais, é preciso considerar que tais elementos compõem as experiências de violência nesses espaços. Além disso, assim como no *rap*, é comum que músicas do gênero *trap* sugiram a arte como um instrumento para a superação dessas condições, o que reforça o caráter político de tais produções.

Percebe-se, portanto, que tanto a literatura marginal-periférica quanto a cultura *hip-hop* passam por diversas transformações. Nos próximos capítulos serão analisados diferentes contos que sinalizam essas mudanças, já que neles há particularidades formais e temáticas pouco comuns em textos da primeira década da literatura marginal-periférica.

### **3.3 “A Revolução dos Feios”: (des)pertencimento periférico e o lugar de enunciação característico da literatura marginal-periférica**

“A Revolução dos Feios”, de Ni Brisant, é um exemplo de texto que apresenta questões envolvendo a experiência de marginalização, principalmente no que se refere às adversidades decorrentes da carência material, porém de uma forma mais complexa, diferindo da rigidez de outros textos da literatura marginal-periférica mais presos ao modelo pedagógico que caracterizou o gênero. Contudo, apesar de certa complexificação nos níveis do trabalho com o estilo, a linguagem e o ponto de vista, mais subjetivo e menos orientado por demandas coletivas, “A Revolução dos Feios” segue a tendência de apresentar personagens obstinados e de incorporar dados biográficos do escritor. Até porque, trata-se de um relato diarístico, conduzido por um narrador-protagonista, identificado como o próprio Ni Brisant e que, assim como o

personagem do texto, também mora em São Paulo, mas é baiano de origem. Nesse relato, o narrador-protagonista registra, primeiramente, uma visita que faz à sua terra natal e, em seguida, a sua experiência negativa de voltar a São Paulo.

O relato, cuja entrada é datada com o dia 26 de novembro de 2014, inicia-se com o personagem caminhando por entre os escombros da casa onde morou quando criança. A esse contato se articulam lembranças sobre a dinâmica da casa no tempo da sua infância, narradas com um registro coloquial e tom leve, sugerindo a evocação do olhar infantil do protagonista:

O all star toca agora os escombros da casa onde atravessei minhas primeiras infâncias. Eram 3 quartos para 6 filhos, mãe e pai. E a gente trocava de quarto todo ano. E trocava também a combinação de irmãos com quem dividíamos os aposentos. Era daora alternar os parceiros de cômodo. A gente brigava que nem o cão, mas meus manos ganhavam ar de novidade quando a gente mudava de quarto. (BRISANT, 2017, p. 90)

Na sequência, o personagem enumera elementos dos quais sente falta em sua terra natal: “Já não existe mais a goiabeira branca, nem o chiqueiro das porcas, nem o pé de jaca que plantei nem nada... Nem sinal do meu grande amigo, o cavalo Castanha [...]” (p. 90). Dentre os elementos de que o protagonista manifesta sentir falta, uma “longa estradinha” adquire maior relevo, inclusive formalmente, pois separada em um parágrafo exclusivo. Já sob a perspectiva do conteúdo, é significativo o fato de o protagonista, cuja constituição se associa às ideias de viagem e de migração, expressar a sua identificação com a noção de movimento: “A longa estradinha até a porteira tornou-se um vestígio. Ela tinha plantas nas margens (angélicas, hibiscos e juá do norte) e quando era tempo de chuva, ficava tudo estrelado. Me identifico com essa estrada desde curumim.” (p. 90)

Além disso, a ideia da transformação da estrada em vestígios se relaciona com a constante evocação das suas memórias de infância. Ou seja, de maneira semelhante à estrada transformada em “vestígios”, o personagem afirma não possuir muitos objetos que o ajudem a reconstruir o seu passado. Desse período, guarda apenas duas fotografias e, diante de si, encontra a sua antiga casa, reduzida a “tapera”, com a qual tenta compor o seu “mosaico de retirante”. Nesse contexto, o personagem reafirma o papel da memória, sem muitos apoios, na constituição do seu passado: “Onde todos enxergam com os olhos, eu só consigo olhar com a memória. Era aqui a casa onde nasci, me criei e fui expulso aos 13. Este monturo é o obelisco de meu primeiro coração.” (p. 91)

Na sequência, como uma forma de reorganizar o seu “mosaico de retirante”, o protagonista passa a evocar diferentes lembranças que compõem a sua identidade. Isso é feito em um tom intenso e, com a exceção dos livros lidos, as lembranças evocadas são todas revestidas de aspecto melancólico:

[...] ainda estou nos livros que li, nos casamentos que afundei, nos abraços que aprendi com meus amigos náufragos. / Nunca pude sair. Das humilhações por ser Bahia em São Paulo [...] / Dos tchaus não correspondidos. Eu nunca pude sair. Dos meus fracassos lembro bem (e melhor). Vivi mais nas coisas que me entreguei. Sou feito de matérias sertanejas: levantes, sólidos e líquidos, mas o que mais me compõe é o que me falta. (BRISANT, 2017, p. 91)

Por outro lado, ao descrever como aproveita a sua visita à terra natal, volta a adotar um tom mais leve, mencionando passeios e encontros aparentemente agradáveis nos quais realiza atividades como “[...] comer quiabo com muita pimenta, farinha e sorrisos.”. Assim, o narrador-protagonista vai construindo uma imagem de si que remete ao universo infantil, sobretudo referente à relação dele com a mãe: “Repito estes afazeres sem cerimônia. E revivo: deixo minha mochila sob a proteção de mãe como um pássaro entrega suas asas a alguém, vou chupar geladinho de coco e ouvir as mesmas histórias como se fossem inéditas.” (p. 91). Desta forma, a visita à sua terra natal adquire um sentido de busca por um tempo que passou - o da infância -, conforme pode ser percebido na constatação do personagem sobre, há muito tempo, ter deixado cair algo que, apesar de não saber o quê, continua procurando:

Ando a pé e sem relógio pelos terreiros e calçadas da Bahia. Como alguém que, a muitas eras, deixou cair algo do bolso e acredita que ainda pode encontrar o tal objeto. Eu caminho reparando nos modos de todo mundo. Mas eu não sei o que perdi. (BRISANT, 2017, p. 91)

Nesta visita, os seus amigos o auxiliam na tentativa de se reconectar ao passado, “Como se não existisse distância entre antes e agora.” (p. 92). É a partir do contato com eles que o personagem, primeiramente, reconstrói parte da sua infância, mais uma vez salientando o aspecto negativo, já que ele e seus companheiros relembram “[...] histórias de prejuízos e conquistas. Mais prejuízos, obviamente.”. Além disso, o contato serve para reforçar o pertencimento à terra natal, elegendo os amigos como os “feios” que traz “no lugar de alicerce” e como companheiros de adversidades. O sentido de luta é enfatizado pelo modo como as sentenças que expressam as dificuldades enfrentadas por eles são coordenadas, sem uso de

vírgulas e com a repetição da conjunção aditiva “e”, sugerindo o acúmulo de desafios presentes em suas trajetórias:

Só gosto de pensar que uma parte de nós continua intocável, ali no Tanque Velho, saindo no murro por qualquer ninharia e desafiando verminoses e driblando a fome com jaca e licuri e duvidando de buracos sem fundos... Sendo enganados pela caipora no meio dos matos. Nós continuamos a ser nossos próprios anjos da guarda. (BRISANT, 2017, p. 92)

Na sequência, porém, o protagonista dinamiza o seu pertencimento à terra natal mencionando as crianças do local, que apenas o reconhecem a partir de uma referência de fora dali, pois o identificam como “o que mora em São Paulo”: “Assim que retorno aqui, sempre quando alguma criança me olha com cara de pergunta, basta dizer que sou o filho mais novo de Dona Maria do Tempero, o que mora em São Paulo. Logo todo mundo sente e sabe. Sou de casa.” (p. 93)

Logo em seguida, em forma de aforismos, o personagem problematiza o fato de ter uma “memória funda”: “Tatuagens não apagam cicatrizes. Óculos escuros não escondem a alma. Corretivo não desfaz o mal. Ter memória funda, às vezes, arrasa.”. Na cena subsequente, na qual o protagonista se despede da sua mãe para retornar a São Paulo, o ritmo pausado sugere o afastamento do protagonista de sua terra natal como um verdadeiro ato heroico, reforçando o sentido de conexão com o seu lugar de origem:

A benção de mãe, um aceno pela janela e outra fatia de coração se esfarela. Desejo de me entregar ao choro que vem na garganta, mas não. Eu entro no avião como quem volta da guerra sem qualquer marca de ferimento e com medalhinhas de herói no peito. (BRISANT, 2017, p. 93)

Por outro lado, ao retornar para São Paulo, logo ao abrir a porta da casa onde mora, o protagonista expressa o estranhamento e a sensação de despertencimento em relação àquele lugar:

Retorno para São Paulo e é estranho abrir a porta e chamar de casa o lugar onde moro. As contas embaixo da porta. Geladeira deserta de tudo. Sei lá onde anda o meu equilíbrio. Meus filhos dormem agora, imagino. Ligo pra mãe. Cheguei em paz, falo mentindo pra ela. (p. 93)

Diante disso, o personagem demonstra certa urgência em se encontrar “o quanto antes” com a sua filha, o que sugere a busca pelo reencontro com alguém que lhe seja familiar, como aqueles com quem se encontrou em sua visita à terra natal. Contudo, a filha propõe uma brincadeira que favorece ao protagonista reconhecer sua crise diante do processo de amadurecimento:

O quanto antes vou ver Flora e, enquanto brincamos de rockagem, ela me quebra todo enquanto propõe mudar de jogo: / - Agora você vai ser meu aluno, ok? / - Tá bom. E qual vai ser a aula de hoje, professora? / - Para começar você vai para o recreio. / É aqui onde estou: agora. Adulto é um brinquedo que esqueceu como funciona.

Percebe-se, na autoanálise do protagonista, o reforço da expressão do seu sentimento de deslocamento espacial e temporal na vinculação do pronome relativo com sentido locativo “onde” à fase adulta da sua vida, na qual sofre com a solidão em São Paulo e durante as viagens que realiza:

Tanto café da manhã sozinho quase deixou meu coração encardido vazio. Tantos embarques para destinos desconhecidos viciaram meus olhos nas nuvens e a alma no porão. Dores em sigilo. E não há cura para o que somos. Nem esconderijo para o que trazemos. (p. 93)

No entanto, como conclusão do relato, mais uma vez em forma de aforismos, o protagonista relativiza a importância da sua relação com um espaço físico, para reforçar o modo como se conecta afetivamente com as pessoas, sugerindo uma ligação maior com elas do que a qualquer casa ou cidade: “A gente só volta quando desfaz a mala e as saudades. E minha casa é o sorriso de quem amo.” (BRISANT, 2017, p. 93)

Compreende-se, portanto, que o relato é predominantemente subjetivo, pois o protagonista lida, quase exclusivamente, com objetos acumulados em suas memórias, no entanto, evocadas a partir da visita à sua terra natal, quando se depara com elementos do mundo objetivo, mais especificamente a partir do contato com os escombros da casa onde morou na sua infância; o que desperta lembranças de antigas paisagens e de como partilhava a casa e suas roupas com os seus familiares. Deste modo, o período infantil é rememorado sob a lógica da partilha, que se estende para a maneira como ele, ao se reencontrar, já adulto, com seus amigos de infância, compartilha com estes os mesmos passeios, brincadeiras e histórias do passado. Contudo, como o texto é predominantemente memorialístico, prevalecem nele as lembranças acumuladas pelo protagonista. Dentre elas, os amigos que já faleceram, os próprios fracassos, além de suas “alegrias” e “pecados”. Assim, provocado pelo mundo objetivo, o narrador-protagonista reorganiza as suas memórias subjetivamente por meio da escrita e, “a cada abraço”, vai “reconstituindo o seu passado”. O seu presente em São Paulo, entretanto, é marcado por um tom negativo com o qual descreve a solidão como sua principal experiência, que também se acumula, em cada

café da manhã que toma sozinho, em cada embarque para lugares desconhecidos e em cada dor que mantém em sigilo.

Disso decorre que o protagonista problematiza o fato de ter uma “memória funda”, pois, apesar de se lembrar de histórias antigas que lhe causam prazer, também manifesta lembranças negativas, como quando se separava do seu irmão Ricardo, quando não recebia presentes de aniversário, além das memórias disfóricas mais recentes, como a dos casamentos “afundados”, das humilhações por “ser Bahia em São Paulo” e dos “tchaus não correspondidos”. Desta forma, a sua configuração vai sendo revelada à medida que ele próprio problematiza não apenas a sua memória, mas também a sua identidade atualmente em crise com as responsabilidades da vida adulta simbolizadas pelas contas e pela “geladeira deserta” que encontra ao retornar para São Paulo.

Embora expresse o desejo de se identificar com São Paulo, não pode se sentir identificado com a capital paulistana da mesma maneira como se sente em relação à terra natal. Diante disso, procura se convencer de que pertence mais às pessoas que ama do que aos lugares onde viveu. Sob essa perspectiva, é possível identificar a expressão de uma crise de amadurecimento: ao mesmo tempo que busca uma sensação de pertencimento visitando a sua terra natal, também problematiza a sua fase atual e a sua vida em São Paulo a fim de aceitar a si mesmo. Nesse sentido, o tom nostálgico adotado para se referir à sua visita à terra natal reforça a expressão de saudade diante de um contexto que evoca a infância. Por outro lado, a ênfase no estranhamento manifestado quando retorna para São Paulo evidencia o seu desajuste na capital paulistana.

Sendo assim, depreende-se que o protagonista busca reconstituir o seu passado a fim de compreender melhor o seu presente. É como se, sentindo-se acolhido na terra natal pelos amigos de infância, entendesse que, apesar de no presente ser identificado como “o que mora em São Paulo”, ainda faz parte dali, pois “todo mundo sente e sabe” que é “de casa”. Contudo, o retorno para São Paulo evidencia a irresolução do desequilíbrio do protagonista, que volta a não se sentir acolhido na capital paulistana, onde, diferentemente da configuração familiar da terra natal, a primeira coisa com que se depara são “as contas embaixo da porta”, as quais lhe indicam um contexto bem menos afetivo que o vivido na sua cidade de origem. Sob essa perspectiva, as deliberações sobre ter como casa o sorriso de quem ama e não poder fugir de si mesmo adquirem o sentido da valorização dos laços afetivos,

além do convencimento sobre a necessidade de resistir para não se apagar diante das responsabilidades da vida adulta e da distância das pessoas que lhe são importantes.

O percurso até essa deliberação final pode ser dividido em quatro etapas: primeiro, o reconhecimento da passagem do tempo diante dos escombros da casa onde morou quando criança; segundo, a reflexão sobre as transformações em si mesmo e na paisagem; terceiro, o reencontro com os amigos de infância e a identificação com eles e com a sua terra natal; por fim, o retorno a São Paulo, a desidentificação e a busca de si. Isso tudo apresentado pela perspectiva do protagonista que, ora se concentra nos escombros da casa, ora estende o seu olhar para o passado e para a organização da dinâmica da casa para, enfim, voltar a concentrar seu olhar nas suas impressões sobre esse quadro. Esse movimento do foco narrativo se repete quando o narrador estende o olhar para a paisagem transformada do entorno da casa para, em seguida, voltar a se concentrar na sua subjetividade, expressando a sua identificação com os vestígios daquele ambiente, os quais servem de mote para elaborar reflexões sobre o quanto este “aqui”, a casa onde “se criou e foi expulso aos 13”, permanece em si, assim como tudo aquilo que experimentou ao sair dali, como os livros, os fracassos e as humilhações em São Paulo.

No entanto, ao se afastar daqueles escombros e partir em direção ao reencontro com os amigos de infância, o protagonista parece se dirigir à procura de reviver o que tem como vestígio em sua memória, o que se manifesta pelo tom de cotidianidade com o qual descreve os “afazeres” que “repete sem cerimônias” sempre que volta à sua terra natal. Nesse ponto, é significativo o movimento narrativo de focalizar a saída da casa da mãe e o caminhar pelas ruas da Bahia sem saber o que perdeu. Isso porque, em seguida, o personagem aparece reunido aos seus amigos, relembando histórias antigas, como se descobrisse o que perdera, “como se não existisse distância entre antes e agora”. Esse sentido de reconhecimento é reforçado, na sequência, quando o protagonista se afasta do grupo e, ao mesmo tempo que observa, a distância, uma semelhança entre seus amigos e o *HellBoy*, também manifesta certa impressão de diferença em relação a eles, que possivelmente não dividem consigo o mesmo repertório cultural, mas ainda assim são “os feios” que “traz no lugar de alicerce”.

Assim, após se identificar com o grupo de amigos e a terra natal, mas também afirmando a sua singularidade diante daquele contexto, realiza um movimento de dispersão, partindo dali e retornando para São Paulo. Desse movimento decorre o efeito de sentido da busca da própria identidade. Esse sentido de estranhamento é reforçado quando expressa certo desconforto diante da brincadeira de “ir para o recreio” proposta pela filha, sugerindo, assim, o atual desconhecimento de si mesmo no papel de adulto e distante da terra natal. Contudo, ao final do conto, há um movimento narrativo no qual o protagonista se concentra em sua subjetividade e concede maior importância às pessoas que ama do que a um lugar específico, indicando, desta forma, a continuidade da sua busca por si mesmo, agora com a pretensão de se vincular menos à sua terra natal, associando-se às ideias de movimento e de assunção da própria individualidade em uma relação de identificação com as pessoas que lhe são importantes.

Desse modo, o relato apresenta uma perspectiva convincente de um jovem baiano morando em São Paulo e lidando com crises provocadas pelo amadurecimento. Tal perspectiva é configurada a partir de um narrador-protagonista que demonstra se sentir deslocado e, por isso, busca ao longo do relato elaborar uma figura de si associada a uma sensação de pertencimento. Inicialmente, as lembranças da infância dele suscitadas pela visita à terra natal o levam a reconhecer que, apesar de as suas memórias permanecerem, a paisagem daquele local não é mais a mesma. Esse contraste reforça o sentido de inadaptação do personagem, que busca reviver o seu passado na terra natal junto aos seus amigos, chegando a se reconhecer como parte daquele ambiente, mas logo tem de voltar para São Paulo e reassumir o papel de adulto que lhe causa desconforto. Isso é percebido desde o modo lamentoso como se despede da sua mãe, interpretando esse momento como um abandono de um pouco de si em sua terra natal.

Sob uma perspectiva do presente, reorganiza-se o passado a fim de passar da imaturidade para a maturidade. Durante a visita à terra natal, predomina um tom lúdico, com cenas e termos associados ao universo infantil, como “geladinho de coco”, “campinho”, “zuera” e as “brincadeiras” junto à “primeira gangue”, além das trocas de apelidos. Por outro lado, quando o protagonista retorna para São Paulo, passam a prevalecer termos e comportamentos associados ao universo adulto, como as “contas embaixo da porta”, a função paterna do personagem, os “embarques para destinos desconhecidos”, além da dissimulação de sentimentos diante da mãe. No entanto, a

coerência do universo adulto é perturbada pela inserção do termo “recreio” durante a brincadeira do protagonista com sua filha. Como consequência, o personagem reconhece a sua distância do universo infantil, mas também a sua inadaptação ao papel de adulto. Por tudo isso, é possível compreender o conto como uma expressão convincente de uma crise diante do amadurecimento.

### **3.4 Poeticidade e abertura temática: a afirmação das diferenças**

Os três contos que serão analisados nesta seção mostram como escritores da literatura marginal-periférica vêm abordando novos temas e investindo em recursos estéticos mais complexos. O primeiro deles, por exemplo, foge de alguns estereótipos relacionados a sujeitos e espaços periféricos. Trata-se de “O Espírito da Solidariedade”, de Allan da Rosa, que em vez de focalizar a carência, a violência e a criminalidade, apresenta como personagem um intelectual periférico em uma relação com seu filho. O conto, extremamente curto, é narrado em primeira pessoa pelo pai que deseja terminar rapidamente o seu trabalho para poder brincar com o filho, cuja presença o estimula a se concentrar para terminar as suas obrigações; por fim, pai e filho saem entusiasmados para fazerem uma fogueira após a conclusão das tarefas.

O conto é iniciado com um diálogo no qual o pai comunica a Daruê, seu filho, a necessidade de realizar trabalhos que os impedem de passar o tempo juntos - "- Daruê, pra eu entregar esse trabalho de escola e mais os textos do teatro vou ter que concentrar forte aqui, vai madrugada inteira..." (ROSA, 2016, p. 81). Tal diálogo é marcado, primeiramente, pela hesitação de Daruê, que sugere alguma chateação pela impossibilidade de fazer fogueira - "Tá bom, vai dar tudo certo... Mas... ééé... Não vai dar pra fazer a fogueira hoje, né?" (p 81). No entanto, o diálogo termina com Daruê oferecendo um copo d'água ao pai, estabelecendo a predominância de um tom complacente na relação entre os dois - "Tó, pai. Um copo d'água pra você."

Na sequência, sumariamente, o pai narra, de maneira embreada, a sua madrugada de trabalho, com o uso da segunda pessoa em vez da primeira. A embreagem cria um efeito de distanciamento do pai de si mesmo, como se estivesse em um tempo de suspensão até a possibilidade de juntar-se ao filho:

Passam os ventos da noite. Tu concentra, abre veredas, desenha o plano e vai dar uma bitoca no guri quando o galo canta e o dia vem azulando. Já no chão o burburinho do povo subindo com marmita, avental e pochete pra lida. O menino no quentinho aflora do mar de sonho e solta uns grunhidos

enquanto afaga teu queixo: / - Como é que tá lá, pai? ...zzz... / - Tá ficando bonito. Mas falta bastante. (ROSA, 2016, p. 81)

Logo em seguida, o diálogo curto e entusiasmado revela o término do trabalho e, por meio do uso da primeira pessoa do plural, o filho manifesta a concretização da união dele com o seu pai: "Noite seguinte: / - Daruê, quer apertar o enviar aqui? Terminei. / - EBAAAAAAA... ACABAMOOOOOOS!"

Finalmente, o conto termina com uma narração que reforça a conjunção pela manutenção da primeira pessoa do plural; além de sugerir o desejo de sustentação dessa união por meio do uso do infinitivo e do gerúndio:

E bora rodar a quebrada catando madeira da Vila Campestre até a Fonte São Bento, farejando vigas e placas por becos, córregos e ladeiras. Trazendo galhos e pedaços de portão.. Passos pesados gargalheiros que a lua escuta. Nós, os navegantes da brasa, os truqueiros da chama. Estudantes do fogo. (ibidem, p. 81)

Percebe-se, portanto, que a necessidade de o pai terminar o trabalho contraria o desejo do filho de fazer uma fogueira. Essa contrariedade, no entanto, estimula o pai a se concentrar ainda mais para que possa atender ao desejo do filho. Então, com o trabalho concluído, a vontade de fazer a fogueira entra em conformidade com a possibilidade de fazê-la.

Sob essa perspectiva, o trabalho é apresentado como um elemento negativo por impedir um momento de lazer entre pai e filho. Diante disso, enquanto o filho expressa "o espírito da solidariedade" que dá título ao conto, consentindo com as outras obrigações do pai, este, incentivado pela postura do filho, eleva a sua concentração para terminar os seus trabalhos. Com a conclusão das tarefas, o elemento da fogueira sugere a oportunidade de relaxamento do pai, a recompensa do filho por sua compreensão, além da efetivação da união entre os dois para o esperado momento de lazer. Assim, a maneira como a relação entre pai e filho é configurada no conto ressalta as funções de solidariedade e de relaxamento do convívio familiar. Isso porque, se um sujeito aplicado se caracteriza pelo empenho constante e aplicado de atenção, o personagem do pai de "O espírito da solidariedade" se particulariza por contar com a renúncia solidária do filho. No conto, ambos renunciam ao desejo imediato do brincar e, também juntos, compartilham o contentamento de poderem relaxar após o término das tarefas.

Conclui-se, portanto, que pai e filho interpretam o trabalho como aborrecível, pois os impede de brincar, porém, com o apoio um do outro, isso se torna suportável.

Até porque, após o término do trabalho, ambos demonstram entusiasmo com a liberação para estarem juntos e fazerem a fogueira que desejavam. Assim, é possível concluir que o conto "O Espírito da Solidariedade" se organiza a partir da necessidade de concentração no trabalho que contraria o desejo de brincar, suspendendo-o até a conclusão das tarefas e a conseqüente liberação para um tempo de distração.

Outro conto que se diferencia bastante da tendência predominante na literatura marginal-periférica, tanto no nível da forma quanto do conteúdo, é "Iceberg sobre vulcão", de Ni Brisant. Embora haja um narrador-testemunha, praticamente todo o texto é desenvolvido a partir do discurso da protagonista Hadassa expressando uma visão poética sobre o ofício de motoboy, durante a sua apresentação em uma entrevista de emprego. Como o conto é composto, de maneira predominante, pela apresentação de Hadassa, é possível considerá-lo como, fundamentalmente, estruturado a partir da performance discursiva da protagonista, pois o enredo se desenvolve na tentativa da personagem de conquistar a vaga de trabalho e, assim, realizar o seu sonho de se tornar uma motoboy.

Logo no início, há a reprodução do currículo de Hadassa: "Hadassa Ester Raíssa Eurídice / 34 anos. Rua Márcio Salata, nº 23. Alagoana. Solteira. Salário a combinar." (BRISANT, 2017, p. 25). O narrador-testemunha, então, na função de entrevistador, apresenta a protagonista de maneira bem próxima e afetiva, chegando a se unir a ela por meio do discurso indireto livre: "Esta é sua segunda entrevista hoje. Na hora de se apresentar ela respira fundo e se levanta. E começa baixinho: é que a vaga lhe cai bem, porque quer ser motoboy. Sim, cachorro louco. Faz tempo. É um sonho que ninguém entende." Como se percebe, logo de início o sonho de Hadassa é apresentado como uma permanência, mas dinamizado pelo aspecto cursivo que focaliza o evento da entrevista de emprego em seu desenvolvimento.

Nesse ponto, com o uso do discurso direto, a voz é delegada a Hadassa, conforme será predominante por quase todo o conto: "Só pra poder não parar, sabe como é? Fazer das trilhas e dos perigos, passarelas. Já sei como funciona." (p. 25). Entre as diversas figuras de linguagem utilizadas para descrever os motoboys, a protagonista, aproveitando a função de "entregar coisas" exercida por esses profissionais, inicia o seu discurso associando metaforicamente o ofício à capacidade de se entregar à vida de maneira corajosa:

Só os motoboys sabem se entregar - sem metades. E é preciso ser motoboy na vida, dizia ela. Que queria mudar de área, pois durante os últimos 6

invernos tinha sido frentista em um auto posto na Avenida Camila Brasil, mas nunca deixou de querer ser motoboy. (BRISANT, 2017, p. 25)

Aqui, novamente, o querer-ser aparece como uma continuidade dinamizada pelo aspecto cursivo que orienta a narrativa.

Na sequência, é estabelecida uma relação metafórica entre motoboys e sonhadores no que se refere ao dinamismo e à inquietude de ambos:

Taxista, caminhoneiro e toda espécie de piloto sabe que motoboy é que nem água. E que água é igual sonho: podem até prendê-lo, engarrafá-lo, congelá-lo. Não importa. Ele vai encontrar um jeito de escorrer, sair, romper, evaporar, acontecer. Um sonho pode assumir o formato de qualquer recipiente, mas sua essência é o transbordo. (p. 25)

Em seguida, outras associações metafóricas são elaboradas em relação aos motoboys, ligando-os à ideia da exposição à violência e ao perigo:

Numa guerra sem anúncio, nós somos os batedores, o sopro de Mercúrio. Os primeiros a sentir quando chove. / [...] No mar de asfalto, o predador natural do motoboy não é carro, é seu mano gêmeo. Profissão perigo esta cobra de duas cabeças. Soco inglês que fica entalado entre as juntas da mão depois do murro. (BRISANT, 2017, p. 26)

Nota-se, em todas essas associações, a ideia de movimento funcionando para conferir coerência às imagens elaboradas.

A noção de violência, porém, vincula-se ao "mano gêmeo" que também está disputando a vaga de emprego e interrompe Hadassa para sugerir a proximidade da morte à ideia de "entrega" dos motoboys: "É que motoboy entrega a alma a cada fechada, a cada queda. E traz preparado um nome, uma reza, uma memória, uma promessa tatuada no céu da boca como se fosse canção de mãe, senha que se inventa e não se decora, né?". A intervenção do outro candidato é configurada de maneira muito semelhante à voz de Hadassa, inclusive também explorando a ambiguidade do termo "entregar".

Hadassa, entretanto, de acordo com o narrador, não se incomoda com a interrupção. Pelo contrário, a personagem, de certa forma, concorda com o concorrente e reafirma a constante presença da morte: "E, às vezes, a gente faz igual. Vai se deixando um pouco nas coisas que perde. A gente fica preparando o último pensamento a ser feito, tentando recordar algo bom para não se deixar apagar." (p. 26)

Nesse ponto, aproximando-se ainda mais de Hadassa, o narrador menciona o aumento progressivo do tom de voz da personagem e compara a fala dela ao "Poema

em Linha Reta", de Fernando Pessoa, como se anunciasse a máxima expressividade na próxima fala da protagonista: "E Hadassa Ester Raíssa Eurídice foi aumentando o tom de voz e falou como se Zé Ramalho recitasse poema em linha reta em pleno WoodStock:". A fala anunciada é estruturada como aforismos que sugerem a entrega solitária dos motoboys: "Para-choque de motoboy é coração. Uma estrela que cai no Atlântico ao meio dia. Mistério secreto. Sem pedido para realizar." (BRISANT, 2017, p. 26)

A ideia de entrega, então, é vinculada às concepções de coragem - "E, quando de frente pra hora derradeira, coragem!" -, movimento - "Não existe ré no nosso vocabulário" (p. 26) - e leveza:

E quanto mais pesada a nave, mais difícil a manobra, mais tempo a gente gasta pra mudar a direção. E eu prefiro ser capitã de levezas. Oxalá pudesse escolher o que transportar na garupa... Carregaria comigo apenas o que é capaz de me elevar. E poderia alterar a rota imediatamente quando sentir que é a hora. (BRISANT, 2017, p. 26)

Na sequência, o discurso de Hadassa se organiza de maneira acelerada, com expressiva quase-ausência de pontuação, evidenciando o ritmo do percurso solitário do motoboy:

Embaixo do capacete é somente você e seu espírito e seus pensamentos. Farol amarelo acelera retrovisor ultrapassa buraco que merda buzina anúncio ciclista desvia faixa preço da gasolina placa reduz pedestre amarelo de novo aluguel pardal foi por pouco acelera... Tudo passando à milhão. Pra quem você vai gritar? (BRISANT, 2017, p. 26-27)

A ideia de movimento, então, firma-se como uma necessidade - "Sem movimento não existe história nem motoboy nem. Fica tudo um rascunho de trovão." (p. 27) - tanto do ponto de vista exterior quanto interior:

[...] não é moleza encontrar esse tal dentro. O dentro maneiro, na temperatura própria de cada um. É lá onde se vivem as aventuras mais distantes que se pode chegar. [...] Quando um alguém fica muito tempo perdido, o ponto de partida é o lugar mais difícil de se chegar, não é não? Pois tocar o nosso interior é a mesma coisa. Agora pense no rebuliço que é tentar alcançar as profundezas de outra pessoa. E agora pense em quem não consegue encontrar abrigo no ninho do próprio ser... Então. (BRISANT, 2017, p. 26-27)

Aí se encerra o discurso de Hadassa. Ao que o narrador, à maneira da protagonista, vincula uma interpretação fundada em um aforismo: "A vida é um vestibular sem gabarito. / Assim me fez pensar Hadassa Ester Raíssa Eurídice" (p. 27)

Logo em seguida, o narrador destaca a singularidade da protagonista: "[...] a pessoa mais sem rima que conheci, cujo crachá cabe apenas um dos seus nomes." Por fim, o conto é concluído com uma afirmação vaga e sugestiva sobre o que não está no currículo de Hadassa, a saber, elementos negativos que passaram e elementos positivos que passarão pelos seus pulsos: "Pelos pulsos de Hadassa Ester Raíssa Eurídice passaram primeiro promessas, algemas; depois navalhas. Agora só perfume (e vento) passará. Mas isso não consta em seu currículo." (BRISANT, 2017, p. 27). Desta forma, Hadassa termina o seu discurso demonstrando uma aparente satisfação. No mesmo sentido, o narrador sugere um melhoramento na vida da personagem no que se refere à libertação de antigas amarras.

Esse efeito de sentido é reforçado pela maneira como a voz da personagem vai se intensificando progressivamente ao longo do conto. Isso porque, se Hadassa começa a falar "baixinho" sobre o seu sonho, quando confrontada com o aspecto de proximidade do motoboy com a morte, aumentando o tom, afirma a necessidade da coragem para seguir em frente. Então, desenvolvendo a ideia de velocidade e solidão articulada às experiências exteriores do motoboy, Hadassa questiona-se - "Pra quem você vai gritar?" – e, em seguida, afirma a alternativa de voltar-se para as experiências interiores: "E a gente fecha os olhos, não por medo, mas porque sente que dentro é o único lugar verdadeiramente seguro para estar. Aliás, seguro não. Quente. Áspero e devidamente quente." (BRISANT, 2017, p. 27). Nesse sentido, a intensidade da exteriorização do sonho da personagem, que vai aumentando à medida que ela sobe o tom de voz, contraditoriamente encontra a expressão ideal no questionamento sobre o "grito" e na procura pelo "ponto de partida" interior.

Sob essa perspectiva, Hadassa é configurada pela impossibilidade, pois nem sabe agir pragmaticamente em uma entrevista de emprego e nem corresponde ao gênero masculino marcado na profissão desejada. A personagem, assim, tensiona tanto a expectativa do leitor quanto ao gênero (sexual) predominante no ofício de motoboy, inclusive marcado na denominação da profissão, quanto à configuração do gênero (discursivo) da entrevista de emprego. No entanto, o efeito de sentido resultante dessa sua performance é o de inversão do pragmatismo na relação com o outro - da busca pela aprovação em uma entrevista de trabalho para a aprovação própria forjada na relação do sujeito consigo mesmo. Desta forma, o aparente impeditivo de gênero marcado na denominação da profissão "transborda", uma vez que a identidade encontrada por Hadassa é fundamentada na relação da personagem

consigo mesma, independentemente do formato dos “recipientes” exteriores. Isso porque o discurso antipragmático de Hadassa revela a sua atitude de “movimentar-se” e de “mudar a direção” no sentido de superar o “recipiente” moldado apenas para o masculino.

Nesse sentido, embora a personagem esteja em uma entrevista de emprego e afirmando que seu sonho é ocupar a vaga de motoboy, sua caracterização é muito mais voltada para traços da sua subjetividade do que referentes ao universo do trabalho. Deste modo, ela expressa sentidos menos imediatos em torno de uma entrevista de emprego. Mais do que uma situação limitada à verificação de saberes técnicos em uma disputa entre trabalhadores, um momento em que sujeitos se expõem e colocam todos os seus potenciais humanos à disposição. Isso fica evidente na ambiguidade que o termo “entrega” adquire no conto. Sabe-se que o motoboy se caracteriza pelo trabalho de entregar alimentos, documentos etc.; a personagem, porém, associa como principal característica dos motoboys a “entrega” no sentido do entusiasmo, do ímpeto e do vigor. Com isso, percebe-se uma configuração do motoboy contraposta entre uma voz humana que sonha e os olhos feitos de “concreto e sangue” que lidam com a velocidade e a proximidade da morte. Desta forma, o caráter híbrido marcado já no termo motoboy funciona como elemento assimilador das contradições que contrapõem a frieza do ambiente externo do "mar de asfalto", do "aluguel" e do "currículo" aos "pardais" e ao calor do “ninho do próprio ser”.

É possível depreender, portanto, que a inibição inicial da personagem expressa a intensidade dos traços de não-poder-ser e de saber-não-ser. Contudo, a manifestação cursiva do querer-ser, ou a insistência do sonho de Hadassa de ser motoboy medeia a perda de forças dos traços da inibição em direção à transição para o reconhecimento positivo do saber-ser da protagonista. Dito de outro modo, a protagonista configura-se como uma "obstinada", pois o seu "querer" prevalece sobre a contradição inicial entre o seu desejo e a limitação de gênero inscrita no termo motoboy. Apesar da inibição inicial e da afirmação de que “ninguém entende” tal sonho, a personagem manifesta a intensidade do seu desejo de “se entregar” e da “coragem” de seguir em frente. Por fim, com a perspectiva voltada cada vez mais para dentro de si – debaixo do capacete; com os olhos fechados; “dentro” -, a contradição é resolvida pelo encontro consigo mesma, independentemente das limitações do mundo exterior. Desta forma, a obstinação adquire contornos quase místicos, uma

vez que sugere a força interior como instrumento de ruptura com as limitações das condições do mundo.

O contexto da entrevista de trabalho funciona para mediar o caráter de incompreensão entre a persistência desse sonho de Hadassa e a aparente incompatibilidade de gênero anunciada; o que é reforçado pela descrição do motoboy como alguém sempre em movimento e insatisfeito com o presente. Nesse sentido, a exposição da personagem com a intenção de demonstrar que “sabe como funciona” a profissão reforça o sentido de aproximação dos opostos presente no conto. Isso porque o ofício, pela perspectiva da personagem, aparece como o lugar de uma velocidade articulada à solidão, à vulnerabilidade e à morte, ao mesmo tempo que a uma entrega positiva, mais ligada à coragem e ao movimento de leveza. Desta forma, todo esse contexto articula criticamente o encontro da personagem consigo mesma, em uma “aventura” para dentro de si, libertando-se das “promessas”, “algemas” e “navalhas”, em direção à liberdade posterior, representada pelas figuras do “perfume” e do “vento”.

Assim como o conto “Iceberg sobre Vulcão”, “Autodidata em tentativas”, de Ni Brisant, também apresenta características pouco comuns entre produções da literatura marginal-periférica. Trata-se de um conto curto, conduzido por um narrador onisciente, sobre a tentativa do protagonista Victor de superar um divórcio. Inicialmente, o protagonista expressa o desejo de reter as lembranças do seu parceiro. Ao final do conto, porém, esse desejo é invertido para o de libertação dessas memórias. A situação é apresentada por meio de uma narração sugestiva sobre a passividade de Victor no dia do seu divórcio: “No dia de seu divórcio, o professor Victor sentiu-se um ateu no dia do juízo final. Desacreditava. Mas estava lá.” (BRISANT, 2017, p. 54)

Em seguida, há uma sequência de comparações expressando a inutilidade do esforço pela reconciliação por parte de Victor: “E ficou como fica o isqueiro quando acaba o gás. E o fumante, na neura, insiste em atirar faíscas de fracassos - insuficientemente.”. Ao que segue uma repetição sobre o desejo de Victor de reter as lembranças do seu relacionamento:

Victor queria guardar a lembrança única daquele instante antes da fotografia, quando tudo é pagão. [...] / E guardar também o sentido exclusivo daquele segundo quando era virgem de dormir sem ter anjo para guardar. [...] / Reter a lembrança daquela canção sem jabá, que tocava (quase) apenas nos fones de seu miocárdio, quando era tudo sem gastura nem Serasa nem cobrança

de 'me liga quando chegar'? / Queria acreditar novamente no poder esplêndido dos ioiôs. (p. 54)

A partir daí o foco narrativo passa do querer de Victor para as suas ações cotidianas marcadas pela nostalgia:

Já é de costume. Morder a bolacha inteira somente para encontrar o recheio. Ouvir aquela canção umas mil x, só esperando pela parte que fala dos olhos castanhos. Tomar conhaque e cerveja e vinho e rabo de galo e catuaba e um gole de fanta uva, mas com desejo de chuva de bolinhos. E dedicar o último pensamento do dia para uma pessoa - só pra ver se a encontra novamente nos sonhos - se houver. (BRISANT, 2017, p. 55)

Nesse ponto, porém, após uma fala aparentemente de Victor sobre a saudade, o narrador se junta ao protagonista, por meio do uso da primeira pessoa do plural, para tecer considerações sobre o sofrimento decorrente da distância:

- Quase mato a saudade de tanto você. / Feito quando alguém nos leva para passear e a gente nunca mais consegue se devolver para a vida de antes. Mas contrariando a lógica das armas, a gente se afasta. E, na distância, aumenta o poder de destruição. / Longe mata mais. (p. 55)

Passa-se, então, a uma cena na qual o narrador enfatiza o sentimento de solidão de Victor em uma determinada madrugada: "Chovendo pesado madrugada toda. Victor acorda e pega mais um cobertor. Vê neste gesto um sinal de luxo, mas preferia ter seu vulcãozinho em forma de gente, ainda que adormecido. Ali.". Em seguida, há um breve diálogo em retrospectiva expressando um certo desacordo entre Victor e seu parceiro sobre a ideia de amor eterno: "- E eu vou te amar para sempre! / - Isso é uma ameaça?"

Por fim, o conto é concluído ainda na cena da insônia de Victor, sugerindo que ela resulta da dificuldade de superação do divórcio:

Agora, Vic tira o colchão. Deita no vazio da cama. Envergado como feto, escuta seu coração galopando no travesseiro. E espera um dia acordar da ausência de José Caetano, seu amor. / Com os olhos fechados sente todo o universo por dentro - por inteiro. Mas sua insônia tem nome próprio, RG, CPF e não tá nem aí. (p. 55)

Nota-se que, apesar de o protagonista demonstrar um apego persistente e muito intenso ao personagem José Caetano, ao final do conto o narrador sugere a tomada de consciência do personagem sobre a irrazoabilidade dessa insistência.

O personagem Victor, portanto, termina o conto insone por não conseguir superar o término do seu relacionamento. Contudo, em vez de permanecer com o desejo de reter as lembranças, expressa a vontade de "acordar" dessa ausência, ou

seja, de despertar efetivamente desse estado de adormecimento. Dito de outro modo, motivado pela expectativa da reconciliação, o personagem, primeiramente, insiste na continuidade do relacionamento; em seguida, expressa o desejo de reter as lembranças e, por fim, reconhece a impossibilidade do seu projeto, mas também a dificuldade para superá-lo.

Nesse sentido, é possível compreender que, de início, há uma relação de conformidade entre saber, poder e querer no projeto do personagem de retenção das lembranças. É a irrupção da contrariedade entre o não-querer-ser com o saber e o poder-ser que configura o estado de inquietação do personagem insone, como se o “querer” levado à exaustão já começasse a se transformar em “não-querer”. Transformação que se mostra também no aspecto inceptivo pelo qual a cena final é descrita, focalizando o início do processo de superação do divórcio com a espera do despertar de Victor. Desta forma, o divórcio se inscreve como abertura do processo passional, desenvolvendo-se na insistência e na nostalgia do personagem, até se instalar como sofrimento da dificuldade de superação do término.

Sob essa perspectiva, Victor, o protagonista de “Autodidata em Tentativas”, expressa uma obsessão flutuante, pois apesar de buscar compulsivamente a repetição e nutrir um desejo irrealizável por um outro que lhe é indiferente, também projeta a superação do término do relacionamento, mas esbarra na intensidade da sua ideia fixa em relação ao personagem de José Caetano. Compreende-se, pois, que o conto é organizado em torno da subjetividade de um personagem obsessivo que, a partir do divórcio, expressa um querer reatar contínuo que se desenvolve até a manifestação de sofrimento pela insistência desse desejo.

A cobrança aparece como o principal complicador desse relacionamento entre os personagens Victor e José Caetano. O modo ambíguo como o termo “cobranças” aparece no texto sugere, ainda, os desgastes decorrentes das exigências afetivas e materiais. O termo “SERASA” evoca os problemas materiais, enquanto “me liga quando chegar?” sugere algum desgaste decorrente de uma exigência que se torna excessiva. Contudo, ao final do conto, a menção ao “luxo” dos dois cobertores em oposição à expressão de um sentimento intenso de solidão do protagonista sugere a predominância do sofrimento afetivo em relação ao material.

Em suma, o conto se organiza a partir da contrariedade entre a descontinuidade inscrita pelo divórcio e o desejo de continuidade do protagonista. Esse desejo se

expressa pelo esforço do personagem para reter as lembranças. Esforço logo levado à exaustão e invertido para o projeto de superação do término do relacionamento.

### **3.5 “Traição na Joalheria do Shopping”: das máscaras sociais de bandido e de profissional, de escritor periférico e brasileiro**

"Traição na Joalheria do Shopping", de Sacolinha, de maneira geral, segue as tendências mais comuns da literatura marginal-periférica, pois, além de tematizar o universo da criminalidade, desenvolve críticas à desigualdade social, tudo isso em uma linguagem bem simples e objetiva. No entanto, em comparação com os outros contos de Sacolinha aqui analisados, "Traição na Joalheria do Shopping" se singulariza por um desprendimento um pouco maior das características mais típicas da literatura marginal-periférica, como a incorporação de demandas coletivas, o tom pedagógico e a utilização da linguagem coloquial das periferias urbanas. Apesar de o conto não deixar de incorporar tais demandas, denunciando a desigualdade social, isso é feito a partir de um tom provocativo, comparando, de maneira sutil, os procedimentos de um criminoso à lógica do capital. Além disso, algumas referências literárias são mobilizadas, mas nenhuma delas referente a escritores de literatura marginal-periférica, demonstrando, com isso, certo abrandamento no caráter típico desse gênero de confrontar produções mais tradicionais e de reivindicar a legitimidade exclusiva de autores periféricos para lidar com temas caros aos periféricos.

Tudo isso é narrado em primeira pessoa e gira em torno de um assaltante que conquista uma dona de joalheria para poder roubá-la. O conto, basicamente, divide-se em dois momentos: primeiro, a dona da joalheria seduz o narrador-protagonista que, por sua vez, deixa-se seduzir, inicialmente por compartilhar com ela o gosto por literatura, mas sobretudo por perceber a oportunidade de adrenalina, sexo e ganho financeiro. Já no segundo momento, é desenvolvida a "traição" que dá título ao conto, isto é, o assalto à joalheria e os desdobramentos na relação entre os dois.

A questão sobre "fidelidade" aparece logo nas primeiras linhas. Após uma breve introdução argumentativa, semelhante a um discurso administrativo, sobre os motivos de não assaltar com "parceiros", o narrador comenta a respeito de uma relação íntima em que se envolvera:

Parceiro não tenho e, às vezes, quando necessito de ajuda num assalto, terceirizo a mão de obra. Após a investida, dispendo o recurso humano e não passo nem meu endereço e nem o nome. / Trabalhar com parceiros é cilada

na certa. / Há dois meses surgiu nossa relação íntima. (SACOLINHA, 2007, p. 27)

A "relação íntima" passa, então, a ser narrada desde o dia quando o protagonista percebera a dona da joalheria rondando-o na livraria antes de iniciar a conversa com ele:

Estava escolhendo uns livros na livraria do shopping e, de repente, senti algo abrindo caminho nas minhas narinas, um perfume diferente. Olhei para trás e vi aquele vestido amarelo cobrindo o corpo dela. Se dependesse apenas dessa cena não rolaria nada entre nós, mas depois de alguns minutos ela veio para a prateleira dos romances estrangeiros. (p. 27)

O breve diálogo entre os dois se desenvolve a partir da expressão das opiniões literárias do protagonista:

- É livro de piada? / - Não dona, tô dando risada de um comentário idiota sobre a escrita de Alan Poe. / - Ah, sim. Você gosta dos clássicos? / - Nem todos. Alguns são muito chatos. Os caras usam umas oitenta páginas para descrever a personagem subindo uma escada, é muita chatice para um livro só.

Então, após uma narração sumária sobre o contato inicial entre os dois e o convite da dona da joalheria para que o protagonista conhecesse a sua loja, há o registro, em frases curtas, das impressões do protagonista a respeito da joalheria, com apreciações pretensamente estéticas: "A loja dela é um toque de classe; vidros totalmente transparentes, nenhuma mancha e nada de poeira. O brilho é puro reflexo das jóias. Senti-me duas vezes possuído: por ela e pela riqueza daquele recinto." (SACOLINHA, 2007, p. 28). Nesse ponto, o protagonista expõe a sua visão sobre a mulher e os sentimentos dela a respeito da relação entre os dois:

[...] uma mulher carente e ferosa que há nove meses estava sem o carinho de um homem. [...] Era ela se iludindo, achando que iria me conquistar por inteiro; e eu só aliviando a minha adrenalina, satisfazendo-me no corpo de uma mulher em plena flor da idade, curtindo a vida depois dos trinta e cinco anos. (p. 28)

Em seguida, de maneira abrupta, o narrador salta para o dia do assalto: "O fato é que de uns dias pra cá estou planejando o assalto do momento, assalto que vai de me dar férias de uns dois anos. E é hoje.". Articula-se ao assalto uma referência à obra "A fina flor da sedução", de José Louzeiro<sup>6</sup>. Nesse trecho, após uma citação direta da referida obra, há um movimento de aproximação ao leitor, por meio de uma

---

<sup>6</sup> José Louzeiro é autor do livro *Infância dos Mortos* (1977) que deu origem ao filme *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), obra que aborda a realidade de jovens em situação de rua e presos em instituições teoricamente de ressocialização.

interrogação dirigida ao enunciatário, para o narrador explicar o modo como a escrita do outro o motiva: "Lendo as escritas desse autor, sinto mais vontade de agir; é como se o livro dele fosse o manual de como prosseguir. Instiga, entendeu? Não pela qualidade literária, que deixa a desejar, mas pelas histórias que ele escreve." (SACOLINHA, 2007, p. 29)

Segue-se a isso uma breve ambientação do narrador-protagonista esperando a hora de agir, quando tece divagações sobre a necessidade da distribuição de renda e, sob essa perspectiva, da justeza dos seus assaltos:

Passo por alguns canais e me deparo com um que mostra o luxo da casa de um milionário que vive numa ilha. [...] Penso que para uma pessoa viver assim, com tanto luxo, outras milhares têm que viver na miséria; é a maldita concentração de renda. / Volto a clicar nos botões do controle remoto e paro quando vejo uma reportagem sobre moradores de rua que catam papelão pra sobreviver. Nessas horas me sinto um verdadeiro vencedor, um homem que faz a coisa certa. Os pobres já nascem roubados e são humilhados a vida inteira. Tanta gente ganhando dinheiro e se enriquecendo às nossas custas. Têm é que roubar mesmo. ((SACOLINHA, 2007, p. 29-30)

Na sequência, mais uma obra literária é articulada às ações criminosas. Agora o conto "O cobrador", de Rubem Fonseca, associado ao raciocínio sobre o modo de forçar a distribuição de renda por intermédio da violência:

Lembro de um conto do Rubem Fonseca intitulado "O cobrador", onde o personagem principal cobra tudo o que a sociedade deve pra ele; é casa com piscina, escola, faculdade, dentes bonitos, mulher gostosa e tudo aquilo que os ricos têm e ele não. O pobre deveria agir assim. Duvido que a distribuição de renda não iria acontecer. (SACOLINHA, 2007, p. 30)

Então, após brevíssimo relato sobre os últimos preparativos antes da ação, passa-se à narração sobre o assalto. Nesse ponto, intercalam-se a narração sobre o assalto em curso, retomadas do plano do protagonista, e suas impressões a respeito do modo como executa o plano:

Chego ao shopping com uma Parati roubada; o meu carro ficou a dois quarteirões daqui. [...] / Fico aguardando a minha amante sair da loja para a reunião de todas as quintas-feiras que ela e os outros lojistas têm com o gerente do shopping. / Enquanto isso, coloco os óculos, o bigode falso, o boné e um brinco na orelha esquerda. As funcionárias só me viram no dia em que eu e ela nos conhecemos; isso há quatro meses, portanto, nenhuma das três vendedoras me reconhecerá, muito menos as câmeras instaladas pelo shopping. / Entro na loja. Tenho que ser rápido. Pesquiso um preço aqui, outro ali, até que um cliente vai embora e a vendedora, livre, vem me atender. As outras duas dão atenção às outras pessoas. / Aponto um anel na vitrine e falo: / - Vou levar esse de trezentos e cinqüenta reais. Tem tamanho vinte e cinco? [...] – Senhor, este é o vinte e cinco, quer experimentar? / Eu anuncio o assalto: / - Tudo bem, vou ficar com este e todos os que estão aqui dentro

– aponto com a arma o balcão-vitrine. / Ela se assusta dando alguns passos para trás. (SACOLINHA, 2007, p. 30-31)

Nota-se que o assalto é narrado de maneira concentrada nos movimentos do protagonista, desde a sua chegada com a Parati roubada até o retorno para a sua residência. Contudo, há uma ênfase maior para a execução do assalto propriamente dito. Por isso, nesse ponto, a dinâmica é mais acentuada, com o registro do movimento de entrada na loja, a sua movimentação e avaliação sobre o fluxo interior do estabelecimento - com aproximação mais sensível da funcionária assustada para quem anuncia o assalto - e, por fim, o movimento de saída após a execução do assalto.

A fuga é narrada com algum efeito de nervosismo criado pela falha do motor do carro, mas predominantemente no mesmo tom frio e objetivo do restante do conto, sugerindo o modo profissional como o narrador-protagonista lida com os acontecimentos para relatá-los:

Enquanto estou chegando perto do carro, vou tirando todo o disfarce. / Entro na Parati, chave no contato e... / Na primeira ligação o motor de arranque vacilou, na segunda tentativa ele respondeu. / Cheguei no portão de saída procurando o tíquete que deixei no porta-luvas. Passei o papel amarelo e agradei. Depois de cinco minutos larguei o carro e, com a mochila a tiracolo, andei por uma rua mal iluminada, entrei por uma ruela, cortei a primeira à esquerda e entrei no meu carro que havia estacionado ali. Tirei as luvas que tinha usado para dirigir a parati e segui destino à minha morada. (SACOLINHA, 2007, p. 31-32)

Em seguida, mais uma vez a casa do protagonista aparece metonimicamente pela sala, que serviu, da primeira vez, para a constatação da injusta distribuição de renda que justificaria o assalto e, agora, para a conferência das joias roubadas: "Guardei o carro, peguei a mochila e subi pra sala. / Com um copo de uísque na mão e o cigarro na boca, começo a tirar uma por uma as jóias da mochila [...] / O assalto dera certo." (p. 32)

Daqui em diante, o mesmo tom frio permanece até o final do conto, mas se concentra exclusivamente no encontro entre o protagonista e a dona da joalheria, cuja tensão contrasta com a dissimulação do assaltante:

Uma hora e meia depois toca o telefone. É minha amante fungando o nariz e tropeçando nas palavras. Ela me dá a notícia: / - Aconteceu um... um... um assalto aqui na loja. Irei me atrasar. / [...] Após pegá-la, partimos pro motel. No caminho ela me explicou o ocorrido. Falou que é a primeira vez em quatro anos que assaltam a loja dela. Criticou a segurança do shopping que justo hoje resolveu fazer manutenção das câmeras. / Finalizou dizendo que mesmo o seguro pagando o prejuízo, ela está triste, porque isso leva tempo: / -... E ainda terei que pagar a franquia. / Perguntei se ela tinha idéia do valor das

jóias que foram roubadas: / - Vinte e seis mil reais. / Entramos no quarto e ainda conversamos por um tempo. Depois transamos durante uma hora e meia. No fim dessa primeira transa ela encostou a cabeça no meu peito e silenciosamente começou a chorar. (SACOLINHA, 2007, p. 32-33)

Assim, da relação entre os dois é possível depreender que enquanto o narrador-protagonista inicia o conto em disjunção no que se refere ao relacionamento e às joias, a dona da joalheria divide com ele apenas a primeira disjunção. De um lado, de acordo com a perspectiva dele, ela percebe o relacionamento como uma troca afetiva justa e a joalheria como sua propriedade exclusiva. Já o protagonista concebe o relacionamento de maneira objetificada, apenas como um “recurso humano” para o roubo das joias. Nesse sentido, ele rompe com a ética afetiva em um contexto materialmente já corrompido, pois se orienta pela apropriação e consumo forçados da riqueza acumulada pela dona da joalheria. Desta forma, ao término do conto, o protagonista cumpre a tarefa do “cobrador” e termina em conjunção com “tudo o que a sociedade deve pra ele”.

A sanção é positiva, uma vez que cumpre o seu principal objetivo de assaltar a joalheria e terminar com uma recompensa financeira. No entanto, o seu estado final é ambíguo, pois apesar de se constatar o sucesso do assalto e de ser possível inferir que ele se distanciará da dona da joalheria, o conto não oferece a informação sobre o término da relação. Pelo contrário, o enfoque final é sobre a relação entre os personagens, com o narrador-protagonista enfatizando, ao mesmo tempo, o seu papel de consolador e o apetite sexual de ambos os personagens.

Sob essa perspectiva, o conto é orientado a partir de um “dever-não” sempre superado por um querer pressuposto pela condição de não-poder-não-ser do protagonista, “possuído” e convicto de que deve “cobrar” da sociedade o que esta lhe deve. Sendo assim, o não-poder-não-ser rege a contradição entre o dever-não, mas querer. Daí resulta a configuração empedernida do protagonista, que assimila a necessidade do ataque, acima de qualquer pressuposto ético ou moral, como mecanismo de defesa em um contexto competitivo. Em outros termos, o não-poder-não-ser adquirido pelo protagonista no encantamento com a dona da joalheria é reforçado pela convicção diante da constatação da injusta distribuição de renda e mantido na sua dissimulação pós-assalto.

Isso porque, emoldurado em um contexto competitivo, com ênfase na concentração de renda, o protagonista sugere a configuração de um “vencedor” a qualquer custo. Desta forma, o personagem incorpora a lógica do sistema que o

impele a fugir da miséria e da exploração, assimilando também a frieza na instrumentalização de outros seres humanos para a satisfação individual e a obtenção de riqueza. Os disfarces, ou, mais exatamente, as mentiras do protagonista identificado com os pobres funcionam como instrumentos do seu programa de transgressão orientado pela imagem do “vencedor” em uma sociedade capitalista.

Sendo assim, o protagonista de “Traição na joalheria do shopping” pode ser lido como um personagem “empedernido”. Isso porque a sua frieza para alcançar seus objetivos se mantém inflexível ao longo de todo o conto. Desde o tom administrativo para descrever o modo como organiza as suas práticas criminosas, até a maneira insensível e dissimulada com que trata a dona da joalheria confirmam a dureza do personagem.

Nesse sentido, seu modo de agir sugere uma adesão crítica aos valores do sistema hegemônico. A personagem da proprietária representa a lógica de acumulação dos bens, da qual o protagonista manifesta discordância de maneira incisiva no nível do discurso, mas, no mínimo, contraditória no plano das ações. Isso porque, por um lado ele afirma que assalta em vez de trabalhar - o que, considerando a oposição entre o milionário e os catadores de papelão, poderia sugerir a recusa em se sujeitar a uma dinâmica de exploração. Contudo, o personagem se apropria das joias para manter-se de acordo com o mesmo padrão dominante, a saber, com o “carro importado” e as “roupas de marca”. Desta forma, não há uma ruptura com a lógica contestada, mas uma adesão crítica. Isso porque, assim como “O cobrador”, o personagem força o seu acesso ao consumo e a outros direitos por meio da apropriação de bens de uma representante da classe dominante. Entretanto, sua atitude não representa perdas materiais significativas para a dona da joalheria, que é amparada pelo seguro. Mantém-se, assim, a lógica de acumulação em função da inflexibilidade de uma estrutura preparada para a manutenção da “ordem” tal como está.

A inflexibilidade do sistema de trocas, porém, reflete no comportamento afetivo do protagonista. Enquanto a dona da joalheria é configurada mais de acordo com as expectativas sociais no que se refere a um relacionamento afetivo, ou seja, em busca de um relacionamento amparado na partilha da confiança e na expectativa de reciprocidade do sentimento; o protagonista expressa um modo de agir segundo o qual tanto os afetos quanto os bens materiais são usurpáveis. Nesse sentido, a dissimulação revela o disfarce da lógica social de acumulação, também condenável

moralmente e fundada no gerenciamento de carências, materiais ou afetivas, com vistas à perpetuação da mesma forma de organização social.

Diante disso, é possível compreender que a dureza do protagonista é fundamentada em uma justificativa de classe para, depois de reconhecer a imagem que deseja para si, conquistá-la, a qualquer custo, de maneira inflexível a determinados pressupostos éticos. Nesse sentido, a ação do protagonista representa uma crítica à moral hegemônica ao recusá-la, pois, ao final do conto, sugere-se uma espécie de sofrimento menor por parte da dona da joalheria. Isso porque, na lógica do texto, além de justificar-se o assalto em razão da injusta distribuição de renda, a ação é ainda atenuada pelo fato de não resultar no ferimento de outro personagem e pelo reembolso do seguro. Desta forma, a crueldade do protagonista no que diz respeito à sua relação com a dona da joalheria acaba transparecendo a mesma frieza da relação de classes evocada pelo texto: “Os pobres já nascem roubados e são humilhados a vida inteira. Tanta gente ganhando dinheiro e se enriquecendo às nossas custas.” (SACOLINHA, 2007, p. 29)

Por outro lado, há uma evidente tentativa de configurar o protagonista como um personagem culto. Essa erudição, entretanto, baseia-se em uma valorização mais acentuada do conteúdo das coisas que da forma. Basta verificar a apreciação do protagonista não pelo “estilo literário” de José Louzeiro, mas pelas “histórias” que conta; assim como seu interesse pela dona da joalheria não é efetivado ao sentir o perfume dela nem ao vê-la, mas apenas depois de conversarem sobre suas preferências literárias.

Sendo assim, pode-se considerar que, apesar de o protagonista se encantar pela riqueza a partir da imagem dos “vencedores”, a sua capacidade de avaliar o conteúdo lhe permite enxergar essa riqueza como produto de uma exploração; o que o leva a enfatizar o problema da concentração de renda e, com isso, justificar o roubo como o verdadeiro pressuposto ético para forçar a distribuição de renda.

Sob essa perspectiva, a prática criminosa do assaltante, desde o início do conto, apresenta-se de uma maneira livre da carga negativa típica da sua condição delituosa. Na lógica do conto, o protagonista não é um criminoso que atenta contra a vida, mas um personagem que “cobra tudo o que a sociedade deve pra ele”. Ademais, age profissionalmente, de maneira racional, precavida e muito bem executada.

O tom profissional pelo qual o protagonista se apresenta, entretanto, tensiona os disfarces do contexto e os seus próprios mascaramentos. Observa-se, nesse

sentido, a funcionalidade da frieza do discurso administrativo para dissimular as diferentes carências evocadas pelo conto, sejam materiais – como a condição dos catadores de papelão -, ou afetivas – como no caso da dona da joalheria. A insensibilidade exposta no tom adotado pelo narrador-protagonista revela, por um lado, um contexto transparentemente impassível diante da miséria e, por outro, a dissimulação de um alguém aparentemente sensível, culto e preocupado com justiça social, mas que age de um modo extremamente frio e machista, até porque faz parte do mesmo contexto.

Diante disso, é possível concluir que o conto de Sacolinha se organiza a partir da transparência do narrador sobre as suas práticas criminosas, em direção ao seu modo dissimulado de agir. Isso porque, há uma tensão entre as concepções de honestidade e de desonestidade moduladas por uma transparência dissimulada. Assim como o protagonista atua sob diferentes disfarces, as transparências da joalheria e do piso da casa do milionário da TV refletem as “joias” e a “água do mar”, porém mascaram a miséria que, na lógica do conto, é produto da concentração de renda.

### **3.6 “Jogo da Velha”: sobre os (não) limites das experimentações literárias**

"Jogo da velha", de Allan da Rosa, ilustra bem a tentativa de alguns autores de literatura marginal-periférica de se singularizarem por meio de um trabalho estilístico mais complexo, que tensiona o padrão que caracteriza o gênero, fugindo da simplicidade e da objetividade características da literatura marginal-periférica, investindo muito mais na sugestão que na exposição crua de cenas de violência. Essa complexidade é percebida desde a organização da narrativa que, de início, é conduzida em primeira pessoa, mas se valendo do artifício de um narratário explícito para criar o efeito de uma história contada em um diálogo. Além disso, o texto mescla momentos em versos e em prosa, o que torna ainda mais híbrida a narração. A trama, porém, basicamente, apresenta o ponto de vista do personagem Alã sobre como D. Amora, sua mãe, lidou com a experiência de ter abortado. É possível identificar a evolução do texto a partir de três momentos distintos: o primeiro, em verso, é um diálogo entre os personagens Alã e Negrita em que aquele relata o dia no qual fora visitar a sua mãe e se decepcionara com a condição dela após ter acabado de abortar; no segundo momento, também em versos e na mesma conversa com Negrita, Alã narra uma nova visita à sua mãe, ocorrida alguns anos depois da primeira, na qual o

personagem demonstra-se mais complacente com o ocorrido; finalmente, o terceiro momento, iniciado em prosa, mas terminando em verso e aparentemente não mais se tratando de um diálogo com Negrita, refere-se a uma reconstituição, do ponto de vista de Alã, da história da mãe até ter realizado o aborto e de como sentiu os julgamentos sobre a sua ação.

Tudo isso é desenvolvido após o diálogo entre os personagens Alã e Negrita logo nos primeiros versos do texto, nos quais Alã, em tom autolaudatório, tece considerações sobre a coragem que adquiriu quando visitou a sua mãe após ela ter abortado: "Negrita, / hoje sou levinho de entrar em qualquer cortiço / casarão mofado não me afina / sem meter marra de peito de aço / mas me achego onde for / batizei quando fui encontrar minha véia" (ROSA, 2016, p. 35). Tal coragem é apresentada como resultado do evento mencionado, o que é manifestado pelo aspecto resultativo pelo qual o protagonista estrutura a sua avaliação sobre a influência do passado na presente constituição de si como sujeito corajoso.

Por sua vez, o lugar onde o personagem Alã fora procurar a sua mãe é descrito com ênfase em traços mórbidos: "num treme-treme dos campos elíseos / ali subi entre seringas, fezes e farrapos / penumbra xingada". A descrição do espaço se prolonga até se refletir na expressão de desconforto de Alã em relação ao ambiente:

no tal 521 bati / as seringas chacoalharam no chão / parede gemeu / de angústia batuquei muitos ritmos na porta rachada / tempo de abrir uma rosa / ninguém me atendeu / mas uma renca de fantasmas me encarava pelos buracos da escada / e na hora de voltar... / o faro apagou o facho / medi o muquifo onde penetrei / adolescente crescido, marra na barba rala / e pavor entrevando a barriga / voltar era urgência, passada a sede que leva à fonte / inteiro medo / o medo amigo, do coelho na mata avisando da onça. / o medo bagunçado, de quem se afoga no raso. (ROSA, 2016, p. 35)

Se, no tempo presente, Alã evoca a coragem sob o aspecto resultativo, como um processo concluído de aquisição de competência, ao narrar o evento no qual desenvolveu a coragem, o faz sob o aspecto cursivo, evidenciando, assim, a evolução do processo.

A saída de Alã desse espaço, porém, ainda enfatizando o desenvolvimento da ação, caracteriza-se pelo contraste com a claridade do mundo ensolarado e a interioridade tempestuosa do personagem após sair do local: "saí pro sol clarão, a vista ardeu / o mundo continuava largo / eu já tinha trovado, relampeado e agora era garoa / triste eu mais eu comigo" (ROSA, 2016, p. 36). Nesse ponto, há a expressão da decepção manifestada, sobretudo, em seu silêncio: "ah, levei um mano, o Jôsa /

na mão o que dichavou já tava suado grudento / nem perguntou, colheu no meu passo a decepção / minha íris amuada / calei num guaraná / pipoca doce mucha me mastigava / dois guaranás mudos / três / ..."

Após esse silêncio, refletido também na própria estrutura do texto pelo uso das reticências, há a narração intervalada da chegada de D. Amora como uma forma de emular a embriaguez da personagem: "[...] e veio a dona Amora, grogue / trupicando, minha mãe / tanta malícia na cara, na fungadinha / arregalou. gritou o golaço de me ver / apontou eu pro céu, me agarrou, me meteu no suvaco" (p. 36). Então, após dona Amora manifestar alegria em ver o filho, este a descreve enfatizando traços que causam repulsa:

usava camisa engomada de botão / e ali na lomba, vermelho um manchão / cheiro gelado de açougue / me abraçou ursa / afoguei na fofura dos seios / vale de denço empedrado, os botões no meu olho / sangue minava e me empapava o braço / bafo escabroso me quentando a orelha / ácido em minhas narinas (ROSA, 2016, p. 36-37)

Em seguida, a voz é delegada à D. Amora para, de maneira extremamente direta, dizer que matara alguém. Ao que segue um novo silêncio na narrativa marcado por reticências: "- eu matei ele, filho! / matei o Lôro, agora! / ...". A trama, aqui, é interrompida para a personagem Negrita, que funciona como narratária, expressar a possibilidade de esta ser uma história de ficção, mas logo reafirmar o pacto de crença com a narração de Alã: "Se não fosse de moer os ossos eu até arriscaria que é um conto, Alã / ... / É não, Negrita. / ... / Acredito / ... / A língua é minha, Negrita. a memória é eu, mas isso é vero. Vida me deu sem eu pedir".

Nota-se a hesitação na narração marcada por diversas reticências, as quais voltam a aparecer antes e depois da narração sobre como D. Amora mostrara ao protagonista uma marca de ferimento aparentemente resultada da briga com o personagem Lôro possivelmente relacionada com o aborto:

... / aí ela me mostrou / meio na encolha, meio escancarada / se alguém visse: que-se-dane / um furo no bucho direito / e me carinhos, me lambeu. chorou a demanda / tanto caldo me descendo na testa / tava muito velha / véia? véio é o mundo, eu sou usada / tomei facada, filho / dei-lhe outra, rasguei, caiu, finou / e ela ia me perguntar: cadê teu pa... / mas engoliu / e zarpou / ficou aquele visco coagulando no meu braço / ... (ROSA, 2016, p. 37)

Assim termina o primeiro momento do texto e, após mais uma troca de impressões entre Alã e Negrita sobre a história, inicia-se o relato sobre a segunda visita à D. Amora: "em 2012 descolei outro endereço da véia / usada / agora bem

capionga / na rua ja há uns dois anos / aplicando 171 no interior de minas / morando colada na santa cecília / manja ali, cracô, crocô?" (p. 38). Se na primeira visita Alã era um adolescente amedrontado, nesta já é pai: "meu menino mais eu, levei o neto pra ela conhecer / antes do jogo do coringão contra o palmeiras / que a gente ia assistir num sambaço na sé / a Dona Amora e o meu pancinha: se conheceram".

Outra diferença em relação à primeira visita é que nesta o local onde D. Amora se encontra é descrito de uma forma mais afetiva:

depois de outra escada molenga / enferrujada, comendo sol em caracol / depois do banheirinho coletivo / eu e o Pancinha passamos a cortina de plástico / dentro dava pra ficar todo mundo junto, de lado / vários pães na mesa, e coca que ela golava de copão / vi a margarina com farelos e casquinhas / lembrei quando comia só margarina, de colherada / era o que tinha (ROSA, 2016, p. 39)

Neste ponto o personagem Lôro, o qual D. Amora havia dito que matara, reaparece e é descrito positivamente por Alã: "ali com nós três o Lôro / coroa / ferida dos calendários nas pelancas da cara / mas viga, arrimo / parou de beber / educado demais comigo. simpatia sem forçar". O foco em Lôro é prolongado em um tom poético com que Alã o apresenta quase como uma figura paterna:

perguntou coisa minha antiga / afirmava em fino gracejo / resgatou passagens transparentes / na sua voz eu passava o dedo / poeira dos meus dias pequenos / detalhes que reconheci flutuando / talismãs que ele guardou quentes na geladeira (p. 39)

Nessa ocasião, porém, há um diálogo entre D. Amora e Lôro recordando passagens violentas da relação entre eles, com interpelações do protagonista ressaltando o caráter decadente do caso dos dois:

me safei da tua tesoura de ponta, Dona Amora! / seu cagão, não tinha nada ali, não / ele não deixou nem grampo na sacola, filho / e nem cochilou depois da farofa / que esmiuçou todinha antes de engolir, né, Lôro? / e quando tu surrupiou meu alicate, Amora? / só ameacei brincando e cê se trincou, rapaz (ROSA, 2016, p. 40)

Ao final deste segundo momento do texto, há, inclusive, uma elaboração poética reforçando o culto do casal à morte, ao que se segue a expressão do trauma dos dois:

minha mãe e Lôro brindavam a morte / em cada frase de domingo / ela escarrava, ele lambia / ele rosnava, ela gania / quantos anos essa senha nos quatro olhos amarelos? [...] / minha mãe retorceu o baixo ventre [...] / onde teve trompa a melodia é azeda / buzinam muitas cutiladas dentro / escombros uterinos / reconheci escrito na testa dela / aquele jogo da velha / aquele trejeito que pivete vi demais / ele também pegou esse sestro / desde aquela

tarde antiga / corticeira, escamosa e coagulada / quando ele também usou  
faca e camisa de botão / certeza furada de matar / sol e fuga (ROSA, 2016,  
p. 41)

Aqui a expressão "sol e fuga" recupera a cena da primeira visita quando Alã sai do local onde a mãe estava e se depara com o sol. Desta forma, a sugestão do trauma decorrente da realização do aborto se articula à constante presença da morte na relação do casal e confere um novo ponto de vista sobre Dona Amora. Nesse sentido, o aspecto iterativo predominante nesse trecho, focalizando a continuidade do desequilíbrio do casal, reforça a permanência do trauma. Contudo, se na primeira visita Alã descreve Lôro como "o nego ruim da história" (ROSA, 2016, p. 38) e a sua mãe a partir dos traços da decepção e da repugnância, agora Lôro é descrito positivamente como uma figura paternal e, no reconhecimento de D. Amora, transparece uma tentativa de compreendê-la: "reconheci escrito na testa dela / aquele jogo da velha / aquele trejeito que pivete vi demais" (p. 41)

A passagem do segundo momento do texto para o terceiro é marcada pela escrita em prosa tomando o lugar da estrutura em verso. Relaciona-se a essa mudança na estrutura a intenção de reconstituir mais detalhadamente a história de D. Amora, começando pela descrição do antigo trabalho dela à época da infância de Alã: "Pequeninho eu levava marmita e café, minha mãe ripava na tenda de pastel e de garapa, doze anos fritando e moendo, as marcas das bolhas no braço e o mindinho comido na ponta."

Em seguida, a verdadeira antagonista do conto é apresentada a partir da sua "superioridade": "Freguesa suprema era a doutora ginecologista. Desde o tempo do mingau nas fraldas até o absorvente pago no cartão, da chupeta de colo ao salto, sua filhota se espichou com nojo e medo de mim." (p. 41). Nota-se o poder exercido pela ginecologista se estendendo, inclusive, para a sua filha que, aos olhos de Alã, cresce sentindo medo e nojo dele.

Então, após a personagem da ginecologista convidar Dona Amora para ir à sua clínica quando precisasse, a voz de Alã se junta à de sua mãe, por meio do discurso indireto livre, para expressar a justificativa da recusa desse convite: "Pode passar lá na clínica, Amora! Não vai ficar esperando dois anos em fila do SUS, não! Por higiene, precaução e dicas de gozar. Minha mãe não ia, que amiga é amiga e trabalho é trabalho." (p. 41)

Na sequência, é elaborada a imagem que evidencia de vez o contraste entre a ginecologista e Dona Amora: "[...] uma no jaleco imaculado e outra num avental gorduroso." Esse contraste se articula ao crescente distanciamento entre os universos das duas. Nesse ponto, é Alã quem expressa o modo como a separação se dava: "Deixa seus meninos ir comer um bolinho, Amora! E a gente sempre de canto, com as bexigas muitas que deixavam pegar. Não encosta muito na mesa pra não sujar a toalha, tá, meu bem? Nós cheirando xampu, com roupa de sair." (p. 41)

A partir de então esse contraste passa a funcionar como articulador do choque entre os dois universos e de como as concepções de justiça se desenvolvem diferentemente de acordo com os polos em que se situam. O lado de Dona Amora é o da suspeita, conforme expressão reticente de Alã sobre o sumiço de uma chave na casa da ginecologista: "Uma vez sumiu uma chave..." (p. 42). O caso é narrado sob o ponto de vista de Alã por meio de um tom humorístico, quase infantil, apesar da sua percepção do olhar de suspeita sobre ele e seu irmão: "[...] todas as vistas escorregaram de banda pra gente. Aí um bacana com máscara de Pateta chamou nós prum pega-pega e a mão dele só triscava nossos bolsos da calça, até parecia saliência, abuso de menor." (ROSA, 2016, p. 42)

A declaração de inocência de Alã também se dá no mesmo tom infantil: "E nem achou nada, que de metal a gente só tinha a braguilha e a moeda pra condução, guardadas pra comprar rolimã antes de pedir prego e martelo pro Zóinho, já de volta a pé pra Sabão da Terra." (p. 42). A narração desse evento funciona para Alã alargar o contraste de classe entre os universos de Dona Amora e da ginecologista: "É, e minha mãe achando que já era da Casa Grande por causa de escarola e palmito, de vinagrete caprichado e chorinho no copo de garapa..." (p. 42)

É então que a realização do aborto é mencionada sumariamente, logo depois de descrições reticentes de Alã sugerindo o enfraquecimento de Dona Amora: "Ela tava quase arriando... sustentar quem? Nós ou ela? Era pastel na rua e tanque e ovo no barraco. Aí prenhou e abortou, já casada e desquitada." O aborto também é articulado ao efeito de distanciamento entre Dona Amora e a ginecologista, o qual é reforçado pela maneira como a médica se recusa a auxiliar a "amiga":

Botou fé que não ia ter polícia na canga nem hemorragia em clínica de madeira. Enfim procurou a doutora gineco, só pra aconselhar, que não queria nada fiado. Mas cabou a ternura. Diz que a dona de branco mexia o gelo no copo, que na prudência pra não entrar lepra nem pela orelha atravessou o consultório quilométrico e lá longe ligou o som, um bandolim no volume 10.

Minha mãe só poderia falar gritando, mas não ia atrás, pedinte de romaria. As pernas cruzadas da médica, o pé balançando feito chutasse com fineza uma bola pra fora, pela janela. (p. 42)

O efeito de distanciamento é ainda mais acentuado pela reprodução irônica do discurso feminista da ginecologista, mas carregado de preconceito em relação aos favelados:

Encaminhei a operação da minha filha, acontece. Foi limpinho. O anestesista era um doce, a obstetra se formou comigo. E a menina é dona do seu corpo, eduquei e ela escolhe o caminho, é esclarecida. Não escuto é patrulha moralista. Se tirassem feto de homem, já estava aprovado desde o tempo das pirâmides. Problema é que favelada acostuma, lá se estoura uma por semana. E eu não vou abraçar arapuça.

Na sequência, o aborto é narrado de maneira extremamente breve, mas em tom exaltado: "Dona Amora foi pra um clandestino. O bisturi (seria outro estilingue?) estilhaçou e emendou a vidraça de sua vagina." (p. 42). A metáfora da vagina como uma vidraça estilhaçada é estendida para o julgamento da comunidade que expressa o controle do corpo feminino:

Lôro assumiu, fortaleceu na obrigação, mas todo povão escarrava. Era um só no travesseiro pra outros tantos na flechada. Telefonemas anônimos, desvergonha em julgamento de rádio, Cristo em louvor. Gozar pode, mas ter filho não? É uma vaca! E se ela fosse esse embriãozinho inocente, ia gostar de ser estrangulada? Vaca! (ROSA, 2016, p. 42-43)

Nota-se, aqui, um cuidado por parte do autor na escolha do termo "obrigação" para apontar o cumprimento de um dever por parte de Lôro. Contudo, o julgamento da comunidade recai apenas sobre Dona Amora.

O conto, então, termina novamente em versos com o desenvolvimento, em tom trágico, do modo como Dona Amora se deprime em consequência da internalização do julgamento da comunidade:

ela se sentiu foi vaca / viu a vaca, aquela da estória de sempre do meu vô / a que cambaiava pela secura / estio bravo / tropeçava com a poeira encrostada nas ventas / [...] a vaca que bebe o barro / [...] vaca troncha / que não guenta carrear no bucho o peso que lhe enjoa / que não segura suas arrobos e desaba / recheada de barro, de água que não vem / minha mãe, vaca. boi. jumenta. / na cama, na correia, na curetagem / na manchete, no tribunal, na cela / e depois o reino dos escombros. (ROSA, 2016, p. 43)

Há, nesse trecho, a consolidação da imagem do desequilíbrio na animalização de Dona Amora que, como "vaca", "desaba" no "reino dos escombros". Sob essa perspectiva, a assimilação depressiva do julgamento social por parte da mãe se organiza pelo seu reconhecimento de "saber-ser-vaca". Tal reconhecimento

pressupõe que, de acordo com as regras sociais daquele contexto, a personagem pôde, mas não deveria ter realizado o aborto. Essa leitura se justifica pelo fato de o conto ser predominantemente organizado em torno da modalização do saber. O personagem Alã, por exemplo, ao enfrentar o medo de se encontrar com a sua mãe em um local de condições degradantes, além de adquirir o "saber" sobre a condição de Dona Amora, também conquista a coragem mencionada logo no início do texto. Essa coragem o capacita para, primeiramente, encontrar-se novamente com a sua mãe, identificar-se com ela e, com isso, ressignificar o seu "saber" e superar a decepção do primeiro encontro narrado. A coragem, ainda, estimula a reorganização da narrativa da vida da mãe a partir da aquisição do "novo saber" de Alã sobre a sua condição de suspeito vinculada à sua classe. Esse "novo saber" se articula à reorganização narrativa da vida de Dona Amora como uma forma de compreender a decadência da mãe sob uma perspectiva que não ignora as desigualdades e a diferença do julgamento público direcionado à sua classe.

A ideia da resistência perpassa todo o conto. De início, o personagem Alã se declara corajoso após ter enfrentado o medo diante do local obscuro onde Dona Amora se feriu e possivelmente realizou o aborto. Em seguida, a busca pelo fortalecimento do laço familiar a partir do contato entre Dona Amora e Pancinha expressa a abertura de Alã para buscar alguma identificação com a mãe apesar da decepção anteriormente experimentada. Por fim, a reconstituição da narrativa da vida da mãe, com ênfase nos processos de exclusão motivados pela desigualdade social, expressa o peso da estrutura que exige uma resistência além dos limites suportáveis.

O atributo da coragem reivindicado pelo personagem Alã no início do conto, entretanto, carrega características peculiares. De acordo com Alã, ela é conquistada após o enfrentamento do medo ao visitar a mãe. Contudo, se esse evento que exigiu coragem de Alã é narrado sob o aspecto cursivo, focalizando a ação em seu desenvolvimento, a posterior compreensão do desequilíbrio familiar é narrada sob o aspecto iterativo, enfatizando a permanência do trauma. Sob essa perspectiva, a coragem de Alã se configura como atributo necessário para o desenvolvimento da própria narrativa, pois funciona como competência adquirida para a reelaboração narrativa da vida da mãe como uma forma de denunciar a injustiça motivada pela desigualdade social. Por sua vez, o sentimento depressivo de D. Amora resultante desse julgamento adquire singularidade por se fundar em um tipo de esgotamento decorrente, primeiramente, da frustração das expectativas de poder contar com o

auxílio da ginecologista e, em seguida, pelo duro julgamento social. A maneira como esse julgamento é descrito, articulado à visão da ginecologista sobre a filha, expressa, ainda, o peso da desigualdade no que se refere à condenação do aborto direcionada exclusivamente a mulheres faveladas.

Sendo assim, é possível identificar, no conto, a representação de nuances da desigualdade pela perspectiva de quem sofre os seus resultados. O tipo de coragem representado pelo personagem Alã, as relações marcadas pela violência e as constantes quedas de Dona Amora evocadas, sobretudo, ao final do texto, expressam o desequilíbrio desse contexto e servem como reforço do efeito de desigualdade as contraposições entre o avental imaculado (que não tem pecado) da ginecologista e o avental gorduroso de D. Amora; além da percepção comunitária desta como “vaca” e o entendimento da ginecologista sobre a sua filha como “dona do próprio corpo”. O desequilíbrio das relações atinge o máximo de tensão na diferença em relação ao modo como D. Amora é julgada e na possibilidade de a ginecologista não ouvir a “patrulha moralista” a respeito do aborto, ao mesmo tempo que se junta a essa patrulha ao reforçar o julgamento preconceituoso sobre a condição de mulheres faveladas. O desequilíbrio, finalmente, consolida-se na última queda de D. Amora, que é animalizada (“vaca. boi. jumenta.”) e jogada ao “reino dos escombros”.

Conclui-se, portanto, que o conto se orienta a partir da falência da justiça em todos os sentidos. Isso é explicitado, mais objetivamente, na oposição entre o SUS, como o lugar de uma espera excessiva, e a “clínica” da ginecologista, como o espaço do atendimento necessário. A impossibilidade de Dona Amora contar com apoio médico ainda conduz a personagem ao atendimento clandestino, o que efetiva a injustiça desse contexto, afinal, enquanto a filha da ginecologista recebe atendimento adequado e é tida como “dona do seu corpo”, D. Amora é submetida a um atendimento sem a menor proteção e, além disso, sofre o peso do julgamento da sua comunidade.

### **3.7 “Pode Ligar o Chuveiro?”: o jogo das contradições**

O conto “Pode ligar o chuveiro?”, de Allan da Rosa, enfim, é o exemplo mais bem realizado de um conto de literatura marginal-periférica que, sem deixar de incorporar demandas coletivas, valores e recursos estéticos prestigiados no interior da cultura do *hip-hop* nacional, demonstra uma evidente preocupação formal mais acentuada, o que resulta em uma articulação muito mais produtiva entre as críticas contidas no texto e as situações narrativas de cada cena que, juntas, oferecem um

amplo panorama do contexto das periferias urbanas brasileiras. Tudo isso é dividido em nove entradas curtas, predominantemente conduzidas por um narrador onisciente em terceira pessoa. Cada uma delas focaliza um personagem diferente de um grupo familiar. O primeiro trecho, entretanto, refere-se a um personagem não identificado que apresenta, em primeira pessoa, a instabilidade no serviço de energia elétrica do ambiente onde a trama se desenvolve. A apresentação é feita, primeiramente, mediante descrição objetiva: “O padrão de poste exigido pela prefeitura agora tem que ter 1 m e 60. Caixa de frente pra rua, com 15 centímetros de teto. Se tiver 10, não lê tua luz. Multa e corta.” (ROSA, 2016, p. 7)

O narrador-personagem, então, em andamento pausado, recorda um tempo passado quando não era exigida nenhuma padronização, expressando alguma insatisfação com essa imposição: “Antes era até relógio grudado com fita isolante, chiclete emendando vidro, palito de fósforo escorando. Tudo de madeira, chamuscada tinha uma porção, com as gravuras do curto-circuito esparramadas na taubinha.” (p. 7).

Por fim, o personagem expõe a necessidade de todos ali terem de avisar antes de ligar o chuveiro para que a energia não caia: “Aqui, antes de tomar banho, tem que gritar se alguém noutra casa lá embaixo tá no chuveiro. Senão é queda. Sem novela, sem jogo, sem lâmpada. Banho gelado de cano.” Assim, o leitor não apenas é apresentado à precariedade da distribuição de energia do local onde a narrativa se desenrola, como também é inserido no jogo narrativo proposto pelo conto. Isso porque, a partir de então, a maioria das entradas é intitulada com os gritos dos personagens antes de ligarem o chuveiro.

A primeira delas, por exemplo, intitulada “Tem alguém tomando banho aê!?”, apresenta o personagem Valdeci, cujo programa narrativo é apresentado logo na primeira linha: “Limpar o doce, tirar essa pegalança no couro. / É Valdeci entrar no metrô e todo povo empina o nariz, fareja de onde vem esse aroma pesado, vapor enjoativo que impregna o vagão. Nhaca de açúcar.” (p. 7)

Na sequência, ressaltando a classe social dos habituais clientes de Valdeci, o narrador informa o trabalho do personagem: “Valdeci comanda o bolero de uma banca de churros. [...] Guloseimas na saída dos colégios pagos em euro, herdeiros lotando a barraca exigem capricho no recheio.” (p. 7). Em aparente contraste com essa posição de submissão durante o trabalho, o narrador comenta que

[...] ele [Valdeci] em casa é o burguês, trabalha em horário de galeria e não madruga pra sair. [...] Mas bem antes de entrar em vagão, mesmo antes de pisar no tapetinho da cama, já se levanta com as dobras do braço se grudando. No pescoço parece ter cola. (ROSA, 2016, p. 8)

O jogo de contraste então se desenvolve para o confronto entre Valdeci e uma criança rica:

Ontem uma guriuzinha tirando em francês, as colegas mangando do servente. Nem atinou se era churro ou era favo, se era pernil ou era jiló o que ela queria. Mas ordenava, postura natural. Clientela poliglota de 12 anos de idade. Churro, cherrí? Vou botar mais sim, mademoizéli. Virar de costas e no desbaratino soltar uma bolota de catarro, antes do ápice de doce de leite. Tuf! Como se baleasse uma vira-lata. Toma. Sem troco, o sorriso é de graça, maior sapiência é a humildade. Vai com Deus. Obrigado. Como vovó Esperança ensinou. (p. 8)

Percebe-se que, nesse ponto, narrador e personagem se juntam por meio do discurso indireto livre. Essa característica de estilo reforça o mascaramento da reação dissimulada de Valdeci. O confronto entre ele e a menina é seguido pelo banho do primeiro, o qual é narrado em tom mais ameno, enfatizando o momento em que o personagem busca algum conforto: “Na lida, o que não falta é gente e situação. Pra Valdeci o dia inteiro de pé, joia é deixar água cair pelando no tornozelo, escaldar na bacia com capim-limão e flor de laranjeira.” A narração do banho de Valdeci é concluída com nova ruptura de um andamento reticente. Desta vez, o personagem que dormia e sonhava com uma sereia consumindo seu churro é acordado e, engasgado, passa o foco para outro personagem ao gritar que já terminara o seu banho:

Regula torneirinha, deixa morno... cachoeira... relaxo... um travesseiro dessa espuma, uma sereia conversando em mineirês benguela, aquele que a bisa, às vezes, solta falando sozinha. Sereia fitando seu churro, a ponta doce em Mongaguá... madrugada e mistério, mergulhar. / Cochila, acorda engasgado. Pelo vitrô sai a nuvem de capim-limão e o grito pro quintal: - Já fechei! Pode ligar aí em cima! (ROSA, 2016, p. 8)

A transição para o personagem seguinte é feita mediante a entrada “Tô ligando o chuveiro!” (p. 9) atribuída à personagem Nefertiti. Logo no início, percebe-se o quanto o narrador se coloca próximo à personagem, além do caráter mais subjetivo e sensual dessa passagem, cujo conteúdo mais evidente é o da sexualidade de Nefertiti: “Nefertiti se dedilha. Violê, violá. Ai, o galãzinho gostoso... ofertou pra ele um botão de melzinho, o que a professora dá na entrada da biblioteca pra degustar com livro.” (p. 9). Articula-se ao conteúdo desse trecho o apelo sensorial do estilo de escrita,

marcado pelo uso de aliterações e de onomatopeias: “Se afaga, afoga, se afofa. Chuááá, sabonete de canela, safadélcia.”

Além disso, aqui o andamento reticente funciona para marcar transições entre o conteúdo da imaginação da personagem e a narração do momento em que se masturba durante o banho:

[...] A toalha pendurada na chave defende a fechadura dos espiões. Dá um tremelique, é o céu na ponta do dedo. Sino badala as seis horas da Ave Maria! Tem uma amiga com a bundinha sentada à sua frente na escola. A penugem da nuca... Como atenção na aula? Sabe que a colega posiciona a xana na beira da cadeira e rala a fricção, flutua elétrica. No fundão da sala, finta a aula de biologia... e vem o gemidin. Assanha o tecido muscular, o sistema nervoso... Pôs o brinco na colega. Tô, pra você... posso colocar? A mesma mão que agora se explora. (ROSA, 2016, p. 9)

De maneira semelhante ao quadro anterior do personagem Valdeci, Nefertiti também é, de certa forma, despertada de um universo onírico:

Espuma dissolve. Primeiro o rodo triscando nas bordas, depois o chuveirinho encaixado no rego. Galopa. Um pé pisa no outro, o dedão aperta o mindiiiiiii.. aiiii aiaiaiai que saboroso ai, me pega gata hummmmm me língua, amigo. Umbigo ensopado tchec tchec. Desliza nas virilhas o sabonete barulhin. Hummmm A barrig BLAM, BLAM, BLAM! Quer sair daí, ô Nefertiti da Glória da Silva! Só você que tem pra tomar banho, madame? (p. 10)

Percebe-se nesse trecho a intensificação do jogo linguístico com as onomatopeias, interjeições e corte de palavras como um recurso para realçar a excitação da personagem.

Na sequência, a narrativa se torna mais ordenada, sugerindo um controle maior da razão da personagem, a quem o narrador se junta para expressar preocupações com as “teimosias” do bisavô Tebas e com a possibilidade de ele desconfiar das intimidades de Nefertiti:

Porta balança mas trinco não cede. Enxugar rápido, tá atrasando pra escola. Bisavô tem que entrar também. Quem dá banho nele hoje? Ele teimando em se limpar sozinho, mas e se escorregar? Molecada toda desse quintal ainda pra banhar, dormir cheiroso os erês. Bisavô Tebas imagina os meus caldos? A correnteza quentinha? Desconfia a demora? Ali tem experiência... (ROSA, 2016, p. 10)

O ordenamento mais lógico da escrita funciona, ainda, para o narrador sugerir a improbabilidade de concretização da relação fantasiada por Nefertiti com a sua amiga: “[...] Na escola há de sapecar um chameguin na musa, narina no jardim da nuca. A amiga namorando um pagodeiro nem se imagina no dedo alheio, quer é vareta grossa, aquidavi ligeiro.” (p. 10)

Seu Tebas, por quem Nefertiti receia ser descoberta, é o personagem central da entrada seguinte, cujo título já reforça a atual falta de autonomia do bisavô: “Alguém me abre o chuveiro aqui, por favor?”. O início dessa entrada, porém, enfatiza o tempo em que Seu Tebas trabalhava:

Pedreiro considerado foi o bisavô, Seu Tebas de Jenê. Nenhuma casa que fez há 30 anos precisou reforma. Furava cada tijolinho nos muros e chapiscava dentro. Não tem degrau de escada feito por sua colher que tenha rachado, procure quem quiser. (ROSA, 2016, p. 10)

Nesse ponto, se percebe um tom deslumbrado do narrador ao defender a qualidade do trabalho de Seu Tebas. Contudo, na sequência, em contraposição à imagem elaborada de um pedreiro respeitado, narra-se o modo como Ceci, a filha dele, envergonhava-se das mãos do pai marcadas pelo trabalho:

A tia Ceci era menininha ainda e ruminava o nojo de beijar sua mão na porta da escola, de pedir bença encardida. Um dia confessou, pura, tadinha. Pediu pra não acarinhar a cabeça também, sua unha de encher laje era a comédia das amiguinhas. Peão. Porqueira. Vergonha do esmalte de cimento. (p. 11)

Aqui, as vozes acusatórias das amigas de Ceci são articuladas ao discurso relatado da menina, no qual transparece o cuidado do narrador em justificar a inocência da criança a fim de não a configurar como uma espécie de vilã. A isso, porém, seguem dois parágrafos que sintetizam a maneira como Seu Tebas carrega o estigma desde a manifestação de Ceci:

Don Tebas de Jenê pesquisou sabão, campeou xampu que dissolvesse o vexame escombroso da sua filha... uma semana sem ler sobre construção. E chegou mesmo foi no sabão de coco. Mais a ponta de canivete futricando unha debaixo da água quente. / Restou esse descabelo de esfregar os dedos até sangrar. Se tivesse força... mas nem alho hoje pica mais, nem casinha de baralho sua tremura güenta montar. E esse sestro não perdeu. (ROSA, 2016, p. 11)

É significativo o fato de a narração tornar-se reticente, primeiramente, no trecho referente ao “vexame escombroso da sua filha...” e, em seguida, ao ser mencionada a perda de vitalidade de Seu Tebas, como uma sugestão da resistência do estigma às forças do tempo. Por fim, a voz é delegada a Seu Tebas pelas únicas três vezes durante todo o texto. Duas delas para expressar o carinho que o bisavô sente por crianças - “Desligar pras crianças tomar banho.”; “Bonito a erezada brincando.” (p. 11); e a última revelando a obstinação do personagem em conservar alguma autonomia ou dignidade: “Mas limpar minha bunda e minha ferida na perna eu faço sozinho!” (p. 12)

A entrada seguinte, “Tem alguém se lavando aê?”, concentra-se no personagem Ivair e é iniciada com o uso do discurso indireto livre em um andamento acelerado: “Que esperar esse povo todo o quê! Ivair esquenta na panela e enche a bacia, uma dá conta. Precisa mais? Nesse frio ficar morgando? Ensaboou, esfregou, virou cada caneca e pronto. Acostumou.” (p. 12).

Em seguida, uma fala, ao que parece de Ivair, sugere certo ressentimento em relação a um personagem chamado Ubirajara que, aqui, é mencionado pelo apelido “Bira”: “Tem vez que ninguém tá banhando mas Vó Esperança não deixa entrar, vigia pro Bira bajulado.”. Logo no parágrafo seguinte, há uma elaboração condensada que articula figuras do universo midiático ao desejo de Ivair por determinado sabonete, juntamente com o desencanto do personagem em relação à sua mãe:

Sabonete puro cortante, escorre o azul. A promessa da pele do cartaz. Ivair contou moedas e levou a promoção, comprou cinco sabonetes e ganhou a escova dos dentes dos craques. No ralo, a embalagem manchada, esfarelase o peito da atriz chamariz. Não é o mesmo que devotava à mãe de tadinha quando a reconhecia no portão da creche e largava a clausura. Aquela alegria traçada na cara, no reencontro, nostalgia que perdeu brilho na borracha da adolescência. Berros de Dona Ceci foram caneta e sua borracha não deu conta. (ROSA, 2016, p. 12)

Diante disso, é sugestivo que esse quadro seja concluído com uma espécie de modelo de pensamento compensatório por parte do narrador, que forja uma vantagem do personagem em relação à sua mãe e à atriz da publicidade do sabonete: “Vai pra rua tomar um quente, no boteco um remédio, caçar assunto. Ivair sai sem camisa, os pelos enroscando no vento. Pode. Fosse a atriz da embalagem ou a mãe da creche, expostas as mamas de mamar nenê, seria até escalpelado.” (ROSA, 2016, p. 12)

O foco, então, passa ao personagem da neta, na entrada intitulada “Tem alguém com chuveiro ligado aí em cima?”. O conflito da neta é revelado, muito objetivamente, pela voz da personagem logo no primeiro parágrafo dessa entrada – “Esfrego água sanitária no pescoço. Clarear.” O uso da primeira pessoa, aliás, se mantém até o final do relato. Em seguida, em tom conflituoso, apresenta-se a antagonista do personagem da neta:

Girei no torcicolo pra ver o gibi na carteira da desgramenta. Fica escondendo, regulando, deixa só um téquinho pra aguar eu. Diz que o pai lê revistinha pra ela no almoço e antes de deitar. Mentirosa. Diz que ele contou estória da bailarina que dança de ponta-cabeça. Branquinha. E que eu era igual o dragão do mato. (ROSA, 2016, p. 12-13)

Contudo, na sequência, o antagonismo se estende para todo o contexto em que a personagem está inserida. Mais especificamente, a neta menciona três meninas, a professora, os funcionários da secretaria da escola e um menino com funções determinantes para o seu projeto de embranquecimento:

Rolaram no chão de tanto me aloprar. As três fantasmas gargalhando no pátio que se encostarem em mim vão ficar imundiça. Professora viu. Na reunião falou pra minha mãe que não tem nada com isso, negócio dela é dar aula, vão na secretaria vocês. Lá mandaram falar com a inspetora. / O menino firmou que comigo não faz par na quadrilha. Nem adianta chorar. (p. 13)

Ao final dessa passagem, porém, evidencia-se, primeiramente, a impossibilidade do projeto – “Ai... já tô em carne viva.” (p. 13) – e, no parágrafo seguinte, a fragilidade da personagem diante de tal contexto: “Vou chutar o nariz daquela viada! Igual minha vó Ceci me chama. Viada! Vou quebrar os dentes. Mas, e se depois nenhuma ali quiser mais ser minha amiga?”

O conto prossegue, então, para a entrada “Aqui tá gota a gota!”, cuja personagem central é Dona Esperança, a bisavó. Na apresentação da personagem, ressalta-se uma tendência ao mascaramento. Isso pode ser percebido, primeiramente, pela expressão adverbial de modo, superficialmente desnecessária, indicando a ausência de ódio da personagem em seu hábito de rezar antes de comer: “Bisavó, Dona Esperança reza pra comer, sem ódio, apenas saudando a natureza e os trabalhadores que encaminharam comida pra sua mesa.” (ROSA, 2016, p. 13). Além disso, o narrador, onisciente, expressa dúvida em relação à idade da personagem - “A bisa carrega seus 77 anos e é Aquário, mas podem ser 79 e Capricórnio.” (p. 13). Ainda, o próprio nome da personagem sugere algum mascaramento: “[...] quando seu pai arriou da sela pra tirar o documento, lá não permitiram o nome escolhido pra certidão: Vingança. O nome desejado por todos os meses de barriga de mãe: Vingança. Não pode ter nome assim no documento.” O efeito do disfarce é ainda reforçado pela reação do pai à proibição de registrar o nome da filha como Vingança:

[...] Ele arrenegou a censura do escrevente, mas teve que bailar o pensamento e calar, nem lhe deram chance pra retruco. Manda quem pode, obedece quem tem juízo. Com o tempo, achou melhor o veto, assim não escancarava o desenganço do fio, ficava feito cobra em tóco véio. E dentro de casa sempre chamou a menina de Vingança, carinhoso. (ROSA, 2016, p. 13-14)

No parágrafo seguinte, porém, é possível perceber uma resistência da personagem ao projeto do pai, primeiramente, no caráter repetitivo das recordações de Dona Esperança sobre ele: “No banho, às sextas-feiras, Dona Esperança recordava do pai.” (p. 14). Ademais, a própria estrutura do parágrafo reforça o aspecto reiterativo por meio de construções paratáticas, pelo uso do gerúndio e pela repetição de palavras:

No fim da lavação, ela deixava só pingando o nome na caneca, uma a uma cada bolinha d’água, cada gota era uma voz chamando Vingança no detalhe, na orelha, uma lembrança pingando no nariz, um cristal da voz do seu Avelino emaranhando no cabelo, outro fio d’água na nuca. Dona Vingança guardava sua caminhada e limpava o cultivo. Numa gota cabe o mar. (ROSA, 2016, p. 14)

Contudo, a metamorfose de Dona Esperança, no início do parágrafo, para Dona Vingança, ao final, poderia sugerir uma adesão da personagem ao projeto do pai. Nos três parágrafos seguintes, entretanto, além de ser sugerido que a personagem não interioriza o projeto de vingança – “Por fim, escorrendo no vale, um pingo entre os seios. No peito mas não no coração.” (p. 14) -, o chamado da neta ainda traz Dona Esperança de volta à cena, no banho: “Vó Esperança! A senhora já fechou a água? A Tia Ceci tá lá embaixo querendo lavar as crianças... / Pode banhar sim, menina. Usa o sabão que eu fiz.”

O desfecho dessa entrada é percebido como mais uma pista à resistência de Dona Esperança à alternativa da vingança: “Sabão caseiro. Tem soda cáustica, óleo, pinho e cinzas da criação que morreu, cadela cremada em segredo. Ofertou a cuia com moedas e uma vela na beira do rio. Não vai mais ter bicho, é muita agonia quando se fina um.” (ROSA, 2016, p. 14). Nesse trecho há um reforço da associação entre Dona Esperança e a ideia de esperança porque o sabão produzido pela personagem e oferecido por ela à sua neta se assemelha ao Sabão da Costa, de origem africana e utilizado para diversos fins ritualísticos. Alguns ingredientes que compõem a receita do sabão de Dona Esperança autorizam a hipótese de leitura aqui defendida. A inclusão do pinho, por exemplo, associado ao aumento das forças física e mental, articula-se ao modo como cada personagem apresenta a necessidade de resistir a um contexto racista. Assim como o uso de cinzas, símbolo de transição, associa-se ao personagem central da próxima entrada cujo título, “Amaci”, é o único do conto que não representa a fala de um personagem.

“Amaci”, aliás, também é um ritual, cujo objetivo é a busca de equilíbrio. Ubirajara, personagem central desse trecho, é apresentado justamente durante o seu banho de Amací, no qual fortalece o vínculo com o orixá que lhe rege, no caso, Mutalambô/Oxóssi: “Ubirajara escovou com juá os dentes das palavras pesadas. Banha com as folhas de seu pai Mutalambô debaixo da mangueira. Abelhas não lhe picam.” (ROSA, 2016, p. 14). O narrador, então, descreve a tentativa do personagem de se acalmar para deixar de se envolver tão frequentemente em conflitos:

Em casa, é tempo de passos mudos. Canseira das brigas, dos estilhaços vazando dos lábios. [...] Gongo, o Bira. Buzina, o Bira. Calma, Ubirajara... vá pra casa, tome um banho. Mas era também na moradia a nervosia. E a reverência do silêncio agora rege, broca a febre de conseguir se calar, evitar brotar treta. Conceber o som, calado. [...] Ser invisível. Sem rumores e sem os berros da mãe, sem cadeado na goela, apenas a nobreza que um dia irá prevalecer. (p. 14-15)

Nesse ponto, o recurso estilístico da amplificação é utilizado de maneira insistente para acentuar, por um lado, a imagem do personagem associada à confusão e, por outro, o seu projeto de mudança de comportamento.

Na sequência, o narrador volta a se referir aos orixás como regentes do caminho do personagem: “Mutalambô lhe regia proceder e gesto. Prosperidade. Catendê oferecia oriente.” (ROSA, 2016, p. 15). Vale salientar que Oxóssi, equivalente a Mutalambô, é tido como “o rei da floresta”, associado à caça e à defesa; e Ossain, equivalente a Katendê, também ligado à floresta, tem o poder da cura como principal característica. No contexto do “Amaci”, como Ossain é o “Senhor das Ervas”, é dele o poder de orientar as ervas em direção aos orixás, ou, de oferecer “oriente” para a ligação do personagem com Mutalambô.

Em seguida, Ubirajara expressa a sua vontade de deixar de se preocupar com o interesse dos outros pelo universo midiático. Ao que o narrador acrescenta o desejo do personagem de se conectar com a natureza e com a própria identidade:

Deixa vidrarem na novela, ajoelharem pro dízimo, que continuem se estapeando pelos bilhões do futebol, esgoelando fofocas conjugais e se deslumbrando com cirurgia plásticas dos astros... Quer esquecer, concentrar no aroma d’água verde que desliza em cada centímetro da sua pele. O filete brilhando na pele preta, cristal recordando que ele é descendente de reis. (ROSA, 2016, p. 15)

Tal identidade, porém, marcada pela recordação de uma ancestralidade majestosa, contrasta com a figura mais submissa de Valdeci, que antagoniza com Ubirajara: “[...] Quanta saudade do Canjica, seu cachorro que endoidou no tumulto,

quebrou corrente e babou mordida na coxa das crianças. Canjica baleado por Valdeci.” (p. 15). Os seguintes questionamentos de Bira reforçam esse antagonismo, não apenas em relação a Valdeci, mas entre uma ancestralidade perdida e uma realidade cujo domínio é exercido por um outro que Bira contesta:

Não sabe caçar? Quer ser pastor? Mas ninguém tá vendo as meninas com essa testa puxada, caramba? Cabeça alisada obrigatória, séculos de chapinha, humilhação diária no couro. Desde a placenta, o destino ditado é a pequenez espremida? Carcaça? Brincar dentro da saraivada de vergonha cotidiana? Como aceitamos ser essa caricatura quebradiça da humanidade alheia? (ROSA, 2016, p. 15)

Essa realidade contra a qual Bira luta é descrita de maneira concisa pelo narrador, sobretudo pelo uso do neologismo “suspreto”, que condensa a figura do personagem como o suspeito natural em um contexto racista:

[...] Bira, o favorito das portas giratórias. No braço as marcas das canetas que os vigias lhe enfiaram na saída. Bira espancado num quartinho de fundo de loja, o sangue repicado na sua nota de compra que não provou nada. No lombo ainda a tatuagem coagulada dos cacetes num estacionamento, no chão estirado o suspreto de furto, com as chaves da sua própria Brasília véia no bolso. (ROSA, 2016, p. 15-16)

Na sequência, o narrador relata o momento em que, durante o banho, Ubirajara se recorda do motivo pelo qual decide se acalmar:

Curva o quengo pra lavar a nuca e assim recordar o porque de aquietar: foi numa contenda de quebra-quebra com Valdeci, irmão socando irmão em papo de cor, que viu sua vó Esperança lhe baixando a cabeça. A matriarca da casa. Aí o ai. Inclinada a testa, curvada como se anunciasse uma continência. Bira compreendeu. (ROSA, 2016, p. 16)

Nesse ponto, revela-se que o desentendimento entre Ubirajara e Valdeci é, de fato, decorrente de questões raciais. Além disso, no conto, o modo como as questões raciais se inserem no espaço familiar configuram esse ambiente não simplesmente como um lugar de acolhimento, mas também como um espaço de continuidade dos problemas enfrentados pelos personagens no convívio social mais amplo. Desta forma, o conto se afasta do uso panfletário das questões raciais, pois tais matérias, além de serem interiorizadas pelos personagens, são, ainda, dinamizadas por diferentes perspectivas, inclusive completamente antagônicas, representadas por eles.

O contraditório, inclusive, é um dos traços fundamentais dos personagens Bira e Dona Esperança. Isso fica evidente no modo como Ubirajara, que luta contra as injustiças raciais, não tem “[...] a coragem de reconhecer Lavanda, sua filha que veio

da concha de Pérola, moça lá da Vila Inhame.” (ROSA, 2016, p. 16). No mesmo sentido, em relação a essa atitude, Dona Esperança “[...] mandava calar o tribunal, defendia Bira do mesmo desacato que não admitia em outras casas da vila.” (p. 16-17)

Assim, pelo menos entre os dois, o convívio familiar se configura a partir do acolhimento. O que se evidencia na poeticidade da descrição: “A sala de Dona Esperança, um útero. Ali o tempo dormia. Licença, vó, posso entrar? Ali o ninho de aprender o licença, o por favor, o obrigado, o desculpe. Bira abre a panela que lhe sorri o cheiro. Fez quiabo, vó?” (p. 17)

Desta forma, tanto a constituição desses dois personagens quanto a relação entre eles sugerem, paradoxalmente, o contraditório como o elemento que lhes confere unidade. Uma das pistas para tal interpretação é a seguinte fala de Dona Esperança: “– A gente tem outras minas e campinas também, meu filho, gerais. Mina cristalina, fonte ... E mina de pisar, dinamite de depenar o pé até o joelho.”

É certo, porém, que a busca pelo equilíbrio entre as diferentes “minas” é o objetivo inicial do personagem Ubirajara. Assim, o contraditório se configuraria como princípio inerente à própria busca por equilíbrio, uma vez que tal empenho pressupõe a existência e a proporcionalidade de forças opostas ou contraditórias. A descrição de Dona Esperança ao fim dessa entrada reforça tal busca pelo equilíbrio entre minas cristalinas e minas de pisar, entre a criação e a destruição, entre a vingança contra uma estrutura de opressão e a esperança no nascimento de novas formas de vida:

Vó esperança aperta forte o queixo barbado. Firma carinho. – Vou fazer um doce prucê. / Cascando laranja quem criança em Campinas mexia tacho maior que ela. Horas no melaço do ferver, borbuhava vontade mas não podia passar nem um mindinho na colher de pau. Pegou língua de doce, mas Bira nasceu e ela retomou a mão boa. (ROSA, 2016, p. 17)

A última entrada do conto, “Mijada, vó”, embora focalize principalmente a personagem de Ceci no papel social de avó, tem como pano de fundo a educação e a relação entre gerações. A transmissão de valores, com uma noção de hierarquia, aparece logo na primeira descrição de como os netos de Ceci se organizam para a ajudarem na organização matinal da casa:

Manhã. O primeiro bisneto da casa comanda os arrumadores de cama, conferentes de milímetros nas dobras dos lençóis. Havia ainda o batalhão dos fiscais de gosmas também, cadetes adequados à nóia meticulosa da arrumação. Cada mula realiza seus sonhos à sua maneira: peito batendo na sanha por brindes da cagüetagem e alguns se sentem no cume do pódio, pelo gozo de delatar. (ROSA, 2016, p. 18)

Na sequência da delação de um deles – “Vóóó! Araci já tomou banho hoje, a coberta tá toda molhada!” (p. 18) -, o narrador, de maneira poética e bem humorada, articula imagens do real e do onírico para descrever o sonho tido por Araci, o qual a impulsionou a urinar na cama: “A menina sonhou que se arremessava e caía feito bomba em poças coloridas, jorravam rampas de água pro vento e assim encharcava o pijama e o mundo. Havia em volta um deserto amarelo onde fincava um pilar.”

Seguem-se a isso as lições recebidas por Araci. Primeiro, por parte de Ceci, que se caracteriza durante todo o conto por seus “berros” – “Fique colada no colchão até os dois secarem, viu, nojentinha! – É a ordem do berro que estoura os caminhos. Vó Ceci ensinando a compreensão, educando em casa pra ninguém sofrer na rua.” (p. 18). Depois, em um tom normalizador que sugere algo rotineiro, Araci recebe uma lição um tanto cruel aplicada pelas outras crianças:

A pequenita ardida vai voltar pra roda no quintal e pedir pra brincar, mas ali o maiorzinho que caguetou a xixilina vai bradar: - Se você foi capturada pelo inimigo e voltou, será isolada! E ela ganha esparadrapo na boca, metem-lhe uma máscara de caixa de sapato com formigas dentro. (ROSA, 2016, p. 18)

A ênfase no aspecto rotineiro permanece durante a narração do banho das crianças – “E irão pro chuveiro, no ralo aquele caldo lameiro. Fechar registro pra esfregar as canelas foscas, os braços ruços de tanta cabra-cega, depois abrir de novo.” (p. 18). Esse tom só é ligeiramente alterado com a referência ao neto Gu, que se diferencia dos outros por não brincar com eles na rua, mas de videogame com os amigos dos “predinhos”: “[...] Venceram cerca, rolaram no chão, rasgaram joelho. Menos o Gu, fissurado no videogame. Compete com colegas de escola que moram nos predinhos do Jardim Granola [...]” (ROSA, 2016, p. 18)

Na sequência, o foco narrativo retorna para a Vó Ceci - “No fundo do quintal, Vó Ceci bate a bagana e confere seu território”. Há, aqui, o predomínio de elementos disformes, como “[...] arame sobrado do galinheiro, uma motoquinha sem guidão, bonecas louras sem braço e tijolos da obra que o pai nunca recomeçou.” (p. 18-19). A descontinuidade, já sugerida por esses elementos, materializa-se categoricamente na imagem da folha de arruda associada ao aborto: “[...] Opa! Quem teve a ousadia de plantar arruda ali? Eita que ela proibiu essa planta... sabe a potência, usou a tempos na precisão, carência antiga de dissolver uma semente no seu bucho antes de firmar placenta.” (p. 19)

Por outro lado, a observação seguinte de Ceci salienta uma continuidade: a exploração da força de trabalho de Seu Tebas:

Ceci pela buraqueira do muro vê três antigos patrões colocando seu Tebas numa carruagem, como se fosse um saco de cimento. Lá vão passear e o véio dar mais uma aula de graça, dessa vez trouxeram até estudante de faculdade pra palestra. Papai tá uma cova desfilando de chapéu. Vou mentir? (ROSA, 2016, p. 19)

De maneira equivalente a esse sentido de continuidade, o conto termina com o mesmo tom de normalidade, enfatizando o aspecto habitual da pesada rotina de trabalho da Avó Ceci:

Fumada, Ceci irá de barraco em barraco perguntando baixinho, sem gritaria, se alguém tá se lavando. Seu banho é matinal, a criançada na leveza da traquinagem, as brigas poucas e ainda não há a manta de choro e pirraça que irá cobrir o quintal.” (ROSA, 2016, p. 19)

Nesse ponto, porém, foge ao habitual o fato de Ceci, que se caracteriza ao longo do conto pelos berros, perguntar, “sem gritaria”, se tem alguém tomando banho. Desta forma, o mote inicial do conto é retomado, sugerindo a maneira inapelável de como diversas situações são normalizadas.

Assim, é possível perceber que os personagens se relacionam, basicamente, orientados pelos valores da honestidade, da humildade e da nobreza: “Honestidade e boa vontade pro serviço do rapaz que, cortando chuva ou comendo sol, todo mês marcava o consumo do quintal.” (ROSA, 2016, p. 7). Tal valor é articulado ao comportamento dos personagens, sobretudo na constituição de Seu Tebas e de Dona Esperança, que também se caracterizam pela humildade. Enquanto ele é marcado por uma vida inteira de trabalho honesto, ela tem a humildade de saudar “[...] a natureza e os trabalhadores que encaminharam comida pra sua mesa.” (ROSA, 2016, p. 13). Nesse sentido, também pela posição de autoridade que ocupam por serem os mais velhos do grupo familiar, oferecem os contornos do modelo de “nobreza” buscado por Bira.

No conto, porém, os valores da humildade, da honestidade e da nobreza são afetados por um contexto racista que rege a sobrecarga de trabalho, as humilhações e as injustiças que marcam os percursos dos personagens. Em relação a isso, são exemplares, sobretudo, os percursos de Valdeci, da neta e de Bira. Valdeci incorpora a sobrecarga de trabalho junto ao estigma social e às humilhações impostas pela classe dominante. A neta, por sua vez, manifesta algumas das consequências do

racismo desde a infância, dentre as quais, a solidão, a recusa do próprio corpo e o sentimento de impotência diante da professora como representante de um contexto omissivo em relação ao racismo. As cicatrizes de Bira, enfim, constituem-se como signos inscritos no corpo marcado pela humilhação e por injustiças fundamentadas em uma lógica racista.

O aspecto racial é ainda dinamizado por elementos referentes mais ao campo da condição socioeconômica dos personagens. Ivair e Bira se contrapõem nesse sentido, pois enquanto o primeiro consome “a escova dos dentes dos craques” e o sabonete cuja publicidade é a de uma atriz, o segundo manifesta uma postura crítica em relação ao universo midiático representado pelo futebol, pelas novelas e celebridades. Assim, de um lado, há o consumo ingênuo e a assimilação dos valores dominantes; de outro, a contestação destes pela perspectiva da classe e da raça dominada. Soma-se ao ponto de vista de Bira a personagem da Avó Ceci, “condenada” ao trabalho de cuidar de nove netos e crítica em relação ao modo como os “patrões” exploram o conhecimento de Seu Tebas.

No entanto, elementos da natureza sugerem uma mediação do caráter disfórico do conto. De maneira geral, Dona Esperança, a matriarca da família, saúda a natureza em função do alimento que tem em seu prato. Mais especificamente, porém, o capim-limão e a flor de laranjeira utilizados no banho do personagem Valdeci, de acordo com os preceitos da Umbanda, funcionam como calmante e repositores de energia vital. Já a pitangueira e a mangueira mencionadas no banho de Bira indicam a associação do personagem a Ogum e a Oxóssi, ou, seu pai “Mutalambô [que] lhe regia proceder e gesto.” (ROSA, 2016, p. 15). Além disso, o ato de Bira escovar “[...] com juá os dentes das palavras pesadas.” (p. 14) sugere um procedimento do personagem referente ao ritual “Amaci” indicado pelo subtítulo cujo conteúdo é dedicado a Bira. O uso do juá é relacionado a banhos fortes, como o de descarrego. Sendo assim, o personagem busca a limpeza das “palavras pesadas” que carregariam negativamente o seu temperamento.

Diante disso, é possível perceber o ritual de Bira como articulador dos dilemas familiares e dos laços do grupo. Pelo fato de ser identificado por outros membros do grupo como bajulado pela matriarca, o seu envolvimento constante em brigas seguido pela tentativa de mudança de comportamento indica o processo segundo o qual a família resolveria os seus conflitos. Contudo, a lógica do conto não permite qualquer resolução sem a presença de contradições, pois o próprio Bira não é capaz de resolver

os seus conflitos com Lavanda, sua filha, e com Pérola, a mãe dela. Sob essa perspectiva, o julgamento parcial de Dona Esperança a respeito do modo como Bira se comporta em relação à paternidade aproxima o personagem à noção de injustiça mais uma vez, só que agora em benefício dele. Se Bira, enquanto “suspreto”, incorpora as cicatrizes decorrentes do racismo, o personagem também comete a injustiça de não cumprir com as suas responsabilidades paternas, mas não é culpabilizado por Dona Esperança. Desta forma, o valor da honestidade, na lógica do conto representada por Dona Esperança, reveste-se de uma maleabilidade orientada no sentido da defesa do grupo familiar.

Sob essa perspectiva, a coerência do conto se fundamenta na dinâmica entre a ancestralidade e as contradições da contemporaneidade. Desde a apresentação do ambiente onde a ação ocorre, impõe-se a necessidade da partilha no convívio dos personagens. A partir disso, percebe-se, na constituição de Valdeci, Ivair e da neta, traços que sugerem uma perspectiva periférica contemporânea que se mira no centro. O personagem Valdeci, de acordo com o narrador, “em casa é o burguês”. Além disso, percebe-se uma contraposição do submisso Valdeci ao questionador Bira. Vale lembrar que os dois brigam por “papo de cor” e Valdeci assassina o cão de Bira. No mesmo sentido, o personagem Ivair também se associa a um projeto orientado para um “outro” ao buscar a “pele do cartaz” a fim de obter aprovação feminina. Assim como a neta, que deseja embranquecer e hesita em enfrentar as crianças racistas por medo de acabar sem amigos. Sendo assim, Valdeci, Ivair e a neta se orientam por certa sujeição à classe dominante. Ainda que Valdeci e a neta esbocem alguma reação, sobretudo ele ao não aceitar passivamente o deboche das crianças ricas, ambos são marcados pela humilhação como estigmas da raça e da classe às quais pertencem.

Já os projetos de Seu Tebas e da Avó Ceci, diferentemente dos três mencionados acima, representam dilemas que antes se opõem aos modelos dominantes do que se projetam a partir deles. Embora o aspecto da busca por aprovação e da negação de si apareça também na sua constituição, os seus dilemas interiores se articulam mais diretamente com os membros da própria família. Apesar de, mais profundamente, os dilemas dos dois se enquadrarem em questões de raça, gênero e classe, Ceci manifesta o esgotamento diante do volume de tarefas domésticas, enquanto Seu Tebas busca a aprovação de sua neta. Desta forma, Seu Tebas e Ceci incorporam o modo como o racismo estrutural afeta a organização e as relações familiares. Seu Tebas, instrumentalizado pelos padrões que o carregam

“como se fosse um saco de cimento” (ROSA, 2016, p. 19), mais se preocupa com a aprovação de Ceci do que com o reconhecimento devido pelo seu trabalho e por seu conhecimento. Já ela, que quando criança manifestou a vergonha que sentia em relação a Seu Tebas, na função de avó incorpora traços semelhantes aos dele: a sobrecarga de trabalho, a solidão e a negação de si em detrimento de membros familiares.

Nesse sentido, os personagens de Nefertiti e de Ubirajara dinamizam ainda mais a relação do negro com o poder do racismo estrutural. Enquanto este busca a calma ou, deixar de ser combativo, em uma evidente sujeição, Nefertiti explora a imaginação, o prazer sexual e a ruptura com os padrões de gênero como formas de subversão. Aliás, o poder se manifesta justamente sob a moldura de gênero, uma vez que a personagem receia ser descoberta por um homem, o bisavô Tebas. Assim, o racismo volta a ser formalizado no conto, porém ainda mais dinamizado, graças à maneira como se articula às relações familiares dos personagens. Sob essa perspectiva, é sugestivo que Nefertiti, cujos principais traços são a capacidade de experimentar e de imaginar outras formas possíveis de vida, seja a personagem que expressa o sentimento de estar sob vigilância. Nesse caso, a vigilância da tradição representada pelo bisavô Tebas.

De maneira semelhante, Ubirajara também é contido por uma personagem representante da tradição, a bisavó Esperança que, além de censurar o seu fervor, ainda dinamiza os elementos da vingança, da subversão e da acomodação a partir da sua memória. Isso porque a vingança, inscrita no próprio nome que o pai escolhera para ela, vincula-se inevitavelmente à personagem e se desdobra nos ensinamentos dela associados ao “disfarce” do nome de registro. A tática do disfarce fica evidente na cena em que Valdeci cospe no churros da criança rica que o menosprezara e, em seguida, trata-a dissimuladamente com simpatia, pois se orienta pelo pensamento segundo o qual a “[...] maior sapiência é a humildade. Vai com Deus. Obrigado. Como vovó Esperança ensinou.” (ROSA, 2016, p. 8). Por outro lado, a não assimilação desse ensinamento parece ser a razão pela qual Esperança censura Ubirajara, pois apesar de a matriarca bajular Bira, repreende-o após briga entre ele e Valdeci. Nesse sentido, é como se Dona Esperança representasse um modo de reação que não escancare “o desescape do fio”, que fique “feito cobra em tóco véio”, conforme o seu próprio nome sugere. Desta forma, a matriarca, como representante da tradição e sustentáculo do grupo, tensiona os elementos aparentemente contraditórios a ponto de sugerir uma

interpretação que os resolve como parte fundamental da complexidade da família, composta, entre diversos fatores, por “esperança” e “vingança”, ou, por “mina cristalina” e “mina de pisar”: “- A gente tem outras minas e campinas também, meu filho, gerais. Mina cristalina, fonte .... E mina de pisar, dinamite de depenar até o pé até o joelho.” (p. 17)

Percebe-se, portanto, que o conto se desenvolve, quase inteiramente, a partir de perdas dos personagens. É decisivo, nesse sentido, o papel de um contexto hostil a um grupo caracterizado por uma reduzida possibilidade de reação ou questionamento. Isso é percebido desde a apresentação das mudanças exigidas para a padronização dos postes de energia. A partir daí, os componentes do grupo passam por diversas situações de perdas associadas a um contexto racista.

A humilhação é um dos elementos recorrentes nos percursos dos personagens. Valdeci e Seu Tebas, por exemplo, têm seus papéis sociais caracterizados fundamentalmente pelos traços da humilhação. Já o Ivair e a neta expressam consequências mais íntimas decorrentes de humilhações. Ubirajara, por sua vez, representa a fragilidade de um indivíduo injustiçado por toda uma estrutura racista. Essa fragilidade aparece com ainda mais evidência no percurso da neta, que converte contra si mesma o racismo, além de não reagir contra os seus agressores por temer a solidão.

A constituição de Dona Esperança, no entanto, sugere como traço de sabedoria o disfarce, seja das fragilidades, como as da neta e as das falhas de Bira, seja das intenções de vingança, conforme abafa em seu próprio nome. Além disso, o sabão de cinzas fabricado por ela sugere o renascimento daqueles que se banharão com ele. Os percursos de Ubirajara, Ceci e Nefertiti são representativos. O primeiro se articula diretamente ao ritual “amaci”, cujo objetivo é justamente a renovação da ligação do médium com a sua entidade regente. A segunda, que berra ao longo de todo o conto, antes dos seus banhos matinais aparece “[...] perguntando baixinho, sem gritaria, se alguém tá se lavando.” (ROSA, 2016, p. 19). Nefertiti, por sua vez, simboliza a ruptura com a passividade, a experiência positiva com o próprio corpo e a imaginação como fonte de outros percursos não pré-determinados. A hipótese é reforçada quando articulada ao personagem histórico de Nefertiti, rainha da XVIII dinastia do Antigo Egito, cujo nome significa “a mais Bela chegou”, geralmente não retratada, como as outras rainhas, de maneira passiva, pois desempenhou papel ativo na revolução religiosa que fortaleceu o culto de Aton. Desta forma, no conto, a escolha do nome

Nefertiti indica a personagem como figura ativa de transformação, ruptura e de positivação do corpo negro.

O grupo de personagens, portanto, internaliza questões de gênero, de classe e de raça. As questões de gênero se apresentam mais nitidamente na comparação entre os percursos de homens e de mulheres, sobretudo entre Nefertiti e Ubirajara. Apesar de a personagem Nefertiti ser a mais sexualizada do conto, a sua constituição sugere constantemente as ideias de repressão e de vigilância, como na necessidade de discrição da personagem para não ser descoberta pelo avô. Além disso, a atração de Nefertiti pelo “galãzinho” e pela “amiga”, por um lado, sugere maior abertura em relação aos padrões de sexualidade; por outro, reforça a ideia de repressão desses desejos, uma vez que a personagem precisa dissimular os seus interesses diante da amiga. Ubirajara, por sua vez, em relação às configurações de gênero, sugere uma liberdade mais acentuada a ponto de não ser responsabilizado por deixar de cumprir suas funções paternas.

Já os dilemas de classe e de raça se articulam à busca por aprovação diante da estigmatização social. O próprio Ubirajara, por exemplo, que sob a perspectiva de gênero representa a impunidade, sob a ótica racial, enquanto “suspreto”, sugere uma criminalização sistemática direcionada aos pretos. Por tentar reagir ou pelo menos questionar esse contexto, Ubirajara é tido como um “estorvo”, pois se envolve constantemente em brigas. Em uma delas, com o seu irmão Valdeci, decepciona Dona Esperança. Isso motiva o personagem a se acalmar a fim de obter a aprovação da avó.

Ivair é outro que busca a aprovação de um membro da família, Ceci, sua mãe. Contudo, o programa narrativo de Ivair não se associa diretamente à sua mãe, mas ao seu projeto de comprar um sabonete de luxo para obter uma pele igual à “do cartaz”. É preciso considerar, porém, que tal projeto é motivado pela embalagem do sabonete na qual é estampado “[...] o peito da atriz chamariz.” (ROSA, 2016, p. 12). Além disso, o personagem se queixa por Ubirajara ser bajulado por Dona Esperança, além de se mostrar nostálgico à relação mais carinhosa que ele, na sua infância, tinha com Ceci. Compreende-se, portanto, o projeto de Ivair de ter a “pele do cartaz” como uma busca pela aprovação feminina em um sentido mais amplo, porém fortemente associada a uma procura pelo período da infância, no qual contava com “Aquele alegria traçada na cara, [...] nostalgia que perdeu brilho na borracha da adolescência. Berros de Dona Ceci foram caneta e sua borracha não deu conta.” (p. 12). Sob essa

perspectiva, o aspecto descuidado do personagem, “[...] com seu sorriso desmanchado, cariado [...e sem] uma camisa limpa”, revela a permanência de traços infantis na sua constituição, uma vez que não demonstra capacidade para cuidar de si mesmo. O desleixo de Ivair em relação ao seu asseio pessoal inclusive entra em contradição com o projeto de ter a pele do cartaz. A ida ao bar em busca de um “remédio” sugere o alcoolismo como compensação e resolução das suas contradições, já que, de acordo com o narrador, o personagem tem a liberdade para ir até lá sem camisa, mas “Fosse a atriz ou a mãe da creche, expostas as mamas de mamar nenê, seria até escarpelado.” (p. 12)

Seu Tebas também busca, em um primeiro momento, a aprovação de Ceci, sua filha. Embora o talento profissional do bisavô Tebas seja o traço mais destacado em sua constituição, é justamente o seu ofício de pedreiro, ou, as suas unhas marcadas de cimento, o que motiva a repulsa de Ceci. Diante disso, o personagem nega temporariamente a sua profissão, ficando “[...] uma semana sem ler sobre construção” (ROSA, 2016, p. 11), para pesquisar algo que “[...] dissolvesse o vexame escombroso da sua filha” (p. 11). Com isso, Seu Tebas “[...] chegou [...] no sabão de coco. Mais a ponta de canivete futricando unha debaixo de água quente.” Porém, tanto “[...] a querença de trabalhar” quanto o “[...] descabelo de esfregar os dedos até sangrar” (p. 11) permanecem até o momento do narrado, quando o personagem, já muito idoso, é caracterizado pela perda de forças e pela reduzida vitalidade. Percebe-se, portanto, a permanência da tentativa do pedreiro de se livrar da estigmatização social e de obter a aprovação da filha. Contudo, o último parágrafo referente a Seu Tebas oferece outra perspectiva sobre o objeto de valor do personagem, pois sugere que, mais que ser aceito pela filha, o bisavô, na sua velhice, deseja pelo menos alguma dignidade, ou, autonomia para lavar suas partes íntimas.

A busca por aprovação, no entanto, extrapola o ambiente familiar na narrativa referente ao personagem da neta que sofre racismo na escola. Ela é caracterizada pelo ódio que alimenta contra si própria, motivado por atitudes preconceituosas de outras crianças inseridas em uma estrutura racista que se revela em representações artísticas - como no gibi cuja protagonista é branca e o vilão, o dragão do mato, é associado à menina negra - e na organização escolar que normaliza o racismo. Compreende-se, pois, que o personagem da neta internaliza a imagem de si construída por olhares racistas. Com isso, o projeto da personagem de se tornar branca, além de indicar a sua tentativa de ser aceita pela turma, ainda evidencia as

expectativas das outras crianças orientadas pelo racismo. O dilema entre reagir ao racismo ou ficar sem amigos reforça ainda mais a ideia de opressão dessa estrutura, pois não oferece alternativa senão a de rejeitar a si mesma em função da estigmatização racial.

Valdeci, por sua vez, orienta o seu percurso para se livrar da estigmatização decorrente da sua condição socioeconômica. Para isso, segue um programa narrativo configurado fundamentalmente pelas ideias de esforço e de resignação, ou, no mínimo, de algum controle diante das humilhações que sofre. A contradição entre os banhos do personagem e a persistência da sujeira e do seu mau cheiro simboliza o sonho de, efetivamente, se tornar o “burguês” da casa. Esse sonho é revestido pela figura do “canto da sereia” que articula os churros vendidos por Valdeci à praia de Mongaguá. Tal imagem pode ser lida como um símbolo para a ilusão de Valdeci segundo a qual, mediante o esforço do seu trabalho, poderia se livrar dos estigmas sociais e conquistar um lugar ao sol.

A personagem de Avó Ceci, por outro lado, não alimenta qualquer ilusão de ascensão social, pois quase não conta com tempo para si, sobrecarregada pelo excesso de trabalho doméstico. Como filha de Seu Tebas, mãe de Valdeci, Nefertiti, Ivair e Ubirajara, além de avó da personagem vítima de racismo na escola e de mais oito netos, Ceci é a personagem com mais funções do conto, dentre as quais a de educar se sobressai. Contudo, o modelo de educação representado por Ceci é o da repressão, o da “[...] ordem do berro que estoura os caminhos” (ROSA, 2016, p. 18). Tal modelo educacional, porém, articulado ao contexto familiar numeroso e ao acúmulo de responsabilidades impostas, revela-se nocivo à própria Ceci. A imagem final do conto, com a personagem rouca logo no início do dia, sugere um volume de exigências que extrapola limites. Além disso, a maneira como o narrador utiliza verbos no futuro do presente do modo indicativo para descrever a rotina dos netos, enfatizando o aspecto iterativo da agitação das crianças, revela que os berros da Avó Ceci são recorrentemente vencidos pela “[...] manta de choro e pirraça que irá cobrir o quintal.” (p. 19).

Assim, os percursos de todos esses personagens são marcados pelos signos da precariedade, da estigmatização e da imposição de padrões fundamentados em ideais da modernidade. De certa forma, todos esses elementos já são sugeridos na apresentação do problema da exigência de padronização dos postes. Sob essa perspectiva, o trecho inicial de “Pode ligar o chuveiro?”, além de expor a precarização

da distribuição de energia elétrica, pode ser compreendido como uma problematização das padronizações, das quais decorrem novas necessidades de adaptação e novas determinações sobre o que é considerado legal ou ilegal, aceito ou condenado. O contraste entre o padrão de postes rigidamente exigido pela prefeitura e o personagem com “[...] a caixa de energia ali, no banheiro de tomar banho” (p. 7) sugere o improviso tático como condição necessária para a adaptação em um contexto que, além de precarizado, é submetido a padrões impostos por uma lógica de fora dali.

A transformação dessa lógica é simbolizada pela personagem Dona Esperança, cujo próprio nome é resultado da imposição de uma censura ao seu registro como Vingança. Contudo, sua constituição sugere que ela se vincula efetivamente mais a um projeto de “esperança”, embora seja preciso considerar o caráter dissimulado, “[...] feito cobra em tóco véio.” (p. 14), pelo qual os traços da “vingança” também se incorporam à personagem. Isso porque a figura de Dona Esperança representa a autoridade máxima da casa e, com isso, distribui os valores a serem perseguidos pelos membros da família, dentre os quais sobressaem a humildade, a polidez e uma concepção maleável – e questionável - de honestidade vinculada à defesa de familiares. Sob essa perspectiva, o sabão fabricado por Dona Esperança e indicado por ela ao banho das crianças simboliza uma renovação no sentido de dinamizar as identidades da família, de sugerir a resistência a qualquer tipo de padronização, além da humildade e da polidez necessárias para se manter vivo em um contexto hostil, pelo racismo e por uma dominação elitista.

Nesse sentido, o modo como o personagem Valdeci suporta as humilhações constantes expressa a maneira como a ideologia dominante afeta, por um lado, as aspirações do personagem e, por outro, a falta de capacidade de reação, sempre regulada pelo “canto da sereia” de conseguir ter acesso a modos de vida distintos do que a sua condição lhe possibilita. Seu Tebas, Ivair e a neta, por outro lado, manifestam o aspecto mais diretamente danoso desse contexto. A busca por aprovação demonstra o quanto a autoestima de cada um é contagiada negativamente por certos marcadores sociais que os tipificam: a profissão de pedreiro de Seu Tebas, a pele preta da neta e, de maneira menos evidente, a aparência de Ivair, os revestem negativamente e, por isso, exigem deles o esforço para se enquadrarem aos modelos dominantes.

Configura-se, assim, o caráter opressivo desse contexto no qual a precarização e a exploração de determinados sujeitos e espaços encontram justificativas em expectativas formuladas a partir de uma lógica que, de saída, marca pretos e pobres como naturalmente inferiores, repulsivos e subordináveis. Sendo assim, elementos como lazer, conforto e liberdade aparecem no conto sempre revestidos pela precariedade, expressando que a oscilação e até mesmo a ausência de tais valores em ambientes periféricos são normalizados pela sociedade brasileira. Isso se mostra mais nitidamente na vigilância exercida sobre Nefertiti, na criminalização de Ubirajara, na sobrecarga de trabalho imposta à Avó Ceci e na distribuição precária de energia elétrica no ambiente.

Esse quadro é predominantemente organizado a partir de um foco narrativo que acompanha de perto as perspectivas dos personagens, concentrando-se no momento do banho de cada um deles. Nesse sentido, por se tratar de um momento íntimo, o banho funciona como ocasião para aprofundar o olhar para as subjetividades. Sob o ponto de vista da configuração do espaço narrativo, essas reflexões dos personagens se organizam em torno de diferentes concepções sobre o ambiente doméstico. De início, o leitor conhece o convívio da referida família com a precariedade na distribuição de energia elétrica, além da imposição de um padrão nas instalações elétricas. Essa apresentação confere o teor negativo da relação de alguns personagens com o ambiente doméstico. Ceci, por exemplo, vincula-se à casa como uma verdadeira detenção. Assim como Nefertiti, que manifesta um comportamento sob vigilância no ambiente doméstico, contrastando com a sua ousadia projetada em espaços exteriores, como o bairro e a escola. Dona Esperança, por sua vez, não experimenta negativamente o espaço doméstico, pelo menos não de uma forma tão evidente como Ceci e Nefertiti. Em vez disso, confere uma ambiguidade ao espaço, uma vez que é somente em casa que seu pai a chamava por Vingança; mas é também em sua residência, durante o banho, que a bisavó demonstra se alinhar menos ao projeto vingativo do pai que ao seu próprio programa de renovação. De maneira análoga, Ubirajara também expressa uma relação ambígua com o ambiente doméstico, embora, no seu caso, seja possível afirmar que a casa se constitui como um espaço positivo em contraste com a rua. Isso porque, apesar de se envolver em conflitos domésticos, a sua residência é o espaço onde encontra a proteção de Dona Esperança, apoia-se na tradição familiar expressa nos móveis fabricados por Seu Tebas e se motiva para transformar o próprio comportamento. Por outro lado, os

ambientes exteriores se configuram, indubitavelmente, de maneira negativa, pois neles o personagem é criminalizado e agredido.

Já Valdeci, Seu Tebas, Ivair e a neta apresentam diferenças referentes ao modo como o espaço é constituído em torno deles, sobretudo no que tange a extensões que mostram mais profundamente a estrutura opressiva que os circunda. Valdeci, por exemplo, é sugerido como o “burguês” da casa, no sentido de contar com certas vantagens em sua vida, como a de não ter a necessidade de “madrugar” para ir ao trabalho. No entanto, a extensão do foco narrativo para o seu percurso até o trabalho evidencia a maneira como é submetido a humilhações sistemáticas. Desta forma, a relação de Valdeci com o ambiente doméstico reforça a ideia de ilusão vinculada ao personagem. Por outro lado, o movimento de Ivair de saída de casa em direção ao bar expressa um sentido oposto ao de Valdeci. Diferentemente deste, que experimenta positivamente o espaço doméstico, Ivair se sente preterido em sua residência e projeta as suas ilusões para um cenário externo, o bar. Seu Tebas, por sua vez, embora dentro de casa seja revestido por traços da dependência do cuidado de seus familiares, no seu bairro é descrito como “o ganga”, digno de respeito absoluto. No entanto, a extensão do foco narrativo para bairros nobres revela a instrumentalização de Seu Tebas por arquitetos que se apropriam do conhecimento do bisavô. Assim, a relação de Seu Tebas com o espaço doméstico e com o seu bairro expressa positivamente os laços familiares, ao passo que o seu anonimato nos bairros nobres revela o modo como a sua força de trabalho é expropriada.

Em outro sentido, de maneira semelhante ao que ocorre com Dona Esperança e Ubirajara, o personagem da neta se apresenta de forma mais dinâmica, sem oferecer a possibilidade de determinar efetivamente o espaço doméstico como positivo ou negativo. Não há muitas informações sobre a relação da personagem com o ambiente doméstico, entretanto, a referência ao modo como a sua avó Ceci a trata, chamando-a de “viada”, sugere um aspecto “áspero” desse espaço para a neta, que, aliás, esfrega-se com uma “[...] bucha [...] do quintal mesmo, áspera” (ROSA, 2016, p. 13). Por outro lado, os ambientes exteriores definitivamente são configurados de uma forma negativa em relação à neta, que incorpora as consequências de uma estrutura racista. Tal estrutura se revela gradativamente à medida que o foco narrativo é ampliado da menina racista na sala de aula para mais três crianças racistas no pátio, depois para a reunião escolar na qual a professora se omite em relação às queixas sobre o episódio de racismo e, enfim, para a Secretaria de Educação onde mais uma

vez lida com a omissão da instituição diante do racismo. Assim, a maneira como a personagem se relaciona com os espaços doméstico e escolar, além de sugerir o processo de formação de uma personalidade quase que necessariamente “áspera”, já que não pode contar com as instituições para defendê-la, ainda, por meio do contraste da fragilidade de uma criança com as diversas formas pelas quais esse tipo de violência se impõe, evidencia a dramaticidade da experiência de quem sofre o racismo.

Desta forma, o conto apresenta uma perspectiva multifacetada sobre a experiência do oprimido, seja racialmente, seja por questões de classe ou de gênero. Esse sentido é construído como um circuito fechado voltado para a imposição de padrões e configurado a partir do confronto entre as ideias de variação e de uniformização. As ideias referentes ao conceito de variação se manifestam desde o primeiro personagem que contesta a imposição de padrões nas instalações elétricas. No entanto, as imposições de padrões mais significativas do conto são as contextuais. Apesar de alguns personagens, como Nefertiti e Ubirajara, sugerirem alguma tentativa de ruptura em relação a esse circuito, os signos da precariedade, da exploração e da estigmatização acabam prevalecendo sobre o grupo. Além disso, a última entrada do conto insinua o modo como esse circuito se fecha, pois a utilização de palavras pertencentes a um campo semântico “militar”, como “batalhão”, “comanda” e “cadetes”, gera o efeito de sentido de um tipo específico de disciplina que, associado à rotina de crianças, sugere um processo de educação e de reprodução do comportamento militar. Sob essa perspectiva, a cena da tortura aplicada à personagem Araci pelas outras crianças é representativa do sentido do conto. Isso porque, por um lado, a cena se apresenta como uma crítica à violência militar presente nas periferias, mas, por outro, insinua a força de um contexto que impõe padrões violentos de comportamento mediante preceitos igualmente violentos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tem que acreditar.’  
 Desde cedo a mãe da gente fala assim:  
 ‘filho, por você ser preto, você tem que ser  
 duas vezes melhor.’  
 Aí passados alguns anos eu pensei:  
 Como fazer duas vezes melhor, se você tá  
 pelo menos cem vezes atrasado pela escravidão,  
 pela história, pelo preconceito, pelos traumas, pelas  
 psicoses... por tudo que aconteceu? Duas vezes  
 melhor como?  
 Ou melhora para ser o melhor ou o pior de  
 uma vez.  
 E sempre foi assim.  
 Você vai escolher o que tiver mais perto de  
 você,  
 O que tiver dentro da sua realidade.  
 Você vai ser duas vezes melhor como?  
 Quem inventou isso aí?  
 Quem foi o pilantra que inventou isso aí?  
 Acorda pra vida, rapaz”  
 (RACIONAIS MC’S, 2002)

Constatada a recorrente tematização da obstinação em obras da cultura das periferias urbanas brasileiras, sobretudo em contos da literatura marginal-periférica, esta tese se propôs a investigar o motivo da recorrência temática. Além disso, pretendeu-se reavaliar algumas questões da crítica em torno desse tipo de produção literária, uma vez que, passadas mais de duas décadas desde o lançamento da primeira edição da revista *Caros Amigos – Literatura Marginal*, que é aqui entendida como um dos marcos teóricos da fundação do projeto da literatura marginal-periférica, percebe-se algumas mudanças tanto estéticas quanto relacionadas ao contexto de produção dos escritores e que motivaram o questionamento a respeito da permanência da obstinação como tema privilegiado no interior da cultura das periferias urbanas brasileiras, o que pôde ser entendido como a expressão das desvantagens sociais de uma parcela da sociedade que “sabe-não-ser”, “pode-não-ser”, mas, no sentido mais amplo, “quer-ser”. Em outros termos, foi possível perceber que, no nível da linguagem, há um trabalho, em processo de estabilização, de ressignificação da função do autor periférico em um campo simbólico todo constituído fora das periferias. Esse trabalho se desenvolve, principalmente, por meio da persistência na proposta de revalorização identitária marcada na adoção de um registro linguístico subjugado como matéria artística, mas também expressa a persistência como uma necessidade coletiva de um grupo historicamente marginalizado e em desvantagem social.

A cultura do hip-hop nacional foi o principal pilar para a constituição desse tipo de produção, pois ofereceu as bases estéticas e ideológicas para os escritores, entre as quais, a valorização do efeito de verdade dos textos e a vinculação da literatura a um projeto de contestação dos valores dominantes. A própria recorrência temática da obstinação funciona como uma ferramenta de denúncia, já que expressa, em muitas produções artísticas, o elevado nível de desigualdade social que impõe a sujeitos periféricos a persistência como uma necessidade para a defesa da sobrevivência. Esteticamente, soma-se a isso a inserção de elementos biográficos por parte dos escritores para, em primeiro lugar, dar forma ao referido efeito de verdade valorizado no interior da cultura do hip-hop nacional, mas também como um artifício de composição de modelos de conduta, que se baseiam nos próprios artistas como exemplos de superação das desvantagens sociais, como aqueles que conseguem marcar ativamente as suas presenças em espaços discursivos nos quais historicamente figuraram de maneira passiva, predominantemente apresentados por um outro pertencente às classes hegemônicas.

Entretanto, para que esses dados biográficos sejam de fato lidos como elementos positivos, os escritores precisam ser reconhecidos como verdadeiramente periféricos e comprometidos com os valores da cultura do hip-hop nacional. Por isso, o lugar de enunciação é um dos elementos centrais da estética da literatura marginal-periférica, vide o marcador de lugar em sua própria nomenclatura. É preciso, porém, considerar que não apenas a experiência periférica orienta a perspectiva construída nesse tipo de texto, mas a mediação pela cultura do hip-hop nacional e tudo o que a envolve, inclusive o compromisso com um projeto de transformação social. Mesmo assim, a produção literária das periferias urbanas é bem diversificada, mas se particulariza justamente por essa vinculação ao hip-hop, que se mostra textualmente no uso do registro coloquial comumente utilizado em periferias urbanas, nas recorrentes representações de personagens da classe trabalhadora e de cenários predominantemente urbanos, além da usual abordagem de determinados temas, como a pobreza, a violência, a criminalidade e a obstinação.

Compreende-se, portanto, que a literatura marginal-periférica tensiona o cânone literário porque, em vez de trabalhar primordialmente com base em uma língua escrita literária, toma a língua falada espontânea do presente de um determinado grupo como objeto de formulação estética. Assim, subvertendo a linguagem literária, tradicionalmente fonte de uma língua exemplar e, por isso, altamente monitorada, os

escritores periféricos se mostram insubmissos também a um modelo literário que reflete o pensamento das classes dominantes, supostamente tomadas como exemplo para as classes trabalhadoras. Como uma espécie de reação a tal contexto, escritores periféricos trabalham esteticamente o registro de fala típico de periferias urbanas brasileiras e o inserem no mesmo campo da tradicional linguagem literária, antes restrita à imagem e semelhança das classes dirigentes. Nesse sentido, compreende-se o projeto estético da literatura marginal-periférica empenhado em reverter estigmas desde o nível da linguagem, pois a linguagem do povo, sistematicamente estigmatizada com base em uma norma elitista, é convertida em material de elaboração artística. Da mesma maneira, sujeitos periféricos, marginalizados e estigmatizados por um sistema que limita a classe trabalhadora ao papel de mão de obra a ser explorada encontram, na literatura, a possibilidade de exercer outros papéis, de ocupar a centralidade em suas próprias histórias, além de pensar a sociedade a partir desse ponto de vista e dessa linguagem, intencionalmente diversos dos padrões hegemônicos.

A gestão da própria carreira é mais uma das características típicas da cultura do hip-hop nacional e que também se origina de uma necessidade do grupo, uma vez que todo o cenário cultural, seja literário ou musical, é composto predominantemente por indivíduos das classes hegemônicas, os quais também controlam editoras e gravadoras. Logo, artistas identificados com a cultura do hip-hop, por, em geral, pertencerem às classes mais pobres, dependem de redes estabelecidas entre eles próprios para que suas obras tenham algum alcance. Por isso a importância de eventos como as primeiras festas de *rap*, os *saraus* e os *slams*. No mesmo sentido, Ferréz e Allan da Rosa possuem editoras que publicam outros escritores periféricos, assim como o grupo Racionais e o rapper Emicida também possuem suas gravadoras e lançam novos rappers. Tais artistas mostram persistência e criatividade ao investirem em produções independentes, no autogerenciamento de suas carreiras e em métodos alternativos de divulgação de suas obras, mas também evidenciam um cenário de desvantagem que exige um esforço desigual daqueles que não pertencem às classes que historicamente controlaram as ferramentas de produção, publicação, divulgação e crítica cultural.

Como já dito, essa necessidade de um elevado nível de esforço se manifesta textualmente de diversas maneiras. Por exemplo, alguns textos identificados com a literatura marginal-periférica se assemelham com testemunhos religiosos, assim como

tanto a cultura do hip-hop quanto igrejas, sobretudo neopentecostais, comumente são exaltadas como instrumentos de salvação nas periferias urbanas. Tal aderência à ideia de salvação reforça a tese aqui defendida de que os textos da literatura marginal-periférica expressam a desigualdade social, pois se a recorrência temática da obstinação mostra a intensidade de esforço necessária a um grupo em desvantagem social, o apego a uma possibilidade de salvação manifesta o anseio pela superação de uma conjuntura evidentemente indesejável, como se o sofrimento ocasionado por situações limite fosse sublimado em obstinação por meio da escrita.

Desta forma, a obstinação funciona em obras da cultura das periferias urbanas como uma espécie de signo de pertencimento social. Isso fica evidente na maneira como os artistas se apresentam como modelos de superação - daqueles que persistiram para vencer os obstáculos sociais -, além do modo como ideais de empreendedorismo são cada vez mais valorizados pelo público periférico. A ideologia do empreendedorismo, porém, é tensionada no interior da cultura do hip-hop por símbolos relacionados ao universo do crime, pois a criminalidade expressa o desejo de ascensão social levado ao limite, do rompimento das barreiras sociais e do acesso ao consumo a qualquer custo, o que é sintetizado no título do filme estrelado pelo MC estadunidense 50 Cent e comumente citado por rappers brasileiros: "Fique rico ou morra tentando". Esse modelo de pensamento é percebido, ainda, em contos como "Traição na joalheria do shopping" e "Pode Ligar o Chuveiro?", pois a vulnerabilidade que favorece a crença de sujeitos periféricos no "canto da sereia" do empreendedorismo, como ocorre com o personagem Valdeci, de "Pode Ligar o Chuveiro?", é a mesma que aponta para a vida no mundo do crime como uma alternativa viável para ascender socialmente e, assim, escapar de assumir "[...] o sentimento de fracasso pessoal por não alcançarem os estilos de vida reconhecidos como garantidores de identidade e pertencimento à sociedade." (MOREIRA, 2018, p. 134)

A obstinação, pois, representa o comportamento esperado do sujeito periférico que, para ser aceito, precisa se esforçar ao máximo para ascender socialmente ou, no mínimo, ampliar seu poder de consumo. É significativo, nesse sentido, que a "ida ao centro" seja tema frequente nas narrativas periféricas, pois sugere, de um lado, a tentativa de "cruzar a ponte", de conquistar acesso a espaços restritos a classes não-periféricas, mas também simboliza a aventura de distanciamento do espaço familiar em direção ao território do outro onde, geralmente, os personagens periféricos

manifestam uma percepção de que não são bem vindos ali, uma vez que a configuração do espaço nessas narrativas costuma se caracterizar por traços que remetem a diversas dificuldades a serem enfrentadas pelos personagens, desde a fome e o problema com passagens de transporte público até a ameaça de serem abordados pela polícia, agredidos e incriminados injustamente.

Compreende-se, assim, que a obstinação funciona como ideia-chave para compreender a busca por um complicado equilíbrio no interior da produção cultural periférica. Isso porque, apesar de os artistas precisarem de um alto grau de esforço e persistência para continuarem existindo e, na melhor das hipóteses, “cruzarem a ponte”, continuarão sendo vistos com desconfiança pelas classes dirigentes. Ferréz e Emicida, que conseguiram alcançar visibilidade nacional, ilustram a busca por esse equilíbrio, pois, apesar de enunciarem críticas à lógica capitalista, a maneira como gerenciam suas carreiras revela que não se amparam em uma lógica anticapitalista. Pelo contrário, tanto o rapper quanto o escritor, ao alcançarem notoriedade, em vez de se limitarem ao trabalho com seus produtos artísticos, comercializam obras de outros artistas vinculados às marcas, além de roupas, acessórios, adesivos e uma variedade de produtos. Desta forma, a atitude dos artistas de empreenderem em marcas próprias, por um lado, ofereceu um ganho de capital simbólico aos seus nomes-autores, uma vez que cada produto comercializado pelas marcas é vinculado ao artista responsável; por outro lado, em cada produto comercializado pelas marcas há a incorporação do valor associado aos artistas, tanto em relação aos seus méritos artísticos quanto no que se refere às suas performances enquanto agitadores culturais e ativistas sócio-políticos. Nesse sentido, Emicida e Ferréz não parecem propor grandes revoluções inspiradas em ideias anticapitalistas. Em vez disso, os artistas representam a demanda pela efetiva democratização de todos os espaços, desde os artísticos aos de comércio, para que sujeitos periféricos possam se expressar a partir de seus próprios termos, criar produtos nos quais se reconheçam e trabalhar de maneira digna sem que seus esforços sejam apropriados para a geração de riqueza da classe hegemônica, mas gerando receita no interior das próprias comunidades periféricas.

A obstinação, portanto, é aqui entendida, enquanto tema literário, como expressão da busca por alternativas de insubmissão, da possibilidade de escrever, mas sobretudo sem a necessidade de encobrir signos relacionados à cultura das periferias urbanas, como as gírias e o registro coloquial característico desses espaços.

Esteticamente, essa busca se manifesta de diversas maneiras. Sacolinha, por exemplo, é o escritor dos ditados populares, da sabedoria colada ao universo das periferias urbanas de São Paulo. Ni Brisant, dos aforismos, da tentativa de estilização da sabedoria popular inserida em um contexto pop. Allan da Rosa, por sua vez, caracteriza-se pelo uso da amplificação como principal recurso estilístico, pela adjetivação obsessiva que busca qualificar, em todos os sentidos, uma produção literária marcadamente popular que, a seu modo, procurando e arriscando continuamente os melhores adjetivos para caracterizar suas situações narrativas, propõe novos modos de enxergar e de dizer, não apenas as periferias urbanas, mas a própria cidade de São Paulo que, em seus processos de formação, impôs e continua impondo que os pobres se virem para encontrar um espaço para morar, um modo de subsistência e os melhores "qualificativos" - preferencialmente o de "trabalhador" - que lhes sirvam de identidade e de resguardo - não garantido - contra as diversas formas de violência, entre estas a praticada pelo Estado, sobretudo e mais diretamente a violência policial.

Percebe-se, assim, que a recorrência temática da obstinação se vincula a uma necessidade de persistência desses indivíduos em se fazerem ouvidos a partir de seus próprios termos. Contudo, depois de mais de duas décadas do surgimento da literatura marginal-periférica, com a ajuda das novas tecnologias como instrumentos de divulgação, alguns escritores já conseguem se firmar como autores e, com isso, demonstram mais autonomia criativa em relação às características que tipificaram o grupo até então. Para se singularizarem, determinados autores, em vez de trabalharem com a oralidade de uma forma ingênua, como uma simples tentativa de transpor a fala cotidiana para a escrita, apropriam-se de elementos da linguagem coloquial falada nas periferias urbanas para trabalhá-los esteticamente em seus textos.

Assim, se é possível compreender que a literatura marginal-periférica se beneficiou inicialmente de um interesse alimentado pelas mídias tradicionais sobre a vida do sujeito marginalizado, principalmente daquele envolvido com o crime, atualmente a representação desses espaços no interior da cultura periférica tem se dinamizado. Escritores como Allan da Rosa e Ni Brisant, por exemplo, dinamizam essa perspectiva ao apresentarem personagens periféricos mais variados, envolvidos em conflitos mais diversificados e tudo isso por meio de uma linguagem também mais singular, pois cada um dos dois autores, embora reproduzam alguns recursos

estéticos típicos da cultura do hip-hop nacional, desenvolveram estilos de escrita originais que os distinguem.

Até por isso, os autores escolhidos para terem seus contos analisados mais detidamente nesta tese foram Sacolinha, Allan da Rosa e Ni Brisant, pois características singulares de seus textos permitem o questionamento de algumas afirmações recorrentes da crítica. Por exemplo, como muitas das produções literárias periféricas do final dos anos 1990 e início dos 2000 giravam em torno da violência urbana e adotavam a coloquialidade típica das periferias paulistanas, logo esse tipo de escrita passou a ser vinculada unicamente à cultura do hip-hop nacional com a justificativa de funcionar como um modo de expressão coletivo com os objetivos de ressignificar a identidade periférica e de denunciar injustiças sociais. No entanto, desde as primeiras publicações há autores que não confirmam esse modelo teórico. Dentre eles, Allan da Rosa, com uma escrita mais abstrata e não tão explicitamente combativa, e Sacolinha que, apesar de não desenvolver um estilo de escrita que se diferencia significativamente do modelo mais comum de texto vinculado à literatura marginal-periférica, faz questão de recusar o termo "literatura marginal" para definir a sua produção, argumentando que faz parte da "literatura brasileira". Além desses, novos autores surgiram desde o lançamento das edições especiais da *Caros Amigos*, como Ni Brisant, residente em São Paulo, mas nascido e crescido na Bahia, que apresenta um estilo marcadamente diferente da literatura marginal-periférica próxima ao *rap*, já que desenvolve uma escrita que traz elementos da cultura baiana, além de ser mais leve, bem menos combativa, carregada de recursos poéticos e com maior abertura para a fantasia.

Além disso, em comparação com o início dos anos 2000, é possível compreender que atualmente a literatura marginal-periférica conta com um público mais bem consolidado. Ferréz e Sacolinha, por exemplo, em suas primeiras publicações, pareciam se dirigir unicamente à comunidade do hip-hop e pouco familiarizada com literatura. Por outro lado, Ni Brisant e Allan da Rosa parecem não se restringir a um público não iniciado literariamente. Isso se mostra em suas propostas de escrita menos objetivas e mais inventivas que exigem do leitor um pouco mais de sofisticação. Até porque, embora ainda escassas, as recentes oportunidades de acesso à universidade, somadas ao próprio esforço dos escritores e de membros da cultura do hip-hop nacional, também acabaram favorecendo a formação de mais leitores nas periferias urbanas brasileiras.

Portanto, a intenção de atingir um público periférico não familiarizado com a literatura parece não ser mais a principal linha orientadora da composição dos textos identificados com a literatura marginal-periférica. Isso porque a linguagem que compõe textos mais recentes não expressa a mesma intenção de reproduzir, tão objetivamente, o falar cotidiano das comunidades representadas, como se percebe em *Capão Pecado*, por exemplo. Em vez disso, investem em uma linguagem mais inventiva, que toma registros linguísticos característicos de periferias urbanas menos como objeto de imitação de uma parcela da sociedade com a qual procura estabelecer um diálogo direto, inclusive com direcionamentos de comportamento e de projetos políticos, e mais como matéria de representação artística. No entanto, se, por um lado, essa atitude supostamente "mais artística" pode representar uma liberdade maior para os escritores periféricos, por outro, pode expressar o enfraquecimento da utopia de uma periferia altamente leitora e envolvida com a literatura, como pode ser percebido no tom das obras e dos manifestos de escritores como Ferréz e Sérgio Vaz.

O enfraquecimento dessa utopia, porém, pode ser, ironicamente, resultado do sucesso desses dois escritores. Isso porque, o sucesso da literatura marginal-periférica no início dos anos 2000, sobretudo das obras de Ferréz e de Sérgio Vaz, além de ter possibilitado o consumo e o debate sobre escritores periféricos em eventos literários e estudos acadêmicos, também colaborou para a formação de um público periférico interessado em produzir e discutir literatura. Assim, já não é mais possível perceber em obras mais recentes da literatura marginal-periférica a intenção prioritária de dialogar com sujeitos periféricos não familiarizados com a cultura literária. Em vez disso, obras de escritores como Ni Brisant e Allan da Rosa expressam, de um lado, a influência do contato com a cultura literária dominante que se impõe como paradigma de qualidade e, portanto, de autoridade, mas, por outro lado, também é possível perceber o quanto ambos os escritores, do mesmo modo que Ferréz e Sérgio Vaz, ainda procuram subverter determinados padrões hegemônicos a partir de elementos caracteristicamente periféricos e contra-hegemônicos, como a tradição africana, a cultura nordestina e o trabalho estético com a linguagem coloquial. No entanto, a influência de um público periférico mais familiarizado com a cultura literária provoca, também, um aumento da exigência do escritor com o próprio trabalho com a linguagem. Disso resulta a diminuição do caráter coletivo em obras mais recentes desse tipo, já que, com um público mais bem delimitado, as novas produções da literatura marginal-periférica, em vez de se orientarem por um projeto coletivo de

educação literária de toda uma parcela da sociedade brasileira, dirigem-se a um público, no mínimo, já iniciado na cultura literária.

Conclui-se, portanto, que a constante representação da obstinação em contos da literatura marginal-periférica expressa, entre outros desafios, os das possibilidades de acesso e de produção de cultura, nos próprios termos e de acordo com os interesses das camadas marginalizadas que, em razão da desvantagem social, identificam-se a signos relacionados ao esforço e à persistência para, por um lado, manifestarem, de variadas formas, seus projetos de superação dessas desvantagens e, por outro, denunciarem a desigualdade dessa conjuntura. Sendo assim, entende-se que, em linhas gerais, é possível interpretar que a frequente tematização da obstinação em contos da literatura marginal-periférica expressa a persistência como uma necessidade de um grupo que “sabe” estar em desvantagem social, “pode não” superar essa condição, mas, em busca de condições mais dignas, quer ter acesso a uma cidadania plena. Em outros termos, a constante tematização da obstinação em obras da cultura das periferias urbanas brasileiras expressa a consciência da desvantagem social, dos “traumas”, das “psicoses”, mas sobretudo a necessidade de “ter que acreditar”, de “ter que ser duas vezes melhor”, porém sem deixar de questionar: “Como fazer duas vezes melhor, se você tá pelo menos cem vezes atrasado [...] Você vai ser duas vezes melhor como? Quem inventou isso aí? Quem foi o pilantra que inventou isso aí?” (RACIONAIS MC’S, 2002)

## REFERÊNCIAS

ABU-JAMRA, G. de A. **Voz e Verdade: caminhos e ressonâncias no Rap**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/216120>>. Acesso em: 16 jun 2022;

ALMEIDA, B. B. de; TETTAMANZY, A. L. L. Discursos Marginais em Obras de Sacolinha e João Melo: a contemporaneidade do passado colonial nas literaturas brasileira e angolana. **Revista Crioula**, n. 21, p. 46–66, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/203987/001105716.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

AQUINO, L. L. A. de **A Geografia das Margens: um estudo sobre a relação entre espaço e a opressão social em Lima Barreto**. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Culturas e Artes) - Universidade do Grande Rio Professor José de Souza Herdy (UNIGRANRIO), Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=3568585](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3568585)>. Acesso em: 16 jun. 2022;

ARAÚJO, J. F. M. de. **Juventude e Produção Literária: um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-20022019-130313/>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

ARAUJO, S. N. F. de. **Não Sou Boy, Só Não Sou Otário: negócios, diversão e prestígio nos mercados pop periféricos**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Sociologia, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/34251>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

ARRUDA, D. P. **Cultura Hip-Hop e Serviço Social: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica**. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2017. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5404484](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5404484)>. Acesso em: 22 jun. 2022;

BALBINO, J. **Pelas Margens: vozes femininas na literatura periférica**. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) - Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2016. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321220/1/Balbino\\_Jessica\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321220/1/Balbino_Jessica_M.pdf)>. Acesso em: 16 jun. 2022;

BARRETO, C. de O. **Narrativas da "frátria imaginada"** Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5404>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

BAUTZ, D. K. **Os Contos de Ferréz: das relações entre a nova literatura marginal e o rap**. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Assis, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/items/058ccd40-5bdd-47e8-9d86-e95b64f2b084>>. Acesso em: 17 nov. 2023

BIRMAN, D. Literatura, imprensa e internet: o autor, o leitor e a mediação que se quer invisível. **Revista Línguas & Letras - Unioeste**, v. 14, n. 27, p. 1–9, 2013. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/7122/6875>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

BONNET, J. M.; CALDEIRA, V. S.. A relação entre espaço público e privado no contexto de intervenções culturais urbanas: um estudo de caso sobre a ocupação cultural Espaço da Liberdade. *In: o direito como liberdade: 30 anos de o direito achado na rua* 2019, Brasília, DF. **Anais [...]**. Brasília, DF: UNB, 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/45664388/A\\_RELAÇÃO\\_ENTRE\\_ESPAÇO\\_PÚBLICO\\_E\\_PRIVADO\\_NO\\_CONTEXTO\\_DE\\_INTERVENÇÕES\\_CULTURAIS\\_URBANAS\\_UM\\_ESTUDO\\_DE\\_CASO\\_SOBRE\\_A\\_OCUPAÇÃO\\_CULTURAL\\_ESPAÇO\\_DA\\_LIBERDADE](https://www.academia.edu/45664388/A_RELAÇÃO_ENTRE_ESPAÇO_PÚBLICO_E_PRIVADO_NO_CONTEXTO_DE_INTERVENÇÕES_CULTURAIS_URBANAS_UM_ESTUDO_DE_CASO_SOBRE_A_OCUPAÇÃO_CULTURAL_ESPAÇO_DA_LIBERDADE). Acesso em: 12 maio 2022;

BOTTON, A. N. **Realismo e Violência em Romances da Literatura Marginal-Periférica Brasileira: a representação da favela**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, 2019. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=7017628](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7017628)>. Acesso em: 16 jun. 2022;

BRANDILEONE, A. P. N. Polêmicas da vida (pós)moderna: o embate entre Ferréz e Luciano Huck. **Patrimônio e Memória**, v. 13, n. 2, p. 44–57, dez. 2017. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/767/961>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

BRISANT, N. **A revolução dos feios**. São Paulo, SP: Povo Editora, 2017;

BUZO, Alessandro (Org.). **Pelas Periferias do Brasil: Vol. II**. São Paulo: Suburbano Convicto, 2008;

BUZO, Alessandro (Org.). **Pelas Periferias do Brasil: Vol. IV**. São Paulo: Suburbano Convicto, 2010;

BUZO, Alessandro (Org.). **Pelas Periferias do Brasil: Vol. V**. São Paulo: Suburbano Convicto, 2011;

BUZO, Alessandro (Org.). **Pelas Periferias do Brasil: Vol. VI**. São Paulo: Aquarela Brasileira Livros, 2016;

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 4. ed. ed. São Paulo, SP: Editora Nacional, 1975;

CANIVEZ, P;. A relação privado / público em Hannah Arendt e Eric Weil. Tradução: Ubiratane de Moraes Rodrigues. **Perspectivas**, v. 6, n. 2, p. 276–305, 2021. DOI: 10.20873/rpv6n2-15. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/perspectivas/article/download/13446/19753>. Acesso em: 09 set. 2022;

CARDOSO, M. R. Oralidade estratégica nas redes virtuais. **IPOTESI**, v. 15, n. 2, jul./dez., p. 21–34, 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/7-Oralidade-estrategica-nas-redes-virtuais-oralidade-ipotese-152.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

CARVALHO, P. C. N. DE. **A Encruzilhada do Rap: produção de rap em São Paulo entre 1987 e 1998 e seus projetos de viabilidade artística**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09092020-190245/>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. 2. ed. Tradução de Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006;

CRUZ, A. de S. Algumas Indagações e Breve Exercício de Interpretação: Teoria e Literatura Brasileira Contemporânea. **Gláuks: Revista de Letras e Artes**, v. 17, n. 2, p. 12–25, 2017. Disponível em: <<https://revistaglauks.ufv.br/Glauks/article/download/24/25>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

DALCASTAGNÈ, R. Deslocamentos Urbanos na Literatura Brasileira Contemporânea. **Brasiliana- Journal for Brazilian Studies**, v. 3, n. 1, p. 31–47, 2014. Disponível em: <<https://tidsskrift.dk/bras/article/view/17592/15497>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

DANTAS, E. **Estética Hip-Hop: transgressão como estratégia de explicitação das diferenças**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26022019-161758/>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

DOMINGOS, R. I. M. D. **Estética do Dano: a margem como fronteira da modernidade**. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2018. Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=6318046](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6318046)>. Acesso em: 16 jun. 2022;

EBLE, L. J. **Escrever e inscrever-se na cidade: um estudo sobre literatura e hip-hop**. Tese (Doutorado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/23045>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

EBLE, L. J. Sacolinha - Brechó, Meia-Noite e Fantasia. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. FapUNIFESP (SciELO), abr. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-40185030>>. Acesso em: 21 jan. 2021;

ESPAÇO RAP. **Espaço Rap Vol. I**. São Paulo: 105 FM, 1998;

ESPAÇO RAP. **Espaço Rap Vol. IV**. São Paulo: 105 FM, 2000;

ESPAÇO RAP. **Espaço Rap Vol. VI**. São Paulo: 105 FM, 2002;

ESPAÇO RAP. **Espaço Rap Vol. IX**. São Paulo: 105 FM, 2004;

FERNANDES, D. **Célula da Rima: a conformação simbólica do espaço na relação Hip-Hop e religião**. Tese (Doutorado em Geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, PR, 2016. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=4529954](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4529954)>. Acesso em: 16 jun. 2022;

FERNÁNDEZ, L. M. **Mente Firme e Coração Blindado: uma teoria da presentificação social na prática comunicacional de representar o crime no proibido**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-07072017-104157/>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

FERRÉZ. **Literatura Marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FREITAS, D. S. de. **Ensaio Sobre o Rap e o Slam na São Paulo Contemporânea**. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/34815/34815.PDF>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

GAIA, R. da S. P. et al. O Coração Vulnerável: a masculinidade negra do sujeito periférico brasileiro cantada pelos Racionais MC's, em Jesus Chorou. **PerCursos**, v. 21, n. 46, p. 162–189, out. 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/17306>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

GANHOR, J. P. O Rap na Educação Científica e Tecnológica. **Ciência & Educação (Bauru)**, v. 25, n. 1, p. 163–180, jan. 2019. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-73132019000100163&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-73132019000100163&tlng=pt)>. Acesso em: 16 jun. 2022;

GARCIA, C G. As Flanâncias Urbanas de Sophie Calle: Reflexões entre público e privado. **ILUMINURAS**, v. 22, n. 56, p. 180-204, 2021. DOI: 10.22456/1984-1191.111936. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/111936>. Acesso em: 12 maio 2022;

GOMES, R. L. **O Relevo da Voz: um grito cartográfico dos saraus em São Paulo**. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Geociências e Ciências Exatas do Câmpus de Rio Claro, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Rio Claro, SP, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/183074>>. Acesso em: 16 jun. 2022;

GOMOR DOS SANTOS, E. **Hip-Hop e América Latina: relações entre cultura, estética e emancipação**. Tese (Doutorado em Política Social) - Programa de Pós-Graduação em Política Social do Departamento de Serviço Social da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/24552>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Editora Ática S.A, 1993;

LEHNEN, L. Literatura e Direitos Humanos na Obra de Sacolinha. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 49, p. 79–104, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018495>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

LEITE, A. E. **Mesmo céu, mesmo CEP: produção literária na periferia de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-12112014-085405/>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. 2ª ed. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2014;

MARINHO, M. V. **Cooperifa e a literatura periférica: poetas da periferia e a tradição literária brasileira**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-10082016-103903/en.php>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

MELLO, C. C.; PINTO, C. A. V. A Linguagem do RAP como Resistência à(s) Norma(s). **Revista Porto das Letras**, v. 6, n. 1, p. 93–113, abr. 2020. Disponível em:

<<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/8348>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

MOASSAB, A. **Brasil Periferia(s): a comunicação insurgente do Hip-Hop**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) -Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, SP, 2008. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5158>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

MONGIM, L. M. **O Corpo Negro Periférico e a Poética Gingadeira no Livro Reza de Mãe, de Allan da Rosa**. Anais do Congresso Africanidades e Brasilidades. **Anais...** Espírito Santo: Núcleo de Estudos e Pesquisas Africanidades e Brasilidades (NAFRICAB), ligado ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), nov. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/21866>>. Acesso em: 21 jan. 2021;

MONGIM, L. M. **Etnicidade e Literatura: a presença do negro na Literatura Marginal Periférica**. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, ES, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/11138>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

MORAES, A. J. L de; QUEIROZ, L. S. O terceiro setor na fronteira entre o público e o privado: reformulação do modelo de atuação estatal e reorganização do espaço de ampliação da cidadania. *In: Trabalho alienado, destruição da natureza e crise de hegemonia: consciência de classe e lutas sociais na superação da barbárie* 2021, São Luís, MA. **Anais [...]**. São Luís, MA: UFMA, 2021. Disponível em: [http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2021/images/trabalhos/trabalho\\_submissao\\_id\\_305\\_305612d33937e9c2.pdf](http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2021/images/trabalhos/trabalho_submissao_id_305_305612d33937e9c2.pdf). Acesso em: 12 maio 2022;

OLIVEIRA, A. “Quanto vale o show?”: Racionais MC’s e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo. **Música Popular em Revista**, v. 1, p. 113–137, jan. 2018a. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/1010>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

OLIVEIRA, A. S. de. **O fim da canção? Racionais MC’s como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09102015-154802/>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

OLIVEIRA, C. J. de. Literatura Modernista e Literatura Periférica: engajamentos intelectuais de representação e autorrepresentação. **ArReDia**, v. 6, n. 10, p. 43-57, jun. 2017. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/arredia/article/view/6121>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

OLIVEIRA, L. A. DE. **Experiências Estéticas em Movimento: produção literária nas periferias paulistanas**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09052019-114028/>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

OLIVEIRA, R. C. de. **“Periferia com o Poder da Palavra”**: a poética dos rappers brasileiros. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, MG, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16334>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

OLIVEIRA, O. **Entre a Luta, a Voz e a Palavra: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia**. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, 2016. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=4035790](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4035790)>. Acesso em: 17 jun. 2022;

ONG, W. **Oralidade e cultura escrita**. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papyrus, 1998;

PASQUALIN, A. M. **Vozes da Periferia: A “Escola do Crime” em Graduado em Marginalidade e a “Mulher-Objeto” em Guerreira**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários Aplicados) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, 2019. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=7938956](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7938956)>. Acesso em: 17 jun. 2022;

PATROCÍNIO, P. R. T. do. Uma Nação Periférica: instinto de marginalidade. **Cultura - Revista de História e Teoria das Ideias**, n. 37, p. 111–129, jan. 2018. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cultura/4891>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

PEREIRA FRAZÃO, I. Literatura e Indignação: legitimidades marginais? **ESCRITA**, v. 8, n. 1, p. 91–104, 2017. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/268394621.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

PERONI, Vera Maria Vidal. Relação Público-Privado no Contexto de Neoconservadorismo no Brasil. **Educação & Sociedade**, v. 41, p. 1-17, 2020. DOI: 10.1590/ES.241697. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/es/a/gPNy6mbMhQVmfzrqX8tRz4N/?format=html>. Acesso em: 12 maio 2022;

PILAR, Tula. Sou uma Carolina. In: SOARES, S (ed.). **Sarau do Binho**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial/Sarau do Binho, 2015. p. 184-185.

PINTO, P. A. R. Aspectos editoriais da poesia Spoken Word: os dicionários paratópicos de Ni Brisant. **Pontos de Interrogação — Revista de Crítica Cultural**, v. 7, n. 1, jan.-jun., p. 143–162, 2017. Disponível em:

<<http://revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/3935/2467>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

PINTO, P. A. R. **Mídium e Gestão da Paratopia Criadora: o trabalho inscricional do Clube Atlético Passarinheiro**. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de São Carlos, Campus São Carlos, São Carlos, SP, 2018. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=6796292](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6796292)>. Acesso em: 17 jun. 2022;

RAMOS, M. S. da F. **Da Possibilidade de uma Arte-Cidadã: autobiografia, autoficção e autoria na Coleção Tramas Urbanas**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/32175>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

ROCHA, B. de C.; LOPES, M. C. A. No princípio era o Rap: a construção do mito em Racionais MC'S. **Estudos de Religião**, v. 34, n. 3, p. 153–176, dez. 2020. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ER/article/view/10827>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

ROSA, A. DA. **Reza de mãe**. São Paulo, SP: Editora Nós, 2016;

ROTHIER CARDOSO, M. Favela e Floresta – escritas de periferias brasileiras. **IPOTESI – REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS**, v. 22, n. 1, p. 39–50, jun. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19408>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

SACOLINHA. **85 letras e um disparo**. 2. ed. São Paulo, SP: Global, 2007;

SALES, K. L. Performance e Escrita em Produções Literárias Marginais-Periféricas de Allan Santos da Rosa e Dinha. **Revista Crioula**, n. 21, p. 234–263, jun. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/143333>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

SALES, K. L. **Traços da Periferia: Política e Performance em Produções**. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, 2019. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=7918036](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7918036)>. Acesso em: 17 jun. 2022;

SALOM, J. S. **Combater a Subcidadania Disputando o Jogo Literário: uma contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, 2014. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=1691353](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1691353)>. Acesso em: 17 jun. 2022;

SANTIAGO, R. P. **Da Periferia ao Centro: olhares sobre as transformações na relação entre cultura, economia e política no mundo contemporâneo**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-26042018-144922/publico/TeseCorrigidaRodrigoPeronti.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

SANTOS, D. L. S. dos. **Como é que Você Nunca Ouviu Falar?: análise do impacto da música Sulicídio no imaginário do rap nacional**. Projeto Experimental (Graduação em Publicidade e Propaganda) - Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, RN, 2018. Disponível em: <<http://monografias.ufrn.br/handle/123456789/9296>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

SANTOS, M. A. C. dos. **O Universo Hip-Hop e a Fúria dos Elementos**. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-19042018-155632/>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

SANTOS, L. N. **Juventude Negra, Periferia e Poesia nos Blogues: altercenas da novíssima literatura baiana contemporânea**. III Simpósio Internacional de Letras e Linguística e XIII Simpósio Nacional de Letras e Linguística. **Anais...** Uberlândia, MG: EDUFU, 2011. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/138-livia-natalia-santos-juventude-negra-periferia-e-poesia-nos-blogues>>. Acesso em: 24 jan. 2021;

SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. SEGRETO, M. A. Presença da Fala na Melodia do Rap. **Música Popular em Revista**, v. 1, p. 7–34, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/1002/1097>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

SILVA, L. L. da. **A Literatura Fora do Lugar: a constituição de poetas e escritores nos saraus das periferias de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-12062017-125057/>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

SILVA, E. da C. Carolina Maria de Jesus e a Literatura Marginal: uma questão de gênero. **Século XXI - Revista de Ciências Sociais**, v. 9, n. 1, p. 21–52, 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5902/2236672537081>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

SUGAYAMA, S. **Ferréz: produção material e cultural na quebrada**. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, PR, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.utfpr.edu.br:8080/jspui/handle/1/4660>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

TAKAHASHI, H. Y. A mixagem de significações dos Racionais MC's: aspectos estéticos, políticos e religiosos na narrativa do rap. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (Eds.). **Vozes à margem: periferias, estética e política**. São Carlos: EdUFSCar, 2017. p. 107–134;

TENNINA, L. Os Saraus das Periferias de São Paulo: circuito e cena em movimento. **Revista Europeia de Estudos Artísticos**, v. 9, n. 1, p. 51–79, mar. 2018. Disponível em: <<http://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/144>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

TRAJANO, R. de M. **Hip-Hop - Sujeito e(m) Movimento: análise discursiva da imbricação entre as materialidades linguística, imagética e musical em um videoclipe publicado no Youtube.com**. Tese (Doutorado em Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, 2016. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/3342>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

TRISTÃO, G. da S. **“1 por Amor, 2 por Dinheiro”**: rap, consumo e identidade em São Paulo. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-27122018-103533/>>. Acesso em: 17 jun. 2022;

UMBELINO, T. L. R. **Rimando por Reconhecimento: a trajetória do movimento Hip-Hop em Juiz de Fora na Construção de sua Identidade**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG, 2016. Disponível em: <[https://btd.ibict.br/vufind/Record/UFJF\\_c11173f3aff88ecf1ad687c886b20103](https://btd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_c11173f3aff88ecf1ad687c886b20103)>. Acesso em: 17 jun. 2022;

VALLE, L. G. do. **Espaço autobiográfico e a condução de leitura na Literatura Marginal**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG, 2014. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=377345](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=377345)>. Acesso em: 17 jun. 2022;

VIEIRA DA SILVA, R. **Batalhas de Rimas Mediadas pelo YouTube e a Nova Geração do RAP Nacional: a Batalha do Tanque e as transformações do gênero musical**. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais...** Joinville, SC: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2018. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2018/resumos/R13-0261-1.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2021;

VIERA, A. D. **O Clarim dos Marginalizados: a literatura marginal/periférica na Literatura Brasileira Contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:

<[http://www.bdt.d.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=3169](http://www.bdt.d.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3169)>. Acesso em: 17 jun. 2022;

ZUMTHOR, P. **Tradição e esquecimento**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, SP: Hucitec, 1997.