UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Artes, Ciências e Humanidades

ANTONIO ELEILSON LEITE

Mesmo céu, mesmo CEP:
produção literária na periferia de São Paulo

SÃO PAULO
2014

ANTONIO ELEILSON LEITE

**Mesmo céu, mesmo CEP:
produção literária na periferia de São Paulo**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em: 25 de agosto de 2014 . A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração: Cultura

Orientador: Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
Universidade de São Paulo
Escola de Artes, Ciências e Humanidades
Biblioteca

Leite, Antonio Eleilson

Mesmo céu, mesmo CEP : produção literária na periferia de
São Paulo / Antonio Eleilson Leite ; orientador, Jefferson Agostini
Mello. – São Paulo, 2014

228 p. : il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-
Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências
e Humanidades, Universidade de São Paulo, em 2014

Versão corrigida

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Literatura –
Aspectos culturais – São Paulo (SP). 3. Periferia – São
Paulo (SP). 4. Crítica literária – São Paulo (SP). I. Mello,
Jefferson Agostini, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 869.909

LEITE, Antonio Eleilson

Título: Mesmo céu, mesmo CEP: produção literária na periferia de São Paulo

Dissertação apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Filosofia do Programa de Pós-
Graduação em Estudos Culturais

Área de Concentração: Cultura

Aprovado em: 25 de agosto de 2014

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello – EACH - Universidade de São Paulo

Prof. Dra. Heloisa Buarque de Hollanda – Universidade Federal do Rio de
Janeiro

Prof. Dr. Alexandre Barbosa Pereira – Universidade Federal de São Paulo

*Para Angela
pelos 25 anos de casamento
e Cecília,
fruto maior dessa relação.
À minha mãe Josefa que está no Céu
E ao meu pai José Jorge que aos 99 anos
continua iluminando a minha vida.
Para o sambista e poeta Paquera, presidente do Samba da Vela,
que faleceu em julho, no dia em que pus um ponto final nessa dissertação.
Para professor Nicolau Sevcenko, um dos meus principais mestres, morto em
agosto, dias antes de minha defesa.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jefferson Agostini Mello pela orientação criteriosa e dedicada.

À professora Heloisa Buarque de Hollanda pelo incentivo e a inspiração permanentes.

Ao professor Pablo Ortellado pelo apoio e orientação no projeto de pesquisa.

À minha equipe de trabalho da Área de Cultura da Ação Educativa, juntamente com Michelle Ohl e Adriano José.

Aos companheiros de coordenação da Ação Educativa: Vera Masagão Ribeiro, Denise Carreira, Maria Virgínia de Freitas e Marcos Pereira.

Ao Marcel Coronato pela revisão e dedicação na reta final.

À minha família pequena: Angela e Cecília.

À minha família grande: 12 irmãos, meu pai e minha mãe que está no Céu.

À minha família ampliada: Adriana e Ricardo, Estela e Rogério.

Ao Luiz Alves Jr., editor que acreditou na literatura da periferia e me deu a oportunidade de realizar um grande projeto editorial. Um grande amigo.

À Olinda Ottonelli, exemplo a ser seguido.

À Gessy, sem palavras.

Ao Zé, meu amigo mais velho, nos dois sentidos, e a Alzira.

Ao Pingo de Fortaleza, pela fortaleza que é nossa amizade.

Ao João Pedro Stedile, Sergio Haddad e Beto Ricardo, meus mestres.

Ao Marciano, meu livreiro.

Ao Zé Batidão, grande figura da cena cultural periférica paulistana.

Ao Chapinha e Costa Senna, conterrâneos que fincaram a bandeira da cultura nos arrabaldes de São Paulo.

RESUMO

LEITE, Antonio Eleilson. **Mesmo céu, mesmo CEP**: produção literária na periferia de São Paulo. 2014. 228 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2014. Versão corrigida.

Esta dissertação se propõe a fazer um balanço da produção editorial de literatura existente na periferia paulistana a partir de um estudo crítico de 39 obras, entre romances, contos, crônicas e poesias, publicadas no período de 1988 a 2012. Agrupadas em duas vertentes, 19 obras pertencem ao segmento denominado **Literatura Hip Hop**, todos em prosa escritos por seis autores com destaque para Ferréz, Alessandro Buzo e Sacolinha. Já os 20 títulos vinculados à corrente da **Literatura Periférica** são todos de poesia e os autores e autoras são, ou foram vinculados aos dois saraus literários mais antigos da periferia de São Paulo: Cooperifa e Binho, ambos da zona sul da capital. A obra de Sergio Vaz mereceu destaque neste segmento.

Procurei, dessa forma, refletir sobre uma ampla produção e não sobre uma obra especificamente, ou um determinado autor, ou, ainda, um pequeno grupo de obras ou autores, como até então as pesquisas acadêmicas sobre o tema têm feito. Orientado pelos conceitos de estrutura de sentimento e cultura emergente, de Raymond Williams, analisei as obras a partir de seus aspectos internos, ressaltando suas características mais gerais em função das quais se estabeleceram as segmentações acima mencionadas. Levantei aspectos relacionados às temáticas, aos gêneros e subgêneros, as experimentações estéticas e ao padrão editorial. O resultado é um trabalho híbrido entre a historiografia e os estudos literários, orientado pela perspectiva dos Estudos Culturais e que oferece uma apreciação estética da literatura produzida na periferia da Região Metropolitana de São Paulo.

Palavras-chave: Literatura. Periferia. Estética. Cultura.

ABSTRACT

LEITE, Antonio Eleilson. **Same sky, same postal code**:literary production in the suburb of São Paulo. 2014. 228 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2014. Corrected version.

This essay proposes a balance of the editorial production of literature on the suburb of São Paulo based on a critical analysis of 39 works among novels, tales, chronicles and poesy, published on the period between 1988 and 2012. Gathered in two groups, 19 of the works belong to the section named Hip Hop Literature, all of them written in prose by six writers with emphasis to Ferréz, Alessandro Buzo and Sacolinha. The other 20 titles are entailed to the section of Peripheral Literature. The poetry and the writers are or were connected to two most ancient literary soirees of São Paulo: Cooperifa and Binho, spotted around the suburb of the southern part of the capital. The work of Sergio Vaz is noteworthy on this section.

I sought this way to ponder about a wide production, not only about a specific work or a certain writer, or also about a narrow group of works or writers, as the academic researches have done about the subject till then. Guided by the concepts of structure of feeling and emergent culture of Raymond Williams, I analyzed the works based on their internal aspects, emphasizing their general characteristics according to which were settled the sections previously mentioned. I collected aspects related to the themes, genders and subgenres, to the esthetic trials and to the editorial sample. The result is a hybrid work between the historiography and the literary studies, guided by the Cultural Studies perspective and that offers an esthetic appreciation of the literature produced on the suburb of the Metropolitan Region of São Paulo.

Keywords: Literature. Suburb. Esthetic. Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da revista Caros Amigos/literatura marginal. Ato I.....	36
Figura 2 - Capa da revista Caros Amigos/literatura marginal Ato II.....	36
Figura 3 - Capa da revista Caros Amigos/literatura marginal. Ato III.....	36
Figura 4 - Capa do livro: <i>O Rastilho da Pólvora</i>	41
Figura 5 - Capa do CD: Sarau da Cooperifa.....	46
Figura 6- Capa da revista: <i>Semana de Arte Moderna da Periferia</i>	47
Figura 7 - Capa do livro de antologia: <i>Sarau do Binho</i>	50
Figura 8 - Capa do livro: <i>Capão Pecado</i>	60
Figura 9 - Encarte do CD <i>Sobrevivendo no inferno</i> , do Racionais MCs, 1997.....	61
Figura 10 - Encarte da primeira edição do livro <i>Capão Pecado</i> , 2000.....	62
Figura 11 - Capa do livro: <i>Manual Prático do Ódio</i>	69
Figura 12 - Capa do livro: <i>Ninguém é inocente em São Paulo</i>	78
Figura 13 - Capa da história em quadrinhos: <i>Desterro</i>	88
Figura 14 - Capa do livro: <i>O Trem - contestando a versão oficial</i>	94
Figura 15 - Capa do livro: <i>Suburbano Convicto</i>	99
Figura 16 - Capa do livro: <i>Profissão MC</i>	107
Figura 17 - Capa do livro: <i>Graduado em Marginalidade</i>	116
Figura 18 - Capa do livro: <i>85 Letras E Um Disparo</i>	125
Figura 19 - Capa do livro: <i>Estação Terminal</i>	134

Figura 20 - Capa do livro: <i>Manteiga de Cacau</i>	140
Figura 21 - Capa do livro: <i>A Sociedade do Código de Barras</i>	143
Figura 22- Capa do livro: <i>Notícias Jugulares</i>	145
Figura 23 - Capa do livro: <i>O Hip-Hop Está Morto</i>	147
Figura 24 – Capa do livro: <i>A poesia dos deuses inferiores</i>	163
Figura 25 – Capa do livro: <i>Colecionador de Pedras</i>	169
Figura 26 – Cooperifa: " Poesia no Ar ".....	170
Figura 27 - Capa do livro: <i>Meninos do Brasil</i>	173
Figura 28 - Capa do livro: <i>Dois poetas e um Caminho/Binho</i>	176
Figura 29 - Capa do livro: <i>Dois poetas e um Caminho/Serginho</i>	179
Figura 30 - Capa do livro: <i>Fam da Rua</i>	181
Figura 31- Capa do livro: <i>Vão</i>	183
Figura 32 – Convite de lançamento do livro: <i>Vão</i>	185
Figura 33 - Capa do livro: <i>De passagem mas não a passeio</i>	188
Figura 34 - Capa do livro: <i>Um presente para o gueto</i>	193
Figura 35 - Capa do livro: <i>Caturra</i>	195
Figura 36- Capa do livro: <i>Dos olhos para fora mora a liberdade</i>	196
Figura 37 - Capa do livro: <i>Punga</i>	199
Figura 38 - Capa do livro: <i>Punga</i>	204
Figura 39 - Capa do livro: <i>Receitas para amar</i>	206
Figura 40 - Capa do livro: <i>Lágrima Terra</i>	208
Figura 41 - Capa do livro: <i>Tarja Preta</i>	210
Figura 42 - Capa do livro: <i>Manda Busca</i>	211

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Obras de Ferréz, Buzo e Sacolina	39
Quadro 2 – Obras de Dugueto Shabazz, Preto Ghóez e Toni C.....	40
Quadro 3 – Autores da primeira, segunda e terceira geração da literatura periférica.....	53
Quadro 4 – Relação de poemas inéditos e reedições	152
Quadro 5 – Temas dos poemas no livro <i>A poesia dos deuses inferiores</i>	164
Quadro 6 – Primeiros versos de poemas no livro: <i>A poesia dos deuses inferiores</i>	165

LISTA DE SIGLAS

PROAC	Programa de Ação Cultural
ABRALIC	Associação Brasileira de Literatura Comparada
CEP	Código de Endereçamento Postal
EACH	Escola de Artes Ciências e Humanidades
MDM	Movimento de Defesa da Moradia
MINC	Ministério da Cultura
PCC	Primeiro Comando da Capital
PM	Polícia Militar
RAP	Rythm and Poetry
SESC	Serviço Social do Comércio
SMC	Secretaria Municipal de Cultura
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo
VAI	Valorização de Iniciativas Culturais

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	14
2. Uma literatura com CEP periférico.....	19
2.1 <i>Experiências estéticas de uma literatura emergente.....</i>	19
2.2 <i>Estéticas das periferias.....</i>	21
2.3 <i>Quando o pobre, de personagem, passa a ser autor.....</i>	23
2.4 <i>O periférico como elemento da cultura popular urbana.....</i>	25
2.5 <i>Estruturas de sentimento como recurso analítico.....</i>	27
2.6 <i>Literatura Hip Hop.....</i>	32
2.6.1 <i>Ferréz, Buzo e Sacolinha.....</i>	34
2.7 – <i>Literatura periférica: a poesia dos saraus da Cooperifa e Binho.....</i>	41
2.7.1. <i>Sarau da Cooperifa: da fábrica abandonada para o bar.....</i>	43
2.7.2. <i>Sarau do Binho.....</i>	47
2.7.3 <i>Poetas dos saraus da Zona Sul e suas obras.....</i>	51
3. Literatura Hip Hop: lavando o ódio embaixo do sereno.....	54
3.1 <i>Da ponte pra cá: um RAP que nasceu antes como texto literário.....</i>	54
3.2. <i>Ferréz: de poeta diletante à romancista militante.....</i>	58
3.2.1 <i>Capão Pecado: um romance hip hop.....</i>	60
3.2.2 <i>Manual Prático do Ódio.....</i>	69
3.2.2.1 <i>O NARRADOR ONISCIENTE.....</i>	71
3.2.2.2 <i>O LUGAR DA MULHER.....</i>	74
3.2.2.3 <i>A VIOLÊNCIA, O ÓDIO E A TRADIÇÃO DO RAP.....</i>	75
3.2.3 <i>Contos e Crônicas.....</i>	77
3.2.3.1 <i>NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO.....</i>	78
3.2.3.2 <i>CRONISTA DE UM TEMPO RUIM.....</i>	83
3.2.4 <i>Desterro: formalização da estética do Hip Hop.....</i>	88
3.3 – <i>Alessandro Buzo: cronista do hip hop.....</i>	91
3.3.1 <i>O trem como metáfora do homem suburbano.....</i>	93
3.3.2 <i>Armadilhas do mundo do trabalho.....</i>	97
3.3.3 <i>Suburbano convicto.....</i>	99
3.3.3.1 <i>A PERIFERIA BELA, APESAR DAS MAZELAS.....</i>	100
3.3.3.2 <i>A DROGA COMO DRAMA PESSOAL.....</i>	101
3.3.3.3 <i>DA ADOLESCÊNCIA DIRETO PARA A VIDA ADULTA.....</i>	103
3.3.4 <i>Guerreira e a questão da mulher na literatura hip hop.....</i>	103
3.3.5 <i>Profissão MC.....</i>	107
3.3.6 <i>Contos e crônicas.....</i>	110

3.4 – <i>Sacolinha: um profissional da cultura</i>	113
3.4.1 Graduado em Marginalidade	116
3.4.2 Contos (2003 a 2008)	122
3.4.2.1 85 LETRAS E UM DISPARO	125
3.4.3 Anos 10	132
3.4.3.1 ESTAÇÃO TERMINAL	134
3.4.3.2 MANTEIGA DE CACAU	140
3.5 <i>Literatura Hip Hop feita por rappers: Preto Ghóez, Dugueto Shabazz e</i>	143
<i>Toni C.</i>	143
4. <u>Literatura Periférica: “Povo lindo: povo inteligente!”</u>	149
4.1 <i>Sergio Vaz – o pioneiro da literatura periférica</i>	149
4.1.1 Fase pré-cooperifa	154
4.1.2 Fase pós- cooperifa	159
4.1.2.1 SER POETA	160
4.1.2.2 <i>NARRATIVAS DE VIDAS INGLÓRIAS</i>	163
4.1.2.3 <i>COLECIONADOR DE PEDRAS</i>	169
4.2 <i>Demais poetas do circuito – Cooperifa-Binho</i>	171
4.3. <i>Primeira geração</i>	173
4.3.1 <i>Marcio Batista</i>	173
4.3.2 <i>Binho</i>	176
4.3.3 <i>Serginho Poeta</i>	179
4.3.4 <i>Evandro Lobão</i>	181
4.4 <i>Segunda Geração</i>	183
4.4.1 Allan da Rosa	183
4.4.2 Dinha	188
4.4.3 Fuzzil	193
4.4.4 Casulo	196
4.5 – <i>Terceira geração</i>	199
4.5.1 Elizandra Souza	199
4.5.2 Akins Kinte	204
4.5.3 Marcio Vidal Marinho	206
4.5.4 Daniel Fagundes e André Luiz Pereira	208
4.5.5 Zinho Trindade	210
4.5.6 Luan Luando	211
5 - <u>Considerações finais: sinais de um novo tempo</u>	214
REFERÊNCIAS	220

1. INTRODUÇÃO

Meu objetivo com esta dissertação foi o de refletir sobre a produção literária da periferia de São Paulo, guiando-me por um procedimento que desse conta do aspecto construtivo das obras, para além da importância social que representam. Creio que é possível ir além do que Alfredo Bosi concluiu sobre a potencialidade de escrita dos excluídos: “um exercício de educação para a cidadania” (BOSI, 2002, p. 257). Essa constatação, embora generosa, não avança e restringe a produção literária dos escritores periféricos (nem todos pobres, excluídos ou miseráveis) ao plano ético, da resistência, como sugere o título da obra deste autor da qual extraí a afirmação acima¹.

Inspirado por Antonio Candido, parti do ponto de chegada, ou seja, do texto e não do ponto de partida: a vida, o mundo. Em outras palavras, do produto e não da motivação (CANDIDO, 2010, p. 9). Por essa razão utilizo obras publicadas na forma de livro e em função delas proponho os dois agrupamentos: Literatura Hip Hop e Literatura Periférica. A definição desses grupos se dá pela observação de tendências estéticas predominantes, identificadas no contexto literário da periferia de São Paulo, evidenciadas por alguns pontos de relativa convergência, entre os quais os manifestos: *Manifesto da Literatura Marginal*, de Ferréz, (associado à Literatura Hip Hop) e o *Manifesto da Antropofagia Periférica*, de Sergio Vaz (relacionado à Literatura Periférica).

Denomino como Literatura Hip Hop aquela escrita que recebe influência direta das expressões culturais do hip hop, sobretudo do RAP, muito presente na fase do movimento literário da periferia paulistana que vai de 2000 até 2005 e que tem no escritor Ferréz seu principal autor e fomentador. As obras e autores vinculados à Literatura Hip Hop cultivam uma prerrogativa de denúncia por meio da qual transmitem uma crítica social contundente, porém, difusa (o mal está num ente abstrato, por vezes denominado “Sistema”) pregando assim menos um engajamento e mais uma reação.

¹ Trata-se do livro *Literatura e Resistência*. Ver bibliografia.

Do ponto de vista estético, esta literatura absorve do hip hop as temáticas e a tensão das ruas, mas a abordagem direta, rápida, crua, nem sempre está presente.

Já a Literatura Periférica corresponde às obras surgidas no contexto dos saraus e por eles diretamente influenciadas. É um segmento que ganha força a partir de 2005 tendo os saraus da Cooperifa e do Binho, ambos situados na periferia da zona sul de São Paulo², como principais redutos dessa prática literária, além de terem suas produções fomentadas por editais públicos, alguns voltados especificamente ao segmento da cultura periférica³. São autores que prezam pela performance oral, além da forma escrita. Não por acaso, todos os livros relacionados neste segmento são de poesia, inclusive de rappers. Aparecem aqui 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.

A escolha por obras individuais publicadas em livro como critério de inclusão nessa catalogação se deve ao entendimento que tenho de que sua existência denota o desejo dos autores de se inserirem em uma determinada cena literária e de serem publicados, mesmo que em editoras fora dos circuitos de maior prestígio, ou de forma independente. Ou seja, querem se afirmar como escritores apoiados em um aparato institucionalizado e consagrado: o livro.

No segmento da Literatura Hip Hop fiz um estudo da obra completa dos autores Ferréz, Alessandro Buzo, Sacolinha, Preto Ghóez, Dugueto Shabaz e Toni C considerando seus livros publicados até 2012⁴. Já para o segmento da Literatura Periférica recuei a delimitação para 2011, ano em que apresentei o projeto e pesquisa, além de me restringir à produção surgida em torno dos saraus da Cooperifa e do

² O Sarau do Binho, desde 2012 está fixado no Espaço Clariô de Teatro que fica no município do Taboão da Serra, Zona Oeste da Grande São Paulo. Veja mais adiante a razão de tal transferência.

³ O principal deles é o VAI – Valorização de Iniciativas Culturais, da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo que, atualmente, financia projetos de jovens de periferia no valor de R\$ 32.000,00. Mas há também o PROAC – Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo e o Ponto de Cultura que é um convênio do Governo Federal e Estadual. O Sarau do Binho já foi contemplado com esses três editais.

⁴ Descartei o primeiro livro de Ferréz, *Fortaleza da Desilusão* (1997) obra de poesia, assim como seu último romance *Deus foi almoçar* (2012), por razões expostas no capítulo 1. Não relacionei aqui também os livros infanto-juvenis publicados por Ferréz, Buzo e Sacolinha, além de suas obras não ficcionais.

Binho, os mais antigos e frequentados da periferia paulistana⁵. Juntando os dois segmentos, cheguei a 22 autores e 39 livros⁶. Procurei, dessa forma, refletir sobre uma ampla produção e não sobre uma obra especificamente, ou um determinado autor, ou, ainda, um pequeno grupo de obras ou autores, como até então as pesquisas acadêmicas sobre o tema têm feito. O conjunto das obras aqui apreciadas está longe da totalidade⁷, mas creio que seja uma amostragem representativa.

As obras são apresentadas a partir de suas características mais gerais em função das quais se estabelecerão aproximações e identificações. Levantarei aspectos relacionados às temáticas (violência, amor, sexo, pobreza, política, lutas sociais, etc.) aos gêneros e subgêneros (épico, lírico e dramático, verso, prosa e suas variações: romance, conto, crônica); às experimentações estéticas (sintaxe, intertextos, paratextos) e ao padrão editorial (formato da obra: artesanal, industrial, convencional).

Do ponto de vista teórico, minha abordagem se assenta, principalmente, nos conceitos de “estrutura de sentimento” e “cultura emergente” formulados por Raymond Williams, por meio dos quais pude empreender uma análise das obras literárias que me permitiu observar as características internas dos textos. Dessa forma, procurei abordar o aspecto da criação artística, tratando também da qualidade da produção a partir de critérios próprios a esse campo literário. Assim feito, creio que apresento um trabalho relativamente original por apresentar um balanço (ainda que parcial) da produção literária da periferia paulistana, identificando as principais correntes, autores e proposições estéticas. O resultado é um trabalho híbrido entre a historiografia e os estudos literários orientado pela perspectiva dos Estudos Culturais.

Por outro lado, o esforço empreendido nesta dissertação para analisar um conjunto representativo de obras da literatura produzida na periferia paulistana resulta numa contribuição para a criação de um campo de crítica voltada

⁵ Este recorte obedece a um critério de agrupamento por afinidade, histórico e de território, mas também pela impossibilidade de dar conta da produção oriunda de outros saraus, hoje próxima de 150 títulos, além dos 39 aqui relacionados.

⁶ Há dois livros que são duplos (*Punga*, de Akins Kinté e Elizandra; *Donde Miras*, de Binho e Serginho Poeta) além de um livro, *Lágrima Terra*, cuja a autoria é dividida entre dois autores: Daniel Fagundes e André Pereira.

⁷ Como dito na nota anterior são quase 200 títulos. Adquiro regularmente os livros lançados já que tenho informações privilegiadas em função de minha relação profissional com o tema e por ser coordenador da Agenda Cultural da Periferia, guia cultural que, entre outras seções, tem uma dedicada exclusivamente à literatura cobrindo os saraus e outros eventos literários da periferia paulistana e assim monitoro empiricamente a produção.

especificamente para essa literatura. Se este desdobramento se efetivar, o objetivo maior do trabalho terá sido alcançado. Tenho envolvimento efetivo com as práticas literárias periféricas há mais de 10 anos e desconheço espaços de análise crítica das obras publicadas nesse circuito. Não há uma publicação, um evento regular, ou um site com essa finalidade. Não há enfim uma reflexão sobre os textos. O que há muito, e ainda assim somente na universidade, é uma pesquisa sobre os aspectos extraliterários dessa escrita como já foi abordado.

Mais recentemente, porém, um conjunto de autores e apreciadores da literatura periférica criou um encontro para discutir obras da literatura periférica a partir de entrevista com autores. Tal encontro de periodicidade mensal tem o sugestivo nome de “Ninguém lê”⁸. Este bate papo muito interessante, tem, no entanto, a limitação crítica inerente ao diálogo entre pares. O poeta Sergio Vaz também criou espaço semelhante, chamado de “Quem lê enxerga melhor” que acontece também mensalmente na Fábrica de Cultura do Jardim São Luiz. E finalmente o escritor Ferréz, também nas unidades das Fábricas de Cultura, vem realizando todo mês o Encontro de Literatura Marginal. Diferente do primeiro, os outros dois eventos, capitaneados por Ferréz e Vaz, têm o intuito de promover as obras e não exatamente o de fazer uma leitura crítica sobre elas, tendo em vista a formação de um público leitor nas periferias. O evento de Ferréz, inclusive, se desdobra num sarau⁹.

Ou seja, tais encontros não suprem a lacuna da crítica, ainda que contribuam para fomentar uma importante reflexão. Creio assim que minha dissertação possa impulsionar um debate mais denso sobre a construção literária das obras dando centralidade às proposições estéticas dos autores. Dessa forma o movimento literário da periferia paulistana dará um passo importante no sentido de sua valorização, uma vez que a exposição à crítica ajudará os escritores a melhorarem ainda mais sua criação artística. Justifico essa expectativa em função da inserção que tenho no tema a partir de minha atuação na ONG Ação Educativa, sabidamente um agente relevante na cena cultural periférica, não só literária (NASCIMENTO do,2012), além da condição de coordenador da Coleção Literatura Periférica da Global Editora. Ou seja, sou de fora, uma vez que não sou poeta nem escritor, mas alguém ao mesmo tempo de

⁸ Os encontros acontecem no Hussardos Clube Literário no Centro de São Paulo. Ver Agenda Cultural da Periferia, nº 80, julho 2014

⁹ Agenda Cultural da Periferia, nº 80, julho de 2014.

dentro em função de minha atuação profissional, além de ser uma pessoa oriunda da periferia com uma origem muito semelhante a de escritores aqui analisados¹⁰. Tais predicados colocam-me numa condição privilegiada, agora endossada pela elaboração desta pesquisa acadêmica. Creio ter condições, em face dessas credenciais, de propor essa discussão. Nesse sentido, a opção pela abordagem nos Estudos Culturais ratifica minhas pretensões posto que esta perspectiva teórica valoriza o engajamento do pesquisador.

¹⁰ Nascido no Interior do Ceará em 1968, de família muito humilde, porém não miserável, migrei para São Paulo em 1972, instalando-me na periferia da Zona Norte onde fui militante de movimentos sociais desde os 14 anos. Participei da Pastoral de Juventude da Igreja Católica e atuei no Partido dos Trabalhadores desde os 16 anos. No ano de 1988 ingressei no curso de História da USP, fui morar no CRUSP e depois de formado passei a residir na Região da Vila Mariana onde vivo até os dias atuais. Mantenho ligações com meu bairro de origem, onde inclusive tenho vários parentes, um deles possui um bar de comida nordestina, cujo nome é uma homenagem a minha cidade natal, Saboeiro, do qual sou assíduo freguês. Trabalhei na secretaria nacional do MST na década de 1980. Nos anos 90 trabalhei na ONG CEDI que deu origem à Ação Educativa, fundada em 1994, na qual só vim trabalhar no ano 2000 depois de uma experiência mal sucedida como empresário do ramo de livros e de quatro anos trabalhando em projetos ligados à Secretaria do Trabalho no Governo do Estado de São Paulo durante a gestão de Valter Barelli, naquele órgão. Desliguei-me do PT no início dos anos 2000. Trabalho na Ação Educativa até hoje onde criei uma área de cultura que atua junto ao movimento cultural das periferias. Há mais de 20 anos não sou adepto de nenhuma religião.

2. Uma literatura com CEP periférico

2.1 *Experiências estéticas de uma literatura emergente*

A literatura produzida na periferia paulistana e suas duas ramificações expostas nesta pesquisa, a saber, Literatura Hip Hop e Literatura Periférica, expressam-se como uma ideia coletiva compartilhada por um significativo grupo de autores. São duas vertentes de um mesmo movimento cultural e que denominam as práticas literárias vivenciadas em espaços culturais de bairros periféricos não só da Capital, mas da Região Metropolitana de São Paulo. São também concomitantes, mas há uma predominância da Literatura Hip Hop no período que vai de 2000 a 2005 e uma maior presença da Literatura Periférica de 2005 até os dias atuais. Constituem-se, por fim, em um fenômeno que se expressa no contexto da cultura popular urbana, isto é, de um movimento amplo de manifestações simbólicas vinculadas às classes populares dos centros urbanos. Sua especificidade, portanto, só é possível de ser reconhecida quando inserida neste contexto.

Entendo assim que essa produção literária não pode ser vista como um movimento vinculado à tradição da literatura brasileira, pelo menos enquanto está em pleno processo. Entendida como uma cultura emergente, nos termos em que propõe Raymond Williams (WILLIAMS, 1979, p.126), a produção literária da periferia paulistana requer, enquanto objeto de investigação, uma abordagem analítica que dê conta da sua vitalidade cultural e artística, sem os imperativos das classificações dominantes que consagram as criações por um critério valorativo de qualidade estética. Na tradição da crítica literária brasileira, mesmo de esquerda, isso corresponde aos parâmetros do cânone. De acordo com Alfredo Bosi,

Na rede de uma cultura plural como a que vivemos, é a qualidade estética do texto que ainda deve importar como primeiro critério de inclusão no vasto mundo da narrativa; só depois, em um matizado segundo plano, é que interessam o assunto ou a visibilidade dos seus referentes (BOSI, 1994, p.467).

Uma perspectiva assim enunciada dificilmente contemplará a literatura da periferia. Não que esta não tenha estética, mas porque a sua estética, submetida aos

critérios de excelência vigentes na crítica dominante, perde sua força dada a impossibilidade de reconhecimento de seu verdadeiro potencial artístico. A fim de desatar esse nó é que analiso a escrita periférica como um movimento de práticas literárias e não um movimento literário, definição que traria no seu bojo um desejo de inserção numa tradição estabelecida.

Isto posto, procurei fazer uma análise dessas práticas literárias, valendo-me do uso do conceito de estrutura de sentimento formulado por Raymond Williams. Ou seja, não abordo estética nos termos filosófico hegeliano da “beleza como unidade abstrata da matéria sensível” (HEGEL, 1980, p.195). Tendo, inclusive, a perceber a estética formal como um dos “sistemas ideológicos modernos”, como definido por Raymond Williams (WILLIAMS, 1979, p. 131). Busco, antes, uma abordagem do estético fora desses modelos que acabam por definir as “belas artes”, rebaixando manifestações que fogem aos seus parâmetros. A proposta de Williams é particularmente interessante, pois aborda:

Elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacional (WILLIAMS, 1979, p. 134).

A ideia de “consciência prática” é um recurso de análise derivado da estrutura de sentimento e que busca elucidar “aquilo que realmente está sendo vivido e não apenas aquilo que acreditamos estar sendo vivido” (WILLIAMS, 1979, p. 133).

Dessa forma, os agrupamentos que proponho nesta dissertação para dar uma classificação à produção literária da periferia de São Paulo no período de 2000 até 2012, são efetivamente estruturas de sentimento que também chamo de experiências estéticas, dada a ênfase que o conceito atribui ao sensitivo, às afetividades. Não deixei, contudo, de lançar mão dos recursos analíticos da crítica literária adotados por autores como Anatol Rosenfeld e Antonio Cândido, embora faça isso com parcimônia.

Procurei realizar, portanto, uma pesquisa que, do ponto de vista conceitual é um trabalho híbrido entre a historiografia e os estudos literários, informado pela perspectiva dos estudos culturais.

Sendo assim, *experiências estéticas de uma literatura emergente* é uma forma cautelosa de abordar o objeto desta pesquisa. A prudência, porém, não impede de afirmar a existência de uma literatura própria da periferia, mas esta é ainda uma

instância que só identifico em um plano material específico, num dado contexto social como já foi dito, não uma generalização estabelecida consensualmente. Valho-me aqui da formulação de E.P. Thompson sobre *cultura plebeia*. Contrário à generalização do termo *cultura popular* pelo caráter “ultraconsensual” que a definição denota, este autor afirma o seguinte:

(...) uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume uma forma de “sistema” (THOMPSON, 2005, p. 17)

Porém, Thompson reconhece que a generalização faz sentido quando situada num determinado contexto histórico. Dessa forma ele identifica a *cultura plebeia*, cuja definição se deu como um ato defensivo dos pobres frente às imposições tributárias dos governantes patrícios na Inglaterra dos séculos XVIII e início do XIX, como uma cultura com características específicas relevantes a ponto de identificar um grupo social. É à luz desse entendimento que utilizo o termo cultura periférica.

Metodologicamente, parto do reconhecimento dos textos literários como expressões estéticas, porém, sem anunciar aí um determinado projeto estético consolidado. São experiências que se dão dentro de uma cultura emergente que se define como *literatura periférica e literatura hip hop*, mas que assimila outras nomenclaturas como será visto adiante. “Cultura emergente” é um conceito também de Raymond Williams, como foi citado anteriormente, e que leva em consideração o dinamismo tenso e conflituoso de processos culturais em pleno desenvolvimento (WILLIAMS, 1979,p.126).

Trabalho o conceito de estética, portanto, nos termos de uma pluralidade, ressaltando o aspecto de identidade expresso numa “ideia coletiva básica”, como, mais uma vez, propõe Williams (WILLIAMS, 2011, p. 351) e mais especificamente no conceito de “estrutura de sentimento”. Entendo que essa articulação resulta em um procedimento metodológico que permite identificar tendências, significados tonalidades, modulações que expressem concepções artísticas, as ideias como são sentidas e o sentimento como é pensado.

2.2 Estéticas das periferias

Entendo *periferia* como uma representação simbólica a partir de um dado de realidade relacionada a um determinado espaço urbano com características bem definidas em termos de território e posição geográfica, porém, diverso na composição social da população que nele habita. O sentimento de pertencimento proclamado na arte de periferia tem diferentes tons e significados. Reconheço, inclusive, a identificação da condição periférica menos como uma afirmação de tipo classista e mais como um reconhecimento de posicionamento em relação ao Centro. Posição essa que denota não uma recusa deste Centro e sim a valorização de um circuito alternativo de produção e consumo cultural. Não há um antagonismo, mas há uma explícita distinção, muitas vezes de caráter defensivo ou reativo como foi dito.

Entre as linguagens artísticas, a literatura é a que mais oferece condições de apreciação das estéticas das periferias, dada a vasta produção existente¹¹. Há inclusive a configuração de um campo de disputa. Essa literatura tem diferentes denominações: periférica, marginal, dissidente, literarua, literatura hip hop, poesia das ruas. Acredito que a existência dessa diversidade de nomenclaturas se deve às diferentes concepções estéticas internas ao fenômeno. E o mosaico de referências têm outras denominações se olharmos nomes de grupos culturais, títulos de obras artísticas e nomes de coletivos: *Perifatividade*, *Periafricana*, *Cooperifa*, *Periatitude*, *Marginalhiaria*, *Fundão*, *Da Quebrada*, *Grajaux* e muitos outros. Toda essa abundância de significações é representativa das formas artísticas que são produzidas e que acabam por identificar a periferia paulistana. Glosando Raymond Williams, Maria Elisa Cevalco afirma que a “cultura é de todos, em todas as sociedades e em todos os modos de pensar” (CEVASCO, 2003). A partir daí entendo que a identificação de estéticas próprias das periferias contribua para que a arte periférica seja reconhecida também por sua relevância artística e componha o repertório da cultura comum.

Não defendo aqui que haja uma linhagem de escritores, embora, Ferréz, para a Literatura Hip Hop e Sergio Vaz, para a Literatura Periférica, sejam vetores a partir dos quais uma produção se estabeleceu. Entendo não ser possível fazer este tipo de afirmação em virtude do estágio incipiente do fenômeno, por se tratar de um

¹¹ Reuni quase 200 títulos ao longo dos 14 anos em que acompanho essa produção.

movimento, como já foi dito, “emergente”, entendido como algo que está “continuamente criando novos significados, valores, práticas e relações” (WILLIAMS, 1979, p. 126). Não se trata, por outro lado, de uma “formação”, conceito também formulado por Williams que sugere, a meu ver, a existência de linhagens e referências mais efetivas, dado o nível de consciência interna em relação a elementos formativos. Formação é um sistema mais coeso que se apresenta num patamar de institucionalização mais definido:

É por isso que, em qualquer análise, temos também de incluir [além das tradições e instituições] as formações. São mais identificados como movimentos e tendências conscientes (literários, artísticos, filosóficos ou científicos) que em geral podem ser percebidos com facilidade, de acordo com suas produções formativas. (WILLIAMS, 1979, p.122)

Não me parece que isso ocorra com a Literatura Periférica. Assim coloco em xeque essa hipótese, desbastando o terreno para uma abordagem mais flexiva do objeto na tentativa de captar as estruturas de sentimento que são reveladas pelas obras buscando uma melhor caracterização das mesmas.

2.3 Quando o pobre, de personagem, passa a ser autor

O debate sobre a representação do pobre na literatura teve um marco fundamental na coletânea organizada por Roberto Schwarz, *Os Pobres na Literatura Brasileira*, de 1983, em cuja apresentação o organizador afirma que

[...] as crises da literatura contemporânea e da sociedade de classes são irmãs, e que a investida das artes modernas contra as condições de sua linguagem tem a ver com a impossibilidade progressiva, para a consciência atualizada, de aceitar a dominação de classe. Assim, num sentido que não está suficientemente examinado, a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical. (SCHWARZ, 1983, p. 8)

Entendo que a orientação aqui é a recusa da dominação de classe e que, portanto, enfatizar a situação dos pobres na literatura é uma opção estética e política radical e necessária no contexto da luta de classes a partir do qual Schwarz emite seu juízo. O que dizer então do próprio pobre abordar de forma literária sua condição subalterna, como fazem os escritores da periferia? Não seria ainda mais radical em termos políticos? Mas conseguem esses autores alcançar um nível de elaboração estética à altura daqueles que, não sendo pobres, retrataram tão bem a pobreza?

Essa é uma questão sobre a qual há um debate acadêmico de mais de uma década e que continua em aberto e para o qual espero que este trabalho possa dar uma pequena contribuição.

Não creio que na tradição da crítica literária atual do Brasil (da qual fazem parte Roberto Schwarz, Antonio Candido, Alfredo Bosi e muitos outros importantes críticos de esquerda) seja possível uma análise adequada da obra de Ferréz, Sergio Vaz e de outros autores periféricos, em virtude do apego dos críticos ao cânone. Mas as perspectivas abertas pelos estudos culturais apontam um caminho promissor. É o que demonstrou o debate realizado no âmbito da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada – em vários textos publicados na Revista Brasileira de Literatura Comparada, volume 4 de 1998, repercutindo os debates ocorridos nos anos anteriores, 1997 e 1996 especialmente. Embora dedicada a Antonio Candido em função de seus 80 anos comemorados naquela ocasião, logo no prefácio da publicação, Raul Antelo propõe uma ruptura na tradição dos estudos comparados:

As guerras teóricas recentes mostram que, em última análise, a literatura comparada é a teoria da guerra e que, ao mudar o cenário e o objeto das lutas (não mais o indivíduo, não mais o valor, não mais a disciplina, não mais nação) o específico da literatura comparada, nos dias de hoje, é sua passagem ao ato, sua dissolução, sua transgressão, seu movimento ao exterior de si (ANTELO, 1998, p. 07)

Mais adiante, Wander Melo Miranda (UFMG) amplia a polêmica na conclusão de seu artigo ao discorrer sobre a validade política e cultural de uma obra literária brasileira eliminando qualquer tributo a centros hegemônicos internos e externos:

Vale dizer: a diferença que margeia o texto literário e o constitui como tal não se define por uma originalidade intransferível, mas é antes a marca da retomada intermitente de uma cultura por outra. Trata-se de certa forma de pensar o texto “fora” da literatura, realizando uma operação desconstrutora que, para chegar ao seu fim, deve abandonar a especificidade literária imposta de antemão ao objeto por uma comunidade interpretativa dada ou sua ratificação por determinados regimes centralizadores de leitura. (MIRANDA, 1998, p. 17)

Por fim, Eneida Maria de Souza, também da UFMG, completa:

Não se trata, no entanto, apenas da liberdade de escolha e da conservação do gosto estético: as razões que motivam a defesa da literatura como manifestação singular e acima do senso comum, como se sabe, dependem de critérios consensuais de determinada classe social, guiados pela relação entre cultura e poder, cultura e prestígio, critérios esses tributários da

concepção mediatizada e institucionalizada da literatura. Por trás da discussão do gosto estético se acham inseridos problemas mais substantivos quanto à diferença de classe, à democratização da cultura e à perda do privilégio de um saber que pertencia a poucos (SOUZA, 1998, p. 23).

O teor da crítica acima colocado abre uma possibilidade de estudo (e reconhecimento por parte da Universidade, ente que monopoliza atualmente a crítica literária) de certas obras da literatura periférica, atribuindo aos textos uma dignidade da qual são merecedores, adotando padrões de análise que reconheçam a qualidade dessas obras sem que para isso seja necessário estabelecer comparações com o panteão de autores canonizados. Tal procedimento enfraqueceria a obra periférica dada à diferença existente em função de condição social, repertório cultural, recursos de escrita e linguagem, entre outros elementos que sobressaem ao colocar em mesmo plano Dinha e Cecília Meirelles; Ferréz e Lima Barreto; Sergio Vaz e Ferreira Gullar, entre muitas possibilidades de paralelos que só são viáveis no plano temático, mas não na construção.

2.4 O periférico como elemento da cultura popular urbana

Embora não seja possível estabelecer, neste momento, um nível confiável de generalização, a literatura produzida na periferia de São Paulo parece gozar de uma certa originalidade. Isso não lhe tira da exposição a influências, inclusive estrangeiras. Duas características associadas a essa literatura tem raízes fora do Brasil. Uma é o RAP (*Rythm and Poetry*), gênero musical criado nos Estados Unidos na década de 1970, um dos elementos da cultura hip hop¹². Presente no Brasil desde a segunda metade da década de 1980, o RAP se espalhou pelas periferias estimulando a criação poética entre os jovens, tornando-se, a meu ver, o fator mais importante de ressignificação positiva da periferia, base sobre a qual podemos hoje falar de cultura de periferia e por extensão, de uma literatura da periferia.

¹² O termo hip hop, que significa, numa tradução literal, movimentar os quadris (*to hip*, em inglês) e saltar (*to hop*), foi criado pelo DJ Afrika Bambaataa, em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de break, DJs e MCs (mestres de cerimônia nas festas de rua no Bairro do Bronx, em Nova York) Ver: ROCHA, Juliana; DOMENICH, Mirela; CASSEANO, Patricia. Hip Hop – A periferia grita. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001

Outra é o Sarau, um tipo de reunião muito disseminada nos salões das elites parisienses no Século XIX e trazido para o Brasil na mesma época, perdurando até o início do Século XX. Fora de moda há muitos anos, o sarau ressurgiu num boteco de quebrada na periferia da zona sul de São Paulo com os poetas da Cooperifa em 2001¹³ e influenciou outras iniciativas do gênero tanto na periferia como em bairros do centro. O sarau surgiu para se declamar a poesia do arcadismo, romantismo, parnasianismo. Parece uma ideia fora do lugar se realizada no ambiente de um bar de bairro popular. São poucos, porém, os autores dessa tradição que têm espaço nos saraus periféricos. O que se vê são muitos RAPs (declamados à capela) que abordam a realidade local numa representação lírica das vivências dos poetas que fazem uso desse recurso estético para se expressarem, e, principalmente, poemas de autoria dos próprios frequentadores.

Essa assimilação ressignificada de modelos externos à cultura brasileira é uma das chaves para entender a cultura periférica como expressão da cultura popular, entendida como contemporânea e também histórica (WILLIAMS, 2007 p. 319). Isto é, uma cultura que tem no seu inventário a tradição do circo-teatro com seus dramas, melodramas e as comédias, presentes no imaginário dos apreciadores dos espetáculos circenses tão comuns desde as décadas de 1960 até 1980 nas periferias de São Paulo (MAGNANI, 2003), os sambas de terreiro, sambas de partido alto que remetem aos batuques dos escravos nas senzalas, tocados nas rodas de samba atualmente, assim como os DJs de RAP sampleando sons de todos os tipos a partir de um notebook conectado ao mixer das pick-ups. Ressalto uma afirmação de Alfredo Bosi:

A cultura do povo é localista por fatalidade ecológica, mas na sua dialética humilde é virtualmente universal: nada refuga por princípio, tudo assimila e refaz por necessidade (BOSI, 1994, p. 55)

A fim de captar melhor essas assimilações, dou especial atenção aos intertextos contidos nas obras analisadas. Esse procedimento analítico é particularmente importante na observação da literatura da periferia paulistana, pois se trata de uma escrita permeada por referências do RAP, da cultura nordestina, do

¹³ Sarau criado por Sergio Vaz e Marco Pezão em 2001, no Taboão da Serra, migrado 2 anos depois para o Bar do Zé Batidão, no bairro Chácara Santana, na periferia da Zona Sul de São Paulo, onde realiza encontros semanais ininterruptos todas as quartas-feiras dos quais participam cerca de 50 poetas e mais de 100 pessoas na plateia. É o maior e mais antigo sarau da periferia de São Paulo. Ver: VAZ, Sergio: Antropofagia Periférica – O Sarau da Cooperifa. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2008

samba, das africanidades negras e tantas outras expressões estéticas brasileiras e estrangeiras. Toda a originalidade e o vigor da cultura da periferia e da literatura periférica reside nessa matriz popular urbana, posto que é uma produção simbólica emanada das classes populares, nela referenciada e para ela voltada num movimento de autovalorização nos termos que propõe Stuart Hall:

O papel do 'popular' na cultura popular é o de fixar a autenticidade das formas populares enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica, que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica. (HALL, 2001, p. 323)

O caso em questão aqui não dispensa o termo periférico, porém dá a ele um significado positivo de identificação nos termos em que propõe Thompson, como foi citado anteriormente (THOMPSON, 2007). Por outro lado, a afirmação dessa arte periférica no contexto da cultura popular urbana deve reconhecer os riscos da exposição, sobretudo midiática, a que está sujeita em face do interesse cada vez mais amplo sobre ela como fenômeno cultural. Neste sentido é pertinente a advertência de Hall:

Ela [a cultura popular] é o espaço da homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro de sua rede, espaço em que o controle sobre as narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais, as vezes até sem resistência. (HALL, 2001, p. 323)

2.5 Estruturas de sentimento como recurso analítico

A cultura periférica é um termo recente que está em pleno processo de construção, cercado de imprecisões, porém revelador de uma força simbólica que lhe dá uma importante visibilidade. Sua instabilidade conceitual permite associar ao termo uma série de predicados tão ampla quanto discutível: popular, progressista, vanguardista, radical, residual, rebaixada, segregadora, essencialista, transgressora, emancipadora. Ao se referir especificamente à literatura, outras nomenclaturas surgem: marginal, divergente, literarua, literatura hip hop, literatura das bordas, poesia das ruas, perifatividade, periafricana, marginaliaria, entre outras como já foi dito anteriormente. Tamanha gama de termos se explica, fazendo uso das teorias de Raymond Williams, devido à condição emergente da cultura de periferia que a torna

uma “articulação de presença”, um processo sobre o qual não se tem consciência plena do que realmente está acontecendo (WILLIAMS, 1979, p. 127 a 130)

Abre-se ao mesmo tempo um campo de disputa de significado. Disputa, esta, em que algumas posições se explicitam na forma de manifestos e outras postulações definidoras de propostas estéticas. Refiro-me ao *Manifesto Literatura Marginal*, de Ferréz, publicado em 2001, no primeiro volume do Suplemento *Literatura Marginal* da Revista Caros Amigos e o *Manifesto da Antropofagia Periférica*, de Sergio Vaz, escrito para a Semana de Arte Moderna da Periferia realizada em novembro de 2007.

O impacto desses manifestos será analisado no decorrer desta dissertação, mas considero desde já insuficientes para a definição dos grupos. Recorro novamente a Raymond Williams quando este, ao analisar o Círculo de Bloomsbury, afirma que “há muitos grupos importantes que possuem um corpo de práticas em comum ou um ethos distinguível, ao invés de princípios ou objetivos declarados em um manifesto” (WILLIAMS, 2011, p. 201). Há grupos que se articulam em torno de afinidades afetivas, visão de mundo e outras estruturas de sentimento que podem estar vinculadas a um postulado ou não. Por outro lado, um manifesto não instaura sobre uma determinada coletividade uma coesão absoluta. Mas é um documento importante, pois, trata-se de uma tomada de posição.

Longe de ser um problema, esse estágio emergente da cultura de periferia pode ser uma vantagem, na medida em que se mantém em um nível de baixa institucionalidade. Nesse sentido, os manifestos, quando exacerbam programas, contribuem para dar forma de produto a algo que por essência é processo. Recorro novamente a Williams quando ele explica que

A mais forte barreira ao reconhecimento da atividade cultural humana é essa transformação imediata e regular da experiência em produtos acabados. (WILLIAMS, 1979, p. 130)

Os esforços de empreender uma classificação dessa cultura e sua literatura talvez contribuam para institucionalizá-la, retirando de sua substância o aspecto emergente no qual afloram com mais nitidez as estruturas de sentimento, por meio das quais se opera a consciência prática entendida como aquilo que está sendo realmente vivido e não apenas aquilo que acreditamos estar sendo vivido (WILLIAMS, 1979, p. 133).

Raymond Williams afirma que as estruturas de sentimento podem ser definidas como “experiências sociais em *solução* distintas de formações semânticas sociais precipitadas”. Considerando que nem toda arte se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimento, Williams explica que estas, como *solução*, se relacionam com as formações emergentes (WILLIAMS, 1979, p. 136). Entendo assim a estrutura de sentimento menos como um conceito amplo que define objetos e mais um recurso interpretativo, uma hipótese cultural, como define o próprio Williams.

A condição emergente da cultura de periferia não a impede de exercer pressões e fixar limites efetivos à experiência e à ação, enquanto não tem uma classificação que a defina com mais precisão. Essa pressão se dá, a meu ver, no primado da elaboração estética dada a sua possibilidade de expressão múltipla, daí a profusão de termos que cercam a cultura de periferia, diversos, porém agregados em algumas estruturas de sentimento.

Este conceito de Raymond Williams abre uma perspectiva de análise que pode solucionar o problema teórico abordado no ponto anterior deste capítulo que é a falta de parâmetros estético-teóricos que deem um tratamento digno à produção literária da periferia, sem que esta seja analisada na comparação com a literatura canônica ou outras formações dominantes. Williams entende “sentimento” como um termo que vai além dos conceitos de “visão de mundo” ou “ideologia”, que são crenças formais e sistemáticas. Sem recusá-las, apregoa que “sentimento” pode alcançar significados e valores “tal como são vividos e sentidos ativamente e a relação entre eles e as crenças formais” (WILLIAMS, 1979, p. 134). Já a “estrutura” é entendida como série, conjunto de relações internas específicas, fluente e tensa ao mesmo tempo.

Embora um tanto complexo, esse conceito de estrutura de sentimento pode efetivamente ser útil para uma abordagem da literatura de periferia como disse anteriormente, inclusive por ser uma base eficaz para um estudo de natureza também historiográfica, como procuro desenvolver, almejando uma classificação, uma caracterização desse tipo de literatura, definindo um período, pois desse modo, metodologicamente, faz mais sentido o uso do conceito de estrutura de sentimento:

Estamos portanto não só interessados no restabelecimento do conteúdo social em seu sentido pleno, o de uma imediação generativa. A ideia de uma estrutura de sentimento pode estar especificamente relacionada com a evidência de formas e convenções – figuras semânticas – que, na arte e na

literatura, estão com frequência entre os primeiros indícios de que essa nova estrutura está se formando. (WILLIAMS, 1979, p. 135)

A cultura periférica, entendida como um movimento emergente e que, portanto, está “em busca de novas formas ou adaptações das formas”(WILLIAMS, 1979, p. 129) e que está por isso, em pleno processo, tencionando as formas vigentes (residuais ou dominantes) é também um movimento em articulação e com baixa institucionalidade, embora incidam sobre essa cultura agentes de elevada institucionalização, como órgãos governamentais (por meio de políticas públicas) , instituições culturais privadas (SESC, Itaú Cultural, ONGs), mídia, corporações da indústria cultural (editoras, gravadoras).Essa ambiguidade é explicada por Williams em função da impossibilidade de abordar o emergente fora das relações estabelecidas no processo cultural. Suas definições, portanto, só podem ser feitas “em relação com um sentido pleno do dominante” (WILLIAMS, 1979, p. 126). Ou seja, a abordagem deve levar em consideração toda a complexidade do objeto, suas contradições e elementos fundamentais que definem suas estruturas de sentimento. É o que pretendo fazer ao propor um balanço da produção editorial de literatura surgida na periferia paulistana desde suas origens na década de 1990 com o hip hop, mas principalmente depois de 2000, quando ganha visibilidade e expande sua produção, chegando até o ano 2012.

Isto posto, procuro na análise das obras demonstrar as estruturas de sentimento que as orientam e como há uma mudança do segmento da Literatura Hip Hop em relação à vertente da Literatura Periférica.

A vertente Hip Hop se expressa numa visão demasiadamente negativa em relação à coletividade da qual fazem parte seus autores. Há uma constante desqualificação do povo, apresentado em particular na obra *Capão Pecado*, como fofoqueiro, cagueta, que se regozija do sofrimento alheio. Um povo alienado que só quer saber de novela e futebol. Especialmente as mulheres são tratadas com desprezo e misoginia. Tal visão é muito disseminada no RAP dos anos 1990, especialmente dos Racionais MC's, várias vezes citados nos intertextos desta e de outras obras. A produção musical deste grupo também consagrou a expressão “Zé Povinho”¹⁴ que seria o povo que tem inveja do sucesso dos que venceram, como é

¹⁴ Termo que já aparece no livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, como neste trecho: “Quando começa as brigas os favelados deixam seus afazeres para presenciar os bate-

dito, entre outros, no RAP “Negro Drama” (RACIONAIS,2002). Visto dessa forma, o povo, para esses autores, carece de evolução e não de emancipação. Essa evolução se daria pela leitura e pelo estudo, virtudes alcançadas por eles, colocando-os num plano distinto sem deixar de estarem integrados, produzindo uma visão moralista e redentora em relação à massa iletrada com a qual convivem.

Em resumo, a estrutura de sentimento que *Capão Pecado* revela, e que está presente em boa parte da produção vinculada à Literatura Hip Hop, é de indignação com o sofrimento do povo expresso numa visão crítica da desigualdade social, porém uma descrença na capacidade de superação coletiva deste povo, dada a sua falta de consciência, de conhecimento e sujeição aos arbítrios da mídia e outros poderes que o manipulam. Em face dessa visão, o que encontramos neste livro e também nos autores que fazem parte deste grupo é o povo contra o povo. Algo que, para uma literatura que se pretende engajada, que quer constranger o “Sistema” pode ser visto como uma limitação argumentativa, pois não oferece ao leitor uma perspectiva de futuro que não seja a superação individual, pelo acesso ao conhecimento letrado. Dessa forma, os próprios escritores, na condição de representantes de uma coletividade em relação à qual assumem a missão de anunciá-la na forma de texto literário, acabam por se tornarem, eles mesmos, um exemplo de superação pessoal a ser seguido por um povo afligido pela ação da opressão social, mas que também se destrói mutuamente nos conflitos que se dão no interior de sua própria comunidade.

A Literatura Periférica, por sua vez, muda substancialmente essa relação com o povo morador da periferia: “Povo Lindo! Povo Inteligente!” É o bordão usado pelo poeta Sergio Vaz para abrir os recitais da Cooperifa. Há uma confiança no povo como protagonista de seu destino, assim como há uma valorização de aspectos da vida da população periférica que são reprovados pelos escritores da Literatura Hip Hop, notadamente, Ferréz, e Sacolinha, como o consumo de bebida alcoólica, o futebol, a festa, malandragem e outras características que pouco aparecem nos escritos desses autores. Diferente da Literatura Hip Hop que acentua o aspecto sombrio da periferia permeado por violência, tráfico de drogas e traições, na Literatura Periférica o céu está sempre cheio de pipas no ar, tem churrasquinho na laje, crianças na rua, lembranças da infância feliz, apesar de pobre. A violência está presente nos textos,

fundos. De modo que quando a mulher sai correndo nua é um verdadeiro espetáculo para o Zé Povinho” (JESUS,2010, p. 46)

mas é atenuada por uma abordagem mais sutil e reflexiva, menos explícita. Outro fator de distinção fundamental é com relação ao tema da mulher. Na Literatura Hip Hop, exceto as mães, a mulher tem um tratamento desprezível: é vulgar, traidora, fofoqueira, aparecem quase que exclusivamente para fazer sexo. Ao passo que na Literatura Periférica, as mulheres são cultuadas por seus encantos de beleza, força e companheirismo. Há uma exaltação à figura feminina, ao amor e o sexo recebe uma abordagem mais delicada. Dois autores (Fuzzil e Akins Kinté) chegam ao ponto de fazerem poemas com o eu lírico feminino.

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.

Tais distinções aqui esboçadas serão melhor exploradas em cada obra a fim de evidenciar a mudança nas estruturas de sentimento num exercício analítico que permite uma apreciação a partir dos textos e não apenas do discurso dos autores e de seus manifestos. Com isso, espero apontar contradições, tonalidades, e abordagens que demonstrem sutilezas pouco exploradas, até o momento, pela pesquisa acadêmica existente sobre o tema.

2.6 *Literatura Hip Hop*

O impulso da produção literária na periferia de São Paulo está diretamente relacionado à cultura hip hop. Presente na Capital e toda a Região Metropolitana desde meados da década de 1980, o Hip Hop tem seu marco fundador nas reuniões que ocorriam na década de 1980 no vão da Estação São Bento do Metrô, na saída

para o Largo de mesmo nome¹⁵. Situada no Centro da Cidade, a Estação São Bento permitia o encontro dos adeptos dessa cultura que estavam, invariavelmente, nas periferias, criando assim um movimento cultural urbano centrípeto. Essa influência se expressa mais especificamente no RAP (*rythm and poetry*), que é um dos quatro elementos da cultura hip hop (dança de rua, graffiti e DJ são os outros três).

A aproximação tem a ver com a formulação poética das letras em versos rimados, mas o elemento fundamental que faz, do RAP, matriz para a literatura Hip Hop são as longas narrativas contidas nas letras deste gênero musical em virtude da predominância do traço épico nas composições. Em cada letra, uma história é contada. O narrador, portanto, tem centralidade, pois o MC se dirige a alguém e não se volta a si próprio como na forma lírica também presente no RAP. Anatol Rosenfeld esclarece que

O narrador muito mais que exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um “caso” (ROSENFELD, 2011, p. 24)

No contexto brasileiro, os Racionais MC's consagraram o estilo épico no RAP com músicas como “Diário de um detento”¹⁶, na qual o narrador participa da ação que narra: “Estou aqui mais um dia/sob o olhar sanguinário do vigia/você não sabe o que é caminhar/sob a mira de uma HK/ metralhadora alemã ou de Israel/ estraçalha ladrão que nem papel/ ”. O mesmo acontece no RAP “Negro Drama”¹⁷: “Daria um filme/ uma negra e uma criança nos braços//solitária na floresta / de concreto e aço/ veja/ olha outra vez/o rosto na multidão/a multidão é um monstro/Sem rosto e coração”. Já no RAP “Mano Na Porta do Bar”¹⁸, o narrador está fora da ação e relata também se dirigindo a um ouvinte: “Você viu aquele mano na porta do bar?/ ultimamente andei ouvindo ele reclamar/ da sua falta de dinheiro era problema/ que sua vida pacata já não vale à pena”. Outro exemplo semelhante a este é a música “Homem Na Estrada”¹⁹: “Um homem na estrada recomeça sua vida/ sua finalidade: a sua liberdade

¹⁵ Há diversas publicações que abordam a gênese do Hip Hop em São Paulo a partir de fala de seus precursores e pesquisadores. Todos eles concordam que a Estação São Bento foi o marco da formação dessa cultura. Utilizo-me aqui, principalmente do documentário *Nos Tempos da São Bento*, de Guilherme Botelho, lançado em 2010

¹⁶ Do CD *Sobrevivendo no Inferno*, 1997

¹⁷ Do CD Nada como um dia após outro dia, 2002

¹⁸ CD Raio X do Brasil, 1993

¹⁹ CD Raio X do Brasil, 1993

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”

Essas composições são todas de Mano Brown²⁰ e evidenciam que o insumo básico que o RAP forneceu para a formação de uma literatura nas periferias é sua temática e o modo de narrar, e não necessariamente, os elementos formais da poesia (verso, métrica e ritmo). Isso explica o fato da Literatura Hip Hop ser quase toda ela em prosa. Assim, considero que a produção literária vinculada a essa corrente, dentro da Literatura produzida na periferia paulistana, é uma transposição do RAP para o texto em prosa. Os principais expoentes desse segmento são Ferréz, Buzo e Sacolinha. Estes autores terão o conjunto de suas obras analisadas na sequência e outros quatro autores, cada um com um livro publicado, serão abordados em outro grupo.

2.6.1 Ferréz, Buzo e Sacolinha

A predominância da prosa na Literatura Hip Hop fica evidenciada pelo fato de termos neste segmento os três únicos romancistas de todo o movimento literário da periferia paulistana: Ferréz, Alessandro Buzo e Sacolinha²¹. Ainda que os três tenham tido experiências com a poesia²², esta não é a forma literária que consagrou a escrita desses autores. Todos eles se notabilizaram pela produção em prosa (romances, contos e crônicas). Os três também tiveram (e ainda têm) ligação com o Hip Hop.

²⁰ Os encartes dos CDs dos Racionais não nos dão a informação da autoria de cada RAP, mas é sabido que os dois compositores do grupo são Mano Brown e Edi Rock e que cada um canta apenas as canções de autoria própria. Brown compôs todas as letras individualmente, exceção feita a *Diário de Um Detento*, que tem parceria com Jocenir.

²¹ Na vertente da Literatura Periférica há outros romancistas, como poeta Sonia Bischain, ligada ao Sarau *Poesia na Brasa*, da Brasilândia, periferia da Zona Norte de São Paulo com seu livro *Nem Tudo é Silêncio*, de 2010; Claudia Canto com um relato autobiográfico: *Cidade Tiradentes – de menina a mulher* e Robson Canto com seu romance *Noite a dentro*, entre outras obras que, como essas, não serão aqui analisadas, pois da Literatura Periférica só destacarei obras de poesia.

²² Ferréz estreou em livro com uma obra de poesia chamada *Fortaleza da Desilusão* (1997, São Paulo, independente); Sacolinha estreou na poesia na Antologia *Rastilho de Pólvora* (Cooperifa, São Paulo, 2004), depois publicou quatro poemas no *Cadernos Negros – Poema Afro-brasileiros*, vol. 29 (Quilomboje, São Paulo, 2006), além de participação nas antologias *Literatura no Brasil*, do Sarau de mesmo nome organizado por ele na Cidade de Suzano. Buzo também estreou na mesma Coletânea da Cooperifa em 2004 e nos volumes 1 e 3 da Antologia *Pelas Periferias do Brasil*, por ele organizada (São Paulo, 2007 e 2009, respectivamente) e no livro *Do Conto à Poesia*, (Ponteio, Rio de Janeiro, 2011).

Ferréz e Sacolinha, inclusive, foram rappers. Sacolinha, antes de publicar seu primeiro livro,²³ foi MC de um grupo chamado *Pronome Possessivo* (SACOLINHA, 2012, p. 34). Já Ferréz lançou um CD depois da fama alcançada pelo êxito de seus primeiros livros²⁴. Buzo, por sua vez, sempre foi um MC sem nunca ter sido rapper, pois se dedicou a promover e apresentar shows de RAP no bairro do Itaim Paulista onde morou até 2010 (BUZO, 2008, p. 16).

Outra característica comum aos três autores é a presença deles no suplemento *Caros amigos/Literatura Marginal* da revista Caros Amigos. Publicado em três volumes (2001, 2002 e 2004), sob a coordenação de Ferréz, esta publicação se constitui no marco principal de articulação de autores periféricos na primeira metade da década de 2000, dando contornos a um movimento emergente. Nas três edições foram publicados 80 textos de 56 autores, 13 deles também rappers (LEITE, 2014). Ferréz publicou nos dois primeiros volumes; Buzo nos volumes 1 e 3 e Sacolinha somente no volume 3. No ano em que saiu o primeiro volume, Buzo já havia publicado no ano 2000 seu livro de estreia, *O Trem – baseado em fatos reais*. Ferréz gozava de prestígio pela repercussão de seu primeiro romance, *Capão Pecado*, publicado em 2000, tendo debutado em livro em 1997. Já para Sacolinha, a presença no Ato III da *Literatura Marginal* representou sua estreia em termos de publicação.

²³ *Graduado em Marginalidade*, São Paulo, Editora Escortecci, 2005.

²⁴ CD *Determinação*, 2004, pela Gravadora Caravelas/ Sony Music, lançado, portanto, depois da publicação dos livros *Capão Pecado* (2000) e *Manual Prático do Ódio* (2003). Ferréz mantém ligações com diversos grupos de RAP, realiza um grande evento anual denominado *100% Favela* que é um grande show de RAP, além de manter seu estúdio de gravação, em cuja sede há um espaço no qual realiza o evento mensal *Ensaio*, plataforma de apresentação de novos grupos de RAP, atualmente realizado na Fábrica de Cultura do Capão Redondo. (Ver: Agenda Cultural da Periferia, Ação Educativa)

Figura 1 - Capa da revista Caros Amigos/Literatura

Figura 2 - Capa da revista Caros Amigos/Literatura Marginal. Ato II

Figura 3- Capa da revista: Caros Amigos/Literatura Marginal. Ato III

O título da revista acabou por identificar esses autores à denominação Literatura Marginal (Figuras 1, 2 e 3), algo que se mostrou inconsistente, além de apressado, em se tratando de um movimento ainda em estágio embrionário. Esse grupo de escritores, poetas e rappers se autodenominavam marginais menos por uma filiação a uma linhagem de escritores identificados por esta alcunha²⁵ e mais por um dado objetivo que é um reconhecimento de sua condição marginalizada na sociedade. De todo modo, a presença de um conjunto de autores oriundos da periferia neste periódico revela uma característica fundamental que é a auto representação, pois a todos eles o lugar de enunciação diz muito sobre o conteúdo e a estética da literatura que produzem. Essa consciência revela também uma estrutura de sentimento que se expressa na busca da superação da condição de pobreza por meio da conscientização do povo abatido pelos males do “sistema”. E o manifesto, escrito por Ferréz, traduz essa estrutura com um tipo de retórica muito presente em letras de RAP e que é um desejo de revide contra este sistema que os oprime:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles [os opressores] de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura. O Caros Amigos/Literatura Marginal vem para representar a cultura autêntica de um povo composto por minorias que forma em seu todo uma maioria. E temos muito a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado, onde a maioria não

²⁵ A denominação “Marginal” nunca foi consensual e é uma generalização exógena, associada à mídia ou outros agentes externos na busca de dar um nome ao movimento poético setentista no Rio de Janeiro. Sobre isso, Heloisa Buarque de Hollanda afirma: “A classificação marginal é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais evitando-se uma postura afirmativa do termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários” (HOLLANDA, 1992, p. 99)

tem representatividade cultural e social.(....) Mas estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados.²⁶

Com esse Manifesto, Ferréz atraiu dezenas de autores e autoras (franca minoria, apenas 8 mulheres publicaram nos três cadernos)²⁷ dispersos não só em São Paulo mas também em outras partes do Brasil que se identificavam com a postura aguerrida desse autor. Entretanto, tal identificação não pode ser vista como o único elemento motivador da aglutinação. A oportunidade de publicar numa revista bem posicionada no mercado e distribuída em grande escala é algo que deve ser levado em consideração. O tom do discurso, portanto, não deve ser o único critério para se compreender o movimento que ali surgia.

O rótulo Literatura Marginal foi definido por Ferréz arbitrariamente. Depois do lançamento de seu romance *Capão Pecado*, ele mesmo se identificou com a abordagem feita por alguns resenhadores de sua obra, vinculando-a a de autores como João Antonio e Plínio Marcos, tidos como marginais²⁸ (NASCIMENTO, 2009). Ferréz, aparentemente, associou o termo Literatura Marginal com a sua condição marginalizada e assim se apresentou para a sociedade com as suas antologias. Não havia, da parte dele, uma pretensão de filiação estética com tais escritores. O legado reivindicado está mais relacionado à postura política e às temáticas desses autores, ambos publicados por ele no volume 2 da *Caros Amigos/Literatura Marginal*.

Reconheço assim a fragilidade da denominação Literatura Marginal como fator de identificação desse grupo de autores. Defendo, inclusive, que Ferréz, ao publicar em livro a antologia *Literatura Marginal – Talentos da Escrita Periférica*, em 2005, por uma editora de grande porte (Editora Agir, Rio de Janeiro), deu sinais de que ali um ciclo se encerrava. Porém, os três autores mantêm os vínculos que sempre tiveram

²⁶ Manifesto de Abertura: Literatura Marginal. Caros Amigos – A cultura da Periferia – Ato I, São Paulo, 2001

²⁷ Fato que contrasta com o circuito literário estabelecido atualmente onde há uma forte presença feminina, conforme Amendola: “A lista de indicados a melhor livro do ano, na categoria Autor Estreante, do Prêmio São Paulo de Literatura (promovido pelo Governo do Estado de São Paulo) tem oito escritoras entre os dez candidatos”. AMENDOLA, Gilberto, *As damas da literatura*. Jornal da Tarde, São Paulo, 02/07/2010.

²⁸ Esses dois autores guardam entre si, semelhanças que vão além dos temas abordados em suas obras. Ambos são paulistas (J. Antonio, capital de São Paulo; e Plínio, de Santos), contemporâneos, um nasceu em 1935 (Plínio) e o outro, dois anos depois. A despeito do sucesso de público e crítica, ambos morreram pobres, sendo que João Antonio foi encontrado morto, trancado em seu apartamento, dias depois de seu óbito.

com a cultura Hip Hop, esta sim, uma identificação que me parece mais consistente para classificar a obra deles, pois nela reside o componente estético e ético que melhor lhes caracteriza, como será visto na análise das obras.

Ao examiná-las aparecem os aspectos de conteúdo já mencionados aqui, mas também inúmeros intertextos que remetem diretamente a composição literária à produção musical do hip hop. Somente no livro *Capão Pecado*, de Ferréz, há três citações de versos de RAP. De Thaíde: “sou pobre mas não sou fracassado” (2000, p.117); de GOG: “um corpo estendido no meio da rua, somente Deus por testemunha” (2000, p. 110) e dos Racionais MC’s: “não acredito em polícia, raça do caralho” (2000, p. 156). Adicionando a isso a participação direta, neste livro, de Mano Brown, Gazpar e outros rappers, *Capão Pecado* se constitui como uma espécie de versão romanceada de RAP.

Ferréz, Alessandro Buzo e Sacolinha foram destacados nesse segmento da literatura hip hop em função da abrangência de suas produções. Ferréz publicou sete livros; Buzo nove e Sacolinha cinco, somando 21 livros.²⁹ Contamos aqui apenas as obras individuais, pois todos eles publicaram em várias antologias, como já mencionado e melhor explorado mais adiante. Os três guardam outra semelhança em termos de trajetória literária: todos publicaram pelo menos um livro infanto-juvenil. Nascidos na primeira metade da década de 1970, Buzo e Ferréz são da mesma geração. Sacolinha, nasceu em 1983 e foi o único entre os três que cursou ensino superior³⁰. Os três são paulistanos periféricos, ligados pela cultura hip Hop.

²⁹ Não estão incluídos aqui os livros autobiográficos de Buzo e Sacolinha, respectivamente, *Favela Toma Conta* (2008) e *Como a Água do Rio* (2013), ambos publicados pela Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, na Coleção Tramas Urbanas, dirigida por Heloisa Buarque de Hollanda.

³⁰ Formou-se em Letras pela Universidade de Mogi das Cruzes no final da primeira década do século XXI.

Obras de Ferréz, Buzo e Sacolinha analisadas

Quadro 1 - Obras de Ferréz, Buzo e Sacolinha. Fonte: autor.

Autor	Obra	Gênero	Editora	Ano
Ferréz	Capão Pecado	Romance	Labortexto ³¹	2000
Ferréz	Manual prático do ódio	Romance	Objetiva ³²	2003
Ferréz	Ninguém é inocente em São Paulo	Contos	Objetiva	2006
Ferréz	Cronista de um tempo ruim	Crônicas	Selo Povo	2009
Ferréz e Demaio	Desterro	História em quadrinhos	Anadarco Editora	2012
Alessandro Buzo	O Trem – baseado em fatos reais	Romance	Edicom	2000
Alessandro Buzo	Suburbano Convicto	Romance	Edicom	2004
Alessandro Buzo	O Trem – contestando a versão oficial	Romance	Edicom	2005
Alessandro Buzo	Guerreira	Romance	Global Editora ³³	2007
Alessandro Buzo	Do conto à poesia	Conto/poesia	Ponteio	2011
Alessandro Buzo	Profissão MC	Romance	nVersos Editora	2012
Sacolinha	Graduado em Marginalidade	Romance	Scortecci ³⁴	2005
Sacolinha	85 letras e um disparo	Contos	Ilustra ³⁵	2006
Sacolinha	Estação Terminal	Romance	Nankin	2010
Sacolinha	Manteiga de cacau	Contos	Ilustra	2012

³¹ Publicado atualmente pela Editora Planeta, tendo sido de 2005 a 20012 publicado pela Editora Objetiva.

³² Publicado atualmente pela Editora Planeta.

³³ A Global Editora publicou a segunda edição. A primeira edição é de 2006, independente.

³⁴ Segunda edição publicada pela Editora Confraria do Vento em 2009

³⁵ O livro teve sua segunda edição publicada pela Global Editora no ano de 2007.

Outros três autores, todos artistas do hip hop, serão abordados num mesmo bloco a fim de melhor caracterizar este segmento Hip Hop da literatura periférica paulistana. São eles: Preto Ghóez, Dugheto Shabazz e Toni C (Quadro 2).

Quadro 2 – Obras de Dugueto Shabazz, Preto Ghóez e Toni C. Fonte: autor

Autor	Obra	Ano	Editora
Dugueto Shabazz	Notícias jugulares – contos crônicas e poesias Dugueto	2006	Edições Toró
Preto Ghóez	A sociedade do código de barras – o mundo dos mesmos	2008	Editores Estação Hip Hop
Toni C	O Hip Hop está morto – a história do hip hop no Brasil	2012	Edição do autor

Mario Vicente Góes, o Preto Ghóez, era rapper do Grupo Clã Nordestino. Natural do Maranhão, radicou-se em São Paulo, foi ativista do Movimento Hip Hop Organizado Brasileiro e morreu precocemente em 2004 num acidente de carro. Sua obra *A sociedade do código de barras – O Mundo dos Mesmos*, foi publicada postumamente em 2008³⁶. Dugueto Shabazz é o nome de batismo no Islamismo de Ridson Mariano da Paixão, ou somente Ridson. Convertido em 2006 quando publicou seu livro *Notícias Jugulares*³⁷, Dugueto, assim como Preto Ghóez, estrearam nos atos II e III (2002 e 2004 respectivamente) da Literatura Marginal/Caros Amigos e apareceram também no livro *Literatura Marginal – Talentos da escrita periférica* (2005). Quando do lançamento de suas obras individuais, ambos foram prefaciados por Ferréz, responsável pelo lançamento dos dois nas referidas coletâneas. Completa o trio o DJ Toni C que é também escritor, jornalista, cineasta e agitador cultural. Autor de *O Hip Hop Está Morto! – A história do hip hop no Brasil*, publicado em 2012³⁸, Toni C, neste livro, atualiza o debate sobre a cultura hip hop por meio de uma fábula contemporânea.

³⁶ Publicada pela Editora Estação Hip Hop com apoio do Ministério da Cultura

³⁷ Publicado pela Edições Toró com apoio do VAI – Valorização de Iniciativas Culturais, programa de fomento da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo

³⁸ Publicado pelo Selo Editorial Literaria com apoio da Fundação Aperipê entre outras organizações.

2.7 – Literatura periférica: a poesia dos saraus da Cooperifa e Binho

Também gestada na cultura hip hop, a literatura periférica se articulou como movimento cultural/literário através dos saraus. Existem mais de 20 saraus regulares que aglutinam diversos poetas e escritores de diferentes regiões³⁹. Esses encontros são, quase todos, mensais. Apenas a Cooperifa (analisado adiante) e o Sarau Suburbano (realizado pelo escritor Alessandro Buzo, no bairro do Bixiga, região central) são atualmente semanais⁴⁰. Com tamanha oferta e capilaridade, os saraus formam hoje um vigoroso circuito de fruição e produção literária, mobilizando um público fiel e cada vez mais amplo. Se considerarmos uma presença, em média, de

Figura 4 - Capa do livro: *O Rastilho da Pólvora*

50 pessoas por sarau, chegaremos a uma cifra de mais de mil pessoas participando desses encontros o que denota uma presença expressiva em se tratando de uma modalidade de evento cultural relacionada à literatura em regiões pouco servidas de equipamentos culturais que estimulam a prática da leitura.

Esse público não se limita apenas a fruir as poesias declamadas nos recitais. Com o advento dos editais de fomento à cultura, especialmente do VAI, já citado anteriormente, tornou-se habitual os saraus publicarem suas coletâneas, abrindo assim espaço para muitos frequentadores estrearem como poetas (LEITE, 2014). Essa prática teve início com o pioneiro Sarau da Cooperifa que, como será visto mais adiante, publicou em dezembro de 2004 sua primeira coletânea, denominada *Rastilho de Pólvora* (Figura 4); seguida, dois anos depois, pelo lançamento do CD *Sarau da Cooperifa*, uma coletânea em formato sonoro. Essas iniciativas produziram um efeito estimulador para os poetas frequentadores deste e

³⁹ A Agenda Cultural da Periferia publica mensalmente esses 20 saraus, todos com mais de um ano de atividade regular.

⁴⁰ O Sarau Elo da Corrente, de Pirituba, surgiu em 2007 e foi semanal até 2013, assim como o Sarau do Binho até o ano anterior. Também no mesmo ano o Sarau Poesia na Brasa, da Brasilândia, surgido em 2008, era quinzenal e passou a ser mensal como os dois anteriores.

do Sarau do Binho, até então os dois únicos saraus regulares, ambos na Zona Sul, a publicarem seus próprios livros.

Também impulsionou esse movimento a Edições Toró: selo editorial criado pelo poeta Allan da Rosa, cujo primeiro título, *Vão*, do próprio Allan, foi lançado em 2005 em um evento celebrado como o I Encontro da Literatura Periférica (LEITE, 2014). Esses dois saraus, além do pioneirismo, guardam entre si outras características comuns, entre elas o fato de serem realizados em bares, terem periodicidade semanal⁴¹ e, principalmente, serem vizinhos. O Sarau da Cooperifa, sediado no Bar do Zé Batidão, fica no Jardim Guarujá, distrito do Jardim São Luiz, a cerca de 4,5 quilômetros do Bar do Binho.

Em face desses pontos em comum, sempre houve um trânsito dos poetas nos dois saraus, facilitado pelo fato de serem realizados em dias distintos: Binho na segunda-feira e Cooperifa na quarta-feira. O público era praticamente o mesmo, embora a dinâmica de cada sarau fosse bem distinta. O próprio poeta Binho é um exemplo dessa intersecção atestada por sua presença nas duas coletâneas da Cooperifa acima mencionadas. O rapper e poeta Jairo Periafricana representou essa aproximação nos versos da canção *O Amanhã*: “De boa, na boa/Só no sapatinho/Quarta, **Cooperifa**/Estou a caminho/(...)/Uma pá de guerreiro/ Em punha pede paz/Mario, Vagnão/Pezão, Sergio Vaz/Kennya/Isso mesmo, rapidinho/Liga lá pra **rapa**/Vamo lá no **Binho**.” (Jairo Periafricana, 2010). Tais versos revelam tanto um circuito quanto uma “rapa”, ou seja, uma coletividade que comunga do mesmo “rolê” e se encontra nesses dois saraus da Zona Sul aqui definidos, como um polo de formação de escritores, embrião de uma cena literária que se expandiu vigorosamente a partir de 2007, ano emblemático para a cultura da periferia paulistana em virtude da realização, naquele ano, da Semana de Arte Moderna da Periferia e do surgimento da Agenda Cultural da Periferia e da Coleção Literatura Periférica⁴².

⁴¹ O Sarau do Binho desde 2012 passou a ser mensal devido ao fechamento do bar que lhe servia de sede, como será explicado adiante.

⁴² A Semana de Arte Moderna da Periferia foi realizada em novembro sob a liderança da Cooperifa em contraponto à efeméride dos 85 anos da Semana de Arte Moderna de 1922; A Agenda Cultural da Periferia é um guia de cultura que divulga a cena cultural da periferia, periódico mensal, regular, 11 edições por ano, tiragem de 10 mil exemplares distribuídos gratuitamente. A Coleção Literatura Periférica é uma série da Global Editora dirigida por mim, cujo primeiro volume, *Colecionador de Pedras*, de Sergio Vaz, saiu em 2007, somando atualmente 9 títulos.

O pioneirismo, a proximidade e a conexão entre esses dois saraus justificam uma abordagem que os percebe como um só movimento. Acrescentando a esses elementos a produção editorial que surgiu em torno dessas duas iniciativas, fica ainda mais ressaltada a conjunção, pois quase todos os autores aqui relacionados são, ou foram, frequentadores de ambos os saraus, embora haja uma exceção de grande relevância: o poeta Sergio Vaz.

O fundador da Cooperifa não tem o hábito de ir a nenhum outro sarau que não seja o realizado no Bar do Zé Batidão, exceto quando é convidado. Por essa razão, poucas vezes apareceu em coletâneas de outros coletivos⁴³, nem mesmo para antologia do Sarau do Binho, publicada em 2013, ele colaborou. Esse dado, porém, não compromete a articulação existente entre os dois saraus que formam, juntos, um importante polo de produção literária. Uma escrita que fez surgir outra vertente na literatura produzida na periferia, diferente daquela articulada pelo escritor Ferréz com os suplementos Literatura Marginal da revista Caros Amigos. Um conjunto de escritores que, por meio da poesia, fizeram surgir uma nova estrutura de sentimento que se diferencia daquela que caracteriza o segmento da Literatura Hip Hop por ter uma visão mais generosa sobre a população moradora na periferia, manifestando seu pertencimento e envolvimento com o povo sem fazer julgamentos peremptórios. Por essa razão o bordão da Cooperifa cabe como síntese dessa estrutura de sentimento: “Povo lindo, povo inteligente!”

2.7.1. Sarau da Cooperifa: da fábrica abandonada para o bar

O Sarau da Cooperifa é o mais antigo e mais reconhecido sarau literário da periferia de São Paulo. Criado em outubro de 2001, esse recital teve sua origem no movimento cultural de Taboão da Serra, Cidade da Região Metropolitana de São Paulo, que ocupou o galpão de uma antiga fábrica desativada naquele município no ano 2000. Liderados por Sergio Vaz, poeta autor de três livros e que era assessor

⁴³ Ele apenas publicou poemas nas coletâneas do Sarau da Ademar (*Primeiras Prosas*, 2011) e do Sarau Mesquiteiros (*Pode Pá Que É Nós Que Tá*, 2012)

parlamentar na câmara de vereadores local, diversos grupos culturais realizaram três eventos naquele espaço, encontros que tiveram uma presença maior de artistas do que público, propriamente (VAZ, 2008, p. 75). O nome Cooperifa foi criado durante a preparação da primeira edição do evento, uma vez que era necessário nomear aquela iniciativa, conforme conta Sergio Vaz:

Lembro que estava conversando com o Big [Richard] sobre isso, a importância de um nome bem legal, e que marcasse para sempre esse dia (não sabíamos que teriam outros). O Big é carioca, e quando ele se referia à quebrada ele falava “a perifa isso, a perifa aquilo” e eu sempre falando essa coisa de um artista cooperar com o outro, e coisa e tal. De repente:

Cooperifa! – gritei (VAZ, 2008, p. 75)

A Cooperifa foi uma grande mostra inspirada na Semana de Arte Moderna de 1922 com muitas apresentações nas mais diversas linguagens artísticas. Finda a terceira e última edição o movimento se desarticulou, porém ali começou o movimento cultural periférico de maior visibilidade em São Paulo:

Ao final de três batalhas estávamos todos exaustos e felizes, com a certeza que uma semente tinha sido plantada para o resto de nossas vidas. Ficou também a certeza que teria que ser juntos e não separados como queriam alguns, que a gente ia atingir algum objetivo na construção de uma cultura que identificasse e representasse a periferia. Ficou claro para todos nós que os inimigos responsáveis pela nossa fome cultural tinham que ser combatidos, só que agora em bando, como gafanhotos na lavoura. E que a culpa dessa nossa pobreza de arte e cultura era do sistema e do marasmo que todos nós, até então, éramos cúmplices e fingíamos não ver (VAZ, 2008, p.81).

O advento do Sarau da Cooperifa foi, portanto, marcado por uma estrutura de sentimento que se diferenciava daquela que caracterizou a literatura hip hop. Há aqui uma clara opção pela ação coletiva de movimento e não mais um porta voz letrado que representa a comunidade. Por outro lado, há uma compreensão de que o povo pobre da periferia tem acesso limitado à arte devido um sistema de dominação, cuja opressão se dá sob a omissão dos artistas que por isso são apontados como cúmplices da ignorância do povo por Sergio Vaz, no trecho acima. Ou seja, o povo é condicionado a um padrão cultural por uma força exógena e não por uma tendência própria a ele, como sugere a literatura do hip hop.

Passado cerca de um ano surgiu o embrião do Sarau da Cooperifa. Sergio Vaz conheceu o jornalista e poeta Marco Pezão (como ele, autor e ávido apreciador de poesia) e junto com outros amigos poetas e agitadores culturais passaram a se reunir no Bar do Portuga no Centro de Taboão da Serra. Espontaneamente, os frequentadores deste encontro batizado de “Quinta Maldita”, por ser realizado

regularmente neste dia da semana, promoviam leitura de poemas próprios e, principalmente, de poetas consagrados da Literatura Brasileira, regados sempre com muita bebida e informalidade. E aqui fica evidente outra importante distinção deste movimento com os principais autores da Literatura Hip Hop: o consumo de bebida alcoólica e o espírito boêmio. Esse aspecto furtivo dos encontros era ao mesmo tempo sua força e sua fraqueza. A falta de pretensão e informalidade acabou por decretar o fim prematuro daqueles encontros, mas cultivou em Vaz e Pezão o desejo de fazer algo mais articulado e comprometido:

Não sei bem por que, e como acabou a nossa primavera ética e poética, mas eu e o Pezão descobrimos que aquela quinta-feira maldita estava grávida de um movimento, e esse embrião ia dar à luz a qualquer momento, só que desta vez, num outro berço e numa quarta-feira. (VAZ, 2008, p. 85)

Numa quarta-feira de outubro de 2001 começou, portanto, o que hoje é conhecido como Sarau da Cooperifa. Iniciado no Bar Garajão, ainda em Taboão da Serra, o encontro não tinha nome de sarau, pois seus organizadores sequer conheciam o termo:

Enquanto discutíamos o assunto surgiu a palavra sarau, e ninguém sabe por que, até porque a palavra era estranha a todos nós. Acho que todos já tinham ouvido esta palavra, mas conhecer o significado a fundo, acho que ninguém conhecia. (VAZ, 2008, p. 88)

Rapidamente o Sarau foi ganhando musculatura com presença regular de vários poetas. Alguns meses depois de seu surgimento, o Sarau da Cooperifa foi tema de uma matéria da Folha de S. Paulo assinada pelo escritor e jornalista Marcelo Rubens Paiva, com o título “Sarau transforma boteco em centro cultural”.⁴⁴ O texto teve repercussão imediata e tonificou o recital, aumentando seu público e consolidando a iniciativa em menos de um ano. Diversos artistas apareceram no Sarau, entre eles o Mano Brown, aumentando a popularidade do encontro.

⁴⁴ Folha de São Paulo, 11/02/2002

Figura 5 – Capa do CD: Sarau da Cooperifa

Dois anos depois de sua criação, o Sarau teve que migrar para São Paulo. Subitamente o Garajão foi vendido e os poetas ficaram sem teto. Surpreendidos com a notícia numa quarta-feira de sarau, Sergio Vaz teve a ideia de levar o encontro para o Bar do Zé Batidão, no jardim Guarujá, distrito do M'Boi Mirim, na periferia da Zona Sul de São Paulo. A acolhida foi

imediate porque Sr. Zé era um velho conhecido do Vaz e seu bar já havia pertencido ao pai do poeta. Ou seja, Sergio Vaz estava muito familiarizado com o local e seu atual dono (VAZ, 2008, P. 126). A adaptação foi rápida e acabou atraindo ainda mais público ao evento poético semanal. Daí para frente a Cooperifa só cresceu. Em dezembro de 2004 lançou sua primeira coletânea, denominada *Rastilho de Pólvora*, que também foi a primeira entre os saraus e um ano depois lançou um CD (Figura 5) como já foram mencionados anteriormente.

As duas iniciativas tiveram o apoio do Instituto Itaú Cultural, um dos muitos parceiros que Sergio Vaz conseguiu atrair, dada sua habilidade em conquistar apoios e simpatizantes. A fim de efetivar o repasse do recurso para financiar tais produtos, a Cooperifa se viu na necessidade de se formalizar. Com a ajuda do próprio Itaú Cultural, o movimento se institucionalizou na forma de uma OSCIP – Organização da Sociedade Civil de Interesse Público – com o nome de Cooperação dos Artistas da Periferia⁴⁵.

⁴⁵ Faço essa afirmação por ter tido acesso à documentação e por ter ouvido de Sergio Vaz o relato em função das inúmeras situações em que me envolvi com demandas institucionais da Cooperifa. Mas é possível localizar a Cooperifa no cadastro de OSCIP do Ministério da Justiça.

Figura 6- Capa da revista: *Semana de Arte Moderna da Periferia*

A Cooperifa, portanto, não é uma cooperativa em termos jurídicos. Não o é porque cooperativa é uma organização com finalidade econômica, porém de lucro compartilhado, regida por legislação própria e só assim pode ser formalizada. Ou seja, um movimento popular dos mais aguerridos da periferia é uma ONG. Mas a Cooperifa nunca teve vida institucional como uma associação civil e sempre manteve sua afirmação como movimento cultural.

Por volta de 2006, Marco Pezão deixou de aparecer na Cooperifa. Com seu afastamento, também foi retirado do Bar o banner com o verso de uma de seus poemas que dizia: “Nóis é ponte

e atravessa qualquer rio”. Sergio Vaz passou a liderar sozinho o Sarau. Sob a batuta solitária de Vaz, a Cooperifa se expandiu, liderou a Semana de Arte Moderna da Periferia em 2007 (Figura 6) que depois se converteu na Mostra Cultural da Cooperifa, ampliou sua presença na mídia e ganhou inúmeros prêmios e notoriedade. Vaz é também o principal autor do círculo de escritores que se formou em torno do Sarau. Sua produção poética, porém, se retraiu depois do início do Sarau, como será visto mais adiante. Seja como for, Sergio Vaz criou e manteve um sarau semanal com alta frequência de público, inspirador de todo um movimento literário na periferia em torno do qual diversos autores surgiram, publicaram seus livros e formaram um movimento literário.

2.7.2. Sarau do Binho

Robinson Padial, o Binho, era um agitador cultural desde os anos 1990. No início daquela década, ele e sua esposa Suzi passaram uma temporada de quase dois anos na Inglaterra. Saíram do Brasil desiludidos com a eleição de Fernando Collor de

Mello⁴⁶. Destaco esta experiência por dois motivos: um é pelo inusitado em se tratando dos escritores da periferia, pelo menos naquela época; o outro é que esse dado explica em boa parte o cosmopolitismo do Sarau do Binho, sempre muito visitado por estrangeiros. De volta ao país, Binho dedicou-se às ações culturais no bairro onde nasceu e viveu toda a sua vida, Campo Limpo, estendendo sua atuação para o município vizinho, Taboão da Serra, onde veio a conhecer o Sergio Vaz com quem participou dos eventos que deram origem à Cooperifa. Sua primeira grande intervenção foi a Postesia. Realizada em 1998, esta ação consistia na customização de placas com anúncios de candidatos à eleição daquele ano penduradas nos postes. O poeta arrancava a placa, pintava e nela escrevia poemas e as colocava de volta no poste. A partir dessa iniciativa, Binho arregimentou outros ativistas e passou a ser uma das referências do bairro. Ele já possuía um bar e realizava no local a “Noite da Vela” desde 1995 que foi o embrião do que viria a ser o Sarau do Binho:

Comecei a participar de saraus em 1995 e no meu bar comecei a Noite da Vela, com músicas do lado B dos discos que não tocavam nas rádios. No meio desse clima, alguém pedia para soltar um poema (...) Em 2004, começamos a fazer os saraus aqui, [no seu segundo bar adquirido em 2004 na esquina da Rua Avelino Lemos com a Rua Coronel de Souza Ferraz, a 50 metros da Estrada do Campo Limpo, principal avenida do bairro], principalmente poemas, nas segundas-feiras. O pessoal chamava de segunda maldita... O problema era as pessoas trabalharem na terça... (BINHO, 2008, p. 64)

Nota-se que o surgimento do Sarau do Binho guarda semelhanças com o Sarau da Cooperifa na medida em que era um encontro despretensioso, diletante e etílico, sendo que o ambiente de um bar era um elemento essencial para a realização dos encontros e não uma alternativa à escassez ou inexistência de um espaço cultural institucionalizado mais adequado. Em torno de seu antigo bar, à luz de velas, diversas intervenções e coletivos foram surgindo. Diane Padial relata:

Foi também no bar que a ação chamada Postura, realizada com os frequentadores, produziu centenas de telas pintadas, para, depois, organizar-se com elas a maior exposição de rua do Campo Limpo, novamente levando esses trabalhos aos postes da cidade.

Por esses tempos surge a Banda Varal, hoje Veja Luz, que reunia um público de mais de 500 pessoas na rua em frente ao bar, embalados pelo reggae. Temos, então, mais uma linguagem se apresentando, a música. Já tínhamos a poesia e artes plásticas, e muitos artistas vindos de outras regiões começam a se articular, filosofar, a utilizar a palavra nesse lugar. (PADIAL, 2013, p. 7)

⁴⁶ Informação dada por Binho durante uma fala em uma mesa, por mim coordenada no festival do Livro e da Leitura de São Miguel Paulista, no ano de 2012.

Ou seja, assim como a Cooperifa, o Sarau do Binho foi precedido de eventos mais amplos, de grande agitação cultural, ocupando as ruas e outros logradouros públicos. Assim, quando começa o Sarau regular em 2004, Binho já tem uma trajetória de agito cultural importante na Região, catalizador de satisfações e insatisfações de inúmeros artistas e ativistas sedentos por espaço para se expressarem. Além disso, Binho já contava com três anos de Cooperifa que a essa altura já tinha um público que, se ainda não era muito amplo, era cativo e muitos dos seus frequentadores também passaram a ter o Sarau do Binho como opção de consumo cultural.

Mas se o território, o contexto e os frequentadores eram os mesmos, o estilo dos saraus eram, e ainda são, diferentes. Na Cooperifa há um rigor com horário (são duas horas de sarau, atualmente, começando às 20:30 e terminando às 22:30), os poetas se inscrevem para falar, a todo momento os mestres de cerimônia rogam por silêncio com o bordão: “o silêncio é uma prece”, tomado de empréstimo do Samba da Vela. Já no Binho, o Sarau começava mais tarde, por volta das 22h e costumava a se estender madrugada adentro⁴⁷. Não há inscrições. Binho, o único mestre de cerimônia, simplesmente chama: “quem quer vir agora”. Enquanto que na Cooperifa o microfone é usado apenas para declamar poesia, no Binho há música, informes e falas de mobilização e discursos sobre causas das mais diversas. O Sarau do Binho atrai também muitos militantes e estudantes universitários vinculados a movimentos sociais e grupos de esquerda fazendo do Sarau um importante espaço de articulação política e ponto de mobilização para diversas ações. Alejandro Reyes acredita que:

Os saraus funcionam como pontos de politização, em que a palavra não é apenas lúdica, fonte de prazer e de expressão, mas sobretudo, fonte de articulação e reivindicação. São espaços onde novos sujeitos – individuais e coletivos, políticos e sociais – vão se construindo, por meio de diálogo, da troca, do conhecimento e, principalmente, da certeza de ser com dignidade, lá onde a dignidade sempre foi negada. (REYES, 2013, p. 27)

⁴⁷ Durante vários anos eu ia uma vez por mês ao Sarau do Binho distribuir e divulgar a Agenda Cultural da Periferia. Chegava no local depois das 22h, vindo do Samba da Vela na Casa de Cultura de Santo Amaro. Frequentemente chegava antes de o Sarau começar e por diversas vezes saí depois da meia noite com o bar lotado.

Essa definição se aplica bem ao Sarau do Binho (Figura 7), que valoriza o

Figura 7 - Capa do livro de antologia:
Sarau do Binho

ambiente do Sarau como espaço de convivência, não se restringindo à performance poética que, por si, já produz o efeito mencionado por Reyes, mas não, necessariamente, se desdobra como articulação política. Por outro lado, a exacerbação da dimensão política, por vezes, deixa a poesia e a literatura em segundo plano. Hoje, realizado no Teatro do Espaço Cultural Clariô, no município de Taboão da Serra, o Sarau está menos agitado, as pessoas ficam acomodadas nas arquibancadas, transitam menos de um lado para o outro e assim o sarau ficou mais sereno. A poesia continua disputando espaço com a música e também com as performances cênicas. Os informes de mobilização

e as explanações sobre determinadas lutas sociais mantém seu espaço, mas tudo um pouco mais compactado, pois agora o sarau tem hora marcada para começar e terminar.

Em 2013 o Sarau do Binho finalmente publicou sua antologia. O livro, que tem a participação de 183 poetas, conta com boa presença feminina: 54 autoras, ou seja, 30% do total, uma marca acima da média para os saraus (LEITE, 2014). Este livro foi viabilizado com recursos públicos provenientes do Ministério da Cultura e da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo através do Programa Ponto de Cultura. O Sarau do Binho, em aliança com o MDM – Movimento pelo Direito à Moradia, se constituiu no Ponto de Cultura MORARTE – Moradia e arte. Uma parceria inédita entre os saraus da periferia, algo que só poderia vir de um coletivo como este liderado por Robinson Padial. Nas palavras de um dirigente do MDM, apresentado apenas com o nome de Antonio e que assina um dos textos de apresentação do livro,

Essa foi uma frutífera experiência na qual ambos – aparentemente diferentes – se alimentaram e aproveitaram o melhor que cada um pôde dar, o Movimento com sua energia e combatividade, o Sarau com sua sensibilidade ferina e seu discurso direto. Dois rios que por caminhos diferentes desembocaram no mesmo leito, enchendo de vida e de esperança o cotidiano de milhares de pessoas sedentas de direitos e de arte. (ANTONIO, 2013, p. 17).

Binho e seus parceiros passaram a disputar com mais frequência outros editais e por meio dessas políticas públicas têm fortalecido o Sarau e suas ações de promoção da leitura. Depois de ter ganho editais do VAI, conquistou em 2013 o PROAC – Sarau, da Secretaria de Cultura do Estado, e em 2014 foi um dos contemplados do Edital Rumos Itaú Cultural. Neste quesito, o Sarau do Binho é bem diferente da Cooperifa que apenas uma vez concorreu a um edital⁴⁸.

Em vias de completar 50 anos (em dezembro de 2014), como o poeta Sergio Vaz (junho do mesmo ano), Binho conta com uma inabalável candura e paciência com as adversidades e com os adversários, gozando de um reconhecimento que nenhum outro nome da cena literária da periferia consegue ter dada sua capacidade de diálogo e indisposição para brigas e outras contendas entre os parceiros. Sua ira ele guarda para os verdadeiros inimigos. Por essa postura, Binho conseguiu reunir em torno da luta pela regularização de seu bar milhares de pessoas e grupos que o apoiaram, dando inclusive dinheiro para que ele quitasse suas pendências com a prefeitura. Não foi possível. Seu bar fechou, mas o Sarau continuou itinerante até aportar no Espaço Clariô, onde se tornou mensal, sempre na segunda segunda-feira, trocadilho maroto bem ao gosto do poeta.

2.7.3 Poetas dos saraus da Zona Sul e suas obras

Além de Sergio Vaz, cuja obra poética⁴⁹ completa será analisada separadamente, relacionei mais 16 poetas frequentadores dos saraus da Cooperifa e do Binho e que tiveram seus livros publicados até 2011 compondo a relação que segue abaixo, agrupada por critério geracional. A delimitação do ano de 2011⁵⁰, somada à impossibilidade de dar conta das edições surgidas posteriormente a esta data, acabaram por deixar de fora alguns importantes autores, cujos livros foram editados recentemente. São os casos de Marco Pezão, fundador da Cooperifa, que

⁴⁸ Foi na edição do VAI de 2009. A Cooperifa ganhou e com o recurso publicou, com ajuda adicional do Itaú Cultural, a *Revista Cooperifa*, anunciada com o nº 001, mas que não teve continuidade.

⁴⁹ Não analisaremos aqui o único livro de prosa do autor *Literatura, Pão e Poesia*, Global Editora, São Paulo, 2011, mas esta obra é fartamente citada na análise dos livros de poesia do autor.

⁵⁰ Ano de apresentação do projeto de pesquisa ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Culturais da EACH/USP, como já mencionado no início da dissertação.

lançou em dezembro de 2013 seu primeiro livro: *Nóis é ponte e atravessa qualquer rio*; Helder Ladislau, frequentador da Cooperifa desde os tempos do Bar Garajão com sua antologia *Poesias Negreiras*, também publicada em dezembro de 2013; Rodrigo Ciríaco, (que já havia publicado dois livros de contos⁵¹) com sua obra poética *Vendo pó esia*, lançada somente em junho de 2014 e, finalmente, o segundo livro de Elizandra Souza, *Águas da Cabaça*, publicado em 2012. Marco Pezão e Helber Ladislau participaram tanto da coletânea *Rastilho de Pólvora*, quanto do CD da Cooperifa nos anos de 2004 e 2006, respectivamente. Rodrigo Ciríaco não integrou essas iniciativas, mas deu sua contribuição na antologia do Sarau do Binho, publicada em 2013. Já Elizandra Souza, além de estar no elenco de poetas aqui analisados com o seu livro *Punga*, em parceria com Akins Kinté, participou do CD da Cooperifa.

As obras aqui catalogadas dizem respeito apenas aos dois saraus da Zona Sul, também os mais antigos: Cooperifa e Binho como já foi dito. Não obstante, trata-se de um conjunto representativo da poesia produzida na periferia paulistana que ficou conhecido como Literatura Periférica (Quadro 3).

⁵¹Trata-se de *Te pego lá fora*, Edições Toró, 2008 e *100 Mágoas*, edição independente, 2011.

Quadro 3 – Autores da primeira, segunda e terceira geração da literatura periférica. Fonte: autor

Autor	Obra	Editora	Ano
Sergio Vaz	Subindo a ladeira mora a noite ⁵²	Scortecci	1988
	A Margem do Vento	Scortecci	1991
	Pensamentos Vadios	Scortecci	1994
	A Poesia dos Deuses Inferiores	Independente	2004
	Colecionador de Pedras	Independente ⁵³	2006
Primeira geração - autores nascidos na década de 1960			
Marcio Batista	Meninos do Brasil	Independente	2008
Serginho poeta	Donde Miras – dois poetas e um	Edições Toró	2007
Binho	caminho		
Evandro Lobão	Fam da Rua	Independente	2010
Segunda geração – autores nascidos na década de 1970			
Fuzzil	Um presente para o gueto	Edições Toró	2007
	Caturra	Edições Elo da Corrente	2010
Casulo	Dos olhos para fora mora a liberdade	Independente	2009
Allan da Rosa	Vão	Edições Toró	2005
Dinha	De passagem mas não a passeio ⁵⁴	Edições Toró ⁵⁵	2006
Terceira geração – autores nascidos na década de 1980			
Elizandra Souza	Punga	Edições Toró	2007
Akins Kinté			
Daniel Fagundes	Lágrima Terra	Edições Toró	2009
André Luiz Pereira			
Marcio Vidal Marinho	Receitas para amar no século XXI	Edicon	2010
Zinho Trindade	Tarja Preta	Edições Maloqueirista	2010
Luan Luando	Manda Busca	Independente	2011

⁵² Livro publicado em parceria com Adrianne Mucciolo

⁵³ Este livro teve duas edições pela Global Editora: a primeira em 2007 e a segunda em 2011

⁵⁴ Este livro teve uma segunda edição pela Global Editora em 2008

⁵⁵ Com segunda edição pela Global Editora, São Paulo, 2008.

3. Literatura Hip Hop: lavando o ódio embaixo do sereno

3.1 *Da ponte pra cá: um RAP que nasceu antes como texto literário*

Faço aqui uma análise da música “Da ponte pra cá”, do Racionais MC’s, na qual procuro evidenciar um pouco mais a relação do RAP com a literatura que chamo de Hip Hop apontando a existência dos elementos de coletividade (frátria), onisciência do narrador e missão do autor perante a coletividade, aspectos que aparecem na obra *Capão Pecado* apresentada na sequência. Tais características permeiam também as demais obras que serão analisadas do segmento da literatura Hip Hop e denotam a estrutura de sentimento que lhe dá sentido.

Entre as composições dos Racionais MC’s, “Da ponte pra cá”,⁵⁶ é uma música que oferece elementos muito ricos para perceber a vinculação do RAP com a literatura surgida na periferia de São Paulo a partir da publicação do livro *Capão Pecado* de Ferréz no ano 2000, no qual, Mano Brown tem uma participação entre inúmeras presenças de rappers na obra⁵⁷. No texto de sua autoria, A “número 1 sem troféu”, publicado como abertura do primeiro capítulo, Brown indica o ponto central da temática do RAP “Da ponte pra cá” como demonstra o seguinte trecho: “Sem pretensão, a gente aqui do Capão nunca ia conseguir chamar a atenção do resto do mundo, porque da ponte João Dias pra cá é outro mundo, tá ligado?” (Brown, 2000, p. 23)

Fica claro aí a que ponte se refere a composição. Trata-se da Ponte João Dias que dá acesso aos distritos do Jd. São Luiz, Capão Redondo e Campo Limpo, entre outros bairros a partir de Santo Amaro, último bairro *do lado lá*. Via elevada sobre o Rio Pinheiros, cuja continuidade é a avenida homônima que depois passa a se chamar Estrada de Itapeverica da Serra, outra avenida citada em um momento fundamental do RAP. Esses três distritos somam mais de 1,5 milhão de habitantes e possuem

⁵⁶ Do CD duplo Nada como um dia após o outro dia, de 2002.

⁵⁷ Na primeira edição deste livro, publicada no ano 2000 pela Editora Labortexto, o texto de Mano Brown aparece na abertura da primeira, das cinco partes da obra. Outros rappers escrevem também sobre o Capão Redondo na abertura das demais partes do livro. Na edição de 2005 e suas sucessivas reimpressões, o texto de Mano Brown passou para a orelha do livro. Porém, diferente da primeira edição, nesta, não é anunciada a participação de Brown na capa da publicação.

características urbanas muito semelhantes compondo uma área urbana muito representativa do processo de periferização da Região Sul de São Paulo: alta densidade populacional, serviços públicos escassos, assentamentos precários, falta de saneamento, transporte, entre outros direitos e altos índices de violência.

Tais características eram ainda mais acentuadas nos anos 1990 e início da primeira década do século XXI, época em que foi composto o RAP “Da ponte pra cá.” O próprio autor, baseado na sua percepção cotidiana da realidade, afirma no texto:

São Paulo massacra os + pobres e aqui no extremo sul eu senti na pele o que é ser preto, pobre, filho de mãe solteira negra, que veio da Bahia com 12 anos de idade. Aprendi a não gostar de polícia(...) No Capão Redondo é onde a foto não tem inspiração para cartão postal(...) Capão Redondo é a pobreza, injustiça, ruas de terra, esgoto a céu aberto, crianças descalças(...) tensão e cheiro de maconha o tempo todo. (FERRÉZ, 2000, p. 24)

Porém há no texto uma construção simbólica que define o Capão Redondo e as adjacências como um “mundo diferente”. Um mundo diferente, mas não um mundo à parte. O rapper situa esse distinto lugar dentro da Cidade de São Paulo. Logo na segunda faixa do CD 1 (“Vivão e Vivendo”) a narrativa também se situa no contexto na capital paulista: “Você está nas ruas de São Paulo/Onde o vagabundo guarda o sentimento na sola do pé”. Essa distinção não se restringe às carências relacionadas à precariedade urbana do lugar apenas. Brown parece anunciar uma subjetividade coletiva traduzida no orgulho de ser deste local, apesar de todas as dificuldades que lhe são próprias. Veja:

São Paulo não é a cidade maravilhosa, e o Capão Redondo no lado sul do mapa, muito menos. Aqui as histórias de crime não têm romantismo nem heróis. Mas aí! Eu amo essa porra! No mundão eu não sou ninguém, mas no Capão Redondo eu tenho meu lugar garantido, morô, mano? (...) Capão Redondo, uma escola. (FERRÉZ, 2000, p. 24)

Nos trechos citados no texto “nº 1 sem troféu” temos três elementos fundamentais presentes na letra do RAP “Da ponte pra cá”: a) a definição geográfica e social (“da Ponte João Dias pra cá/ Lado sul do mapa/Pobreza, injustiça/ Cheiro de maconha o tempo todo”) (2000,p. 23); b) a dimensão simbólica (“Outro mundo/ No mundão não sou ninguém, mas no Capão tenho meu lugar”) (2000,p.24) e c) a dimensão subjetiva (“Capão Redondo, uma escola/ Amo essa porra!”) (2000,p.24).

Na letra do RAP o primeiro elemento se define principalmente no verso do refrão: “O mundo é diferente da ponte pra cá”. Os aspectos sociais relacionados à pobreza não são trabalhados no RAP de forma direta como em “Negro Drama” e nas

duas versões de *Vida Loka*, por exemplo, presentes no mesmo CD. Há uma abordagem indireta e irônica na seguinte passagem: “Hey truta, eu tô louco, eu tô vendo miragem/Um Bradesco bem em frente à favela é miragem”. Esses versos apontam a improbabilidade de uma instituição bancária se instalar junto a um lugar de concentração de pessoas de baixa renda. Passados mais de 10 anos isso não só deixou de ser “miragem”, como até virou estratégia dessas empresas na busca pela classe C e D. Ainda sobre o primeiro elemento, destacamos os versos: “Nunca mudou, nem nunca mudará/ O cheiro de fogueira vai perfumando o ar/Mesmo céu, mesmo cep no lado Sul do mapa”. O “cheiro de fogueira” pode ser uma referência cifrada ao cheiro de maconha citado no texto. Não creio que seja um atenuante de censura dado pelo autor. Talvez seja uma opção em função da rima: cheiro/fogueira. Se fosse maconha, a sílaba tônica não ficaria bem encaixada no verso. Não obstante, a fogueira em seu sentido literal seja algo muito próprio da periferia, ou pelo menos era até a época em que o RAP foi composto, uma prática cultural já citada em outras composições do Racionais⁵⁸. Já o termo “lado sul do mapa” é idêntico ao do texto como se vê. O dado novo, me parece, é o CEP – código de endereçamento postal. A habilidade poética no uso deste termo que faz uma composição em aliteração com céu (mesmo céu, mesmo cep) resultou numa expressão que repercutiu junto a outros artistas e movimentos culturais de periferia, como identificou Heloisa Buarque de Hollanda (2009, p. 153) e reforça o aspecto geográfico com sutileza poética.

Sobre o segundo elemento, aparece no RAP, entre outras, as seguintes passagens: “Nas ruas da Sul eles me chamam Brown/Maldito vagabundo, mente criminal/O que toma uma taça de champagne também curte/Desbaratinado, tubaína tutti- frutti.(...) Jardim Rosana, Três Estrelas e Imbé/ Santa Tereza, Valo Velho e Dom José/ Parque (Santo Antônio), Chácara (Santana), (Jd.) Lídia, Vaz (de Lima)/ Fundão/ Muita treta pra Vinícius de Moraes! “ (RACIONAIS, 2002) Nos primeiros versos Brown retoma o tema fundamental da trilogia: “Negro Drama, Jesus Chorou e Vida Loka I e II”, enfatizando que o acesso a bens como champagne, supostamente adquirido em função de sua elevação de renda decorrente do sucesso comercial de sua música, não tira dele o apreço pelo refrigerante popular muito consumido nas periferias, símbolo de um segmento social do qual ele não se desvincula

⁵⁸ No RAP *A fórmula mágica da paz*, do CD *Sobrevivendo no Inferno*, por exemplo, há o verso: “Na roda da função, mó zoeira/Tomando vinho seco , em volta da fogueira”

simbolicamente, pois como é dito no RAP “Negro Drama”: “O dinheiro tira o homem da miséria/mas não pode arrancar dele a favela” (primeira parte – Edi Rock) e “Você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você” (segunda parte – Mano Brow). O apego ao bairro e toda a “rapa” é algo indissociável para o autor, razão de ser da sua visão de mundo e de seu lugar no mundo.

Faz muito sentido aqui a noção de frátria, definida por Maria Rita Kehl como “um campo de identificações horizontais” que justifica o tratamento de “mano”, indicando uma “intensão de igualdade” (KHEL, 2000, p.212). O sentimento de igualdade derivado da condição fraterna entre os manos se estende para os bairros de onde procedem essas pessoas. A forma como são citados cada um desses lugares dá a impressão de que a “os manos” da periferia formam uma legião com alto grau de identificação e coesão indicando a existência de um amplo movimento social, predominantemente juvenil, majoritariamente negro e pobre, pronto para o confronto. Mas há muitos conflitos no interior da frátria e os manos se ocupam mais com tretas entre eles do que com forças exógenas.

Sobre o elemento subjetivo, expresso no texto através da referência “escola” e ao amor que o autor expressa pelo lugar, na letra aparece mais explicitamente nos seguintes versos do refrão:

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá/ Não adianta querer, tem que ter pra trocar. Logo depois do primeiro refrão: Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola/ Minha meta é dez, nove e meio nem rola e nos versos finais do rap: Senhor, guarda meus irmãos nesse horizonte cinzento/Nesse Capão Redondo, frio, sem sentimento/Os mano é sofrido e fuma um sem dá guela/É o estilo favela e o respeito por ela/Os moleque tem instinto e ninguém amarela/ Os coxinha cresce o zóio na função e gela. (RACIONAIS, 2002)

Os primeiros versos do trecho acima citado formam o refrão da música. Ele indica a sentença de que a frátria está formada. Tem gente (mais de 50 mil manos anunciados no CD anterior) e território (da ponte pra cá). No entanto, a formação da banca ou a frátria não é algo que se realiza por adesão voluntária, mas por merecimento, proceder e procedência. Zé povinho, playboy, malandrão, vândalo, vermes, traíras e mulheres de certo tipo - quase nenhuma é digna no imaginário misógino dos Racionais -, não entram. No RAP “Da ponte pra cá”, dividido em três partes, em cada uma delas um tipo social é rejeitado. Na primeira parte, os playboys: “Playboy bom é chinês, australiano/ Fala feio, mora longe não me chama de mano/Três vezes seu sofredor, odeio todos vocês” (RACIONAIS, 2002). Na segunda

parte são os manos de quebrada que desandaram em busca de fama “e tá tirando dez de havaiana” (cumprindo pena na prisão). E por fim os bandidos “vândalos”, criminosos sem ética, “batendo no peito feio e fazendo escândalo”. Identificados os elementos destoantes da irmandade, o rapper apela a Deus para guardar os “manos sofrido”, “estilo favela” que botam medo nos policiais que são referidos aqui pela designação de “cozinha” atribuída aos guardas devido ao costume de pararem em botecos e padarias para fazerem lanche⁵⁹.

Mano Brown, ainda que se mantenha inserido no mesmo contexto social de sua origem, encontra-se nele numa condição dúbia de pertencimento. Um lugar de dentro e ao mesmo tempo de fora, que lhe permite a tudo observar (“eu vejo tudo e ninguém me vê”) e formular juízo moral do narrador onisciente sobre o que se passa na quebrada que ele tanto ama, sua escola de vida. Seria ele o poeta épico freudiano (aquele que assume para si a autoria coletiva da morte do pai tirano)? (KHEL, 2000, p. 217) Talvez se coloque como o guardião de uma irmandade na qual vive o conflito tenso e indissolúvel de pertencer, podendo dela se desprender pois seus laços não são mais materiais e apenas simbólicos. Esse mesmo dilema é vivido, de certa forma por Ferréz, especialmente na obra *Capão Pecado*, como será visto a seguir.

3.2. Ferréz: de poeta diletante à romancista militante

Ferréz estreou como autor no ano de 1997 quando publicou de forma independente o livro de poemas de pretensão estilo concretista chamado *Fortaleza da Desilusão*. Esta obra, porém, é um ponto fora da curva dentro da produção literária do autor. Ferréz na época não era envolvido com o Hip Hop. Gostava de rock, especialmente do grupo Titãs e era ardoroso fã de Arnaldo Antunes (NASCIMENTO,

⁵⁹ Não se trata, portanto, do termo hoje difundido que designa certo tipo de pessoa de classe média.

2009, p. 202). Logo depois dessa publicação, o autor descobriu os Racionais MC's, tornou-se ativista, passou a adotar a alcunha de Ferréz que é uma junção de Ferreira, não de seu nome Reginaldo Ferreira da Silva, mas de Virgulino Ferreira, o Lampião e o Z de Zumbi (NASCIMENTO, 2009, p. 200). Motivado pela leitura do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, resolveu fazer uma espécie de versão paulistana desta obra. Surgiu assim o livro *Capão Pecado*, publicado no ano 2000 pela extinta Editora Labortexto.

A veia poética do autor foi deixada de lado, sendo retomada posteriormente na forma de RAP ao lançar em 2004 seu CD *Determinação*. Entendo que tanto o livro de poesias quanto o CD têm pouca relevância no conjunto da obra do autor. Consideramos, portanto, como marco de sua produção literária a obra *Capão Pecado*, fechando o ciclo com seu livro de história em quadrinho *Desterro*, publicado em 2012⁶⁰. Assim como *Fortaleza da Desilusão* é desconsiderado nesta pesquisa, o mesmo acontece com seu mais recente romance *Deus Foi Almoçar*, publicado igualmente em 2012 pela Editora Planeta⁶¹. Essa obra foge radicalmente do padrão estético do autor. Ferréz resolveu fazer uma experiência literária fora da tradição que ele próprio criou⁶²: extremo realismo e compromisso com a coletividade da qual faz parte e da qual se fez representante.

⁶⁰ Publicado pela Anadarco Editora e Comunicação, São Paulo, 2012

⁶¹ Não consideramos aqui também os dois livros infantis do autor: *Amanhecer Esmeralda* (2004) E...(2013)

⁶² No material de divulgação da editora Planeta há uma entrevista com o autor, feita pelo escritor Paulo Lins, na qual explica: "O assunto do livro não é a periferia, creio que morar aqui no Capão Redondo, fazer parte desse tema, viver dentro dele já é o suficiente. Neste novo livro eu quis abordar um "não tempo", um "não lugar", só para contrariar"

3.2.1 Capão Pecado: um romance hip hop

Figura 8 - Capa do livro: *Capão Pecado*

Ferréz concebeu *Capão Pecado* (Figura 8) como uma obra coletiva. Não se trata de uma obra de autoria coletiva. A coletividade se expressa apenas nos paratextos⁶³ por meio da participação de seis autores, quatro deles são grupos de RAP que publicam seus textos na abertura das cinco partes que integram os 23 capítulos do livro e na orelha⁶⁴. A epígrafe, contundente e irônica, dá a justa medida dos propósitos dos participantes da obra:

Querido “sistema”, você pode até não ler,
mas tudo bem, pelo menos viu a capa

A capa de fato é provocativa aos olhos de um observador vinculado às classes dominantes e que, portanto, responde pelo “Sistema”. Traz a imagem de um menino aparentemente na faixa de 12 anos de idade com uma arma em punho e braços abertos, tendo ao fundo uma foto panorâmica de um denso conjunto de casas precariamente erguidas, paisagem muito comum nas áreas mais pobres das periferias, conhecidas como “quebrada”. Tendo os olhos ocultados graficamente por uma tarja preta que lhe confere anonimato, este “soldado” parece ser o guardião daquele lugar denominado *Capão Pecado*, numa referência ao bairro do Capão Redondo, distrito da Zona Sul de São Paulo. No canto inferior direito da capa aparece em destaque a participação de Mano Brown, líder do Racionais MC’s, outorgando ao

⁶³ A noção de paratextos aqui utilizada é a de Gérard Genette: “produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo o caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro”. GENETTE, Gerard. Paratextos Editoriais, Ateliê Editorial, Cotia, 2009.

⁶⁴ Os escritores são: Gaspar (Z’áfrica Brasil) texto de orelha; Mano Brow (Racionais MC’s) *A número 1, sem troféu* (abertura da primeira parte); Conexão do Morro – *Senhora Zona Sul* (abertura da segunda parte); Outra Versão – *Se eu quero, eu posso, eu sou* (abertura da terceira parte); Realismo Frontal – *Talvez seja melhor seguir na honestidade* (abertura da quarta parte); Conceito Moral – *Ponto de Vista sobre o campo de batalha* (abertura da quinta parte).

livro uma credencial fundamental, posto que ele é um ilustre morador daquele bairro, além de figura de muito prestígio político e artístico, conferindo assim um selo de credibilidade ao livro. Nota-se aqui a busca por uma concessão de prestígio de alguém que se situa fora do campo literário.

Quase todos os autores que participam do livro *Capão Pecado* manifestam simpatia ou se afirmam como integrantes da *1Da Sul*, organização criada por Ferréz em 1999 que quer dizer: somos todos um pela dignidade da Zona Sul (NASCIMENTO, 2008, p. 268). Concebida nos moldes de uma posse de hip hop, a *1Da Sul* tem derivações, inclusive comerciais, posto que é nome de uma grife e loja de roupas e acessórios, mantida até os dias de hoje pelo escritor.

Essa coletividade dos manos é expressa no livro por meio dos textos mas também pela iconografia que remete às imagens do material gráfico do CD *Sobrevivendo No Inferno*, do Racionais MC's, de 1997 (Figura 9 e 10), também abundantemente ilustrado com fotos de jovens negros em grandes grupos, todos homens, alguns de arma na mão em atitude de desafio. Há, portanto, uma vinculação estética muito evidente entre o livro e o CD reforçando o que a psicanalista Maria Rita Kehl definiu como fratria:

O tratamento de “mano” não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de fratria, um campo de identificações horizontais em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical da massa em relação ao líder ou ao ídolo. (KEHL, 2000, p. 212, grifos da autora)

Figura 9 - Encarte do CD *Sobrevivendo no inferno*, do Racionais MC's, 1997

Figura 10 - Encarte da primeira edição do livro *Capão Pecado*, 2000

A constatação da existência dessa irmandade a que se refere Kehl reforça a abordagem que predomina nas pesquisas feitas sobre a obra *Capão Pecado*. Três desses estudos, particularmente, apontam elementos que ajudam a decifrar a escrita de Ferréz e também dos autores do segmento da literatura hip hop. Um aspecto é a negação da negação (SILVA, 2011), que é a recusa do lugar subalterno de pobres periféricos e negros ao assumirem a prerrogativa de escreverem eles mesmos suas histórias. O outro é a emergência do sujeito marginal (SANTOS, 2008) que reconhece uma coletividade, que Kehl chama de irmandade, por trás das narrativas da literatura de Ferréz. Por fim o sentido de missão (MARQUES, 2011) do autor em relação à coletividade que representa. Do ponto de vista da construção do texto, um elemento fundamental é a posição do narrador que, na sua condição interna e onisciente, toma parte do narrado emitindo juízos críticos sobre o contexto da trama, seja da sua perspectiva ou por meio de personagens.

Esses quatro elementos são pertinentes para uma compreensão da obra *Capão Pecado* assim como de toda a obra do autor e também dos demais autores aqui agrupados na vertente Literatura Hip Hop. Entretanto, parece-me insuficiente uma definição dessa literatura por meio, apenas, de tais elementos, sob pena de esgotarmos a compreensão de um fenômeno cultural que se encontra em estado de emergência, ou seja, um objeto em movimento exposto às pressões e contradições das disputas de sentido que atuam sobre ele. Um estado que o faz refratário a

quaisquer formas que lhe atribua uma identificação mais objetiva. Williams entende o “emergente” como algo em que “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados” (WILLIAMS, 1979, p. 126). Essa perspectiva, à qual me associo, requer uma apreciação do objeto levando em conta a base instável que lhe sustenta. Dito isso, não descarto essas definições, porém as qualifico como elementos da estrutura de sentimento que informa a literatura de Ferréz, assim como dos autores identificados no segmento da literatura hip hop.

O tema central de *Capão Pecado* é o bairro do Capão Redondo e as condições sociais em que vive a população desta localidade situada no extremo da periferia da Zona Sul de São Paulo, em especial, a juventude, afligida pelo desemprego, pobreza, drogas e violência, fatores que acabam por desagregar a comunidade, colocando seus personagens focais em conflito destrutivo uns com os outros a ponto de, no final do livro, restarem pouquíssimos sobreviventes. Uma história contada por narrador onisciente intruso. Os juízos são emitidos por este narrador ou pelo protagonista, Rael.

Endossam essa percepção da centralidade temática do bairro na história narrada em *Capão Pecado* os seis textos escritos por autores moradores do Capão Redondo, todos rappers que escrevem em tom de depoimento e com retórica panfletária sua visão sobre a realidade local. Cinco desses textos aparecem como vinheta na abertura das partes em que estão agrupados os 23 capítulos da obra. O outro aparece na orelha do livro. O próprio autor também dá sua contribuição escrevendo o prefácio. Ferréz, no entanto, diferente dos outros autores, não menciona o bairro do Capão Redondo nesse texto. Ele fala genericamente sobre as mazelas da periferia a partir do bairro que só é mencionado nas palavras finais do texto, de forma indireta, como um lugar, “por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão Pecado” (FERREZ, 2000, p. 18).

Capão Pecado está estruturado em um enredo que gira em torno da relação amorosa entre Rael e Paula, ambos funcionários de uma pequena metalúrgica situada no próprio bairro. Os dois mantêm um relacionamento às escondidas, pois Paula é namorada de Matcherros, melhor amigo de Rael. Esse triângulo amoroso começa no capítulo 8 e se arrasta até o capítulo 20 quando finalmente Rael resolve abrir o jogo com o amigo ao mesmo tempo em que vai morar junto com Paula na casa dos fundos da metalúrgica cedida pelo patrão. A esposa, porém, foge com o dono da empresa levando consigo o filho do casal. Atormentado, Rael planeja o assassinato do

empresário junto com Burgos, bandido violento do bairro, seu amigo de infância. Rael mesmo se encarrega de matar seu ex-patrão, mas é preso, pois foi identificado por uma vizinha ao sair da firma onde ocorreu o crime. Burgos, a fim de evitar uma delação por parte do companheiro, encomenda sua morte dentro da cadeia. Paula sumiu e Matcherros, que era um vadio incorrigível, torna-se microempresário. Burgos foi assassinado por bandidos ainda piores que ele. E dos demais amigos, o único sobrevivente, além de Matcherros, foi Capachão que se tornou policial militar.

O enredo do livro parte de uma forma consagrada na literatura, ou seja, um caso de amor improvável que acaba em tragédia, no qual o autor consegue encadear situações que dão uma visão do microcosmo em que se passa a trama, o bairro do Capão Redondo. A representação que Ferréz faz do local é devastadora não só pela situação social de pobreza mas, principalmente, pela desagregação no interior da fratria. Exceto a mãe do protagonista, ninguém tem comportamento digno na história entre os personagens com alguma relevância. O que se vê ao longo do livro são cenas de traição, violência, desonestidade, vingança, exploração, tudo cometido entre os membros da comunidade, exterminando uns aos outros numa catarse do povo contra o povo, um traço que marca definitivamente esta obra, mas que está presente no segundo romance do autor, *Manual Prático do Ódio*, assim como em várias obras dos autores da Literatura Hip Hop.

É certo que Ferréz, ao tomar iniciativa de escrever um romance como *Capão Pecado*, reverte a tendência histórica de subordinação que tirou do pobre a prerrogativa de escrever sua própria história. Da mesma maneira, a obra é reveladora de uma coletividade, evidenciando a afirmação de um sujeito coletivo que pode ser definido como marginal ou periférico. Por fim, o autor assume perante esta comunidade a missão de retratar essa realidade, nas palavras do rapper Gaspar, no texto da orelha do livro: “Ferréz é mais 1 Da Sul, e sua missão é retratar a periferia através da sua poesia realista”. Porém, o retrato que o autor faz do povo e da periferia é demasiadamente negativo para alguém que pretende exaltá-los, como ele afirma no Manifesto da Literatura Marginal: “mostramos as várias faces da caneta que se manifesta na favela para representar o grito do verdadeiro povo brasileiro” (FERREZ, 2001, p. 3).

No prefácio da obra, o autor faz uma abordagem dos problemas sociais que assolam o povo pobre da periferia. Mas os argumentos que usa não se sustentam na

obra, contradizendo a função de um prefácio que é de auxiliar o leitor a apreciar o livro (GENETTE, 2009, p. 176).

Logo no início do prefácio, o autor faz uma reflexão na qual justifica a ação criminosa, como uma reação do homem periférico às injustiças sofridas. Fazendo uso da metáfora de uma pequena árvore plantada na porta de um bar, discorre:

(...) todos passam e dão uma beliscada na desprotegida árvore. Alguns arrancam folhas, alguns só puxam e outros, às vezes, até arrancam um galho. O homem que vive na periferia é igual a essa pequena árvore, todos passam por ele e arrancam-lhe algo de valor. A pequena árvore é protegida pelo dono do bar, que põe em sua volta uma armação de madeira; assim, ela fica segura, mas sua beleza é escondida. O homem que vive na periferia, quando resolve buscar o que lhe roubaram, é posto atrás das grades pelo sistema. Tentam proteger a sociedade dele, mas também escondem sua beleza (FERRÉZ, 2000, p. 15)

Esta argumentação não remete diretamente ao tema do livro. A privação de liberdade não é um dado da narrativa de *Capão Pecado*. O cárcere só aparece no final do livro quando o personagem principal é preso. A razão de sua detenção, porém, em nada tem a ver com sua situação de pobreza e sim por ter cometido um homicídio por razões passionais, pois sua esposa o traiu com um outro homem. Na cadeia, Rael acaba sendo morto por um colega de cela a pedido do bandido que o ajudou a cometer o crime pelo qual foi preso. Ou seja, não há uma vítima do “sistema” aqui e sim uma vítima de seus próprios pares.

No mesmo prefácio, Ferréz, em tom melancólico, afirma:

A pobreza aqui passada de pai para filho, assim como a necessidade de trabalhar dia e noite para comprar um pão, um saco de feijão. Mas é com amor e carinho que criamos nossos filhos, sem nos darmos conta do local, dos amigos incertos e das coisas que injetam aqui, armas e drogas (FERRÉZ, 2000, p. 16)

Neste trecho o autor escreve sobre o trabalho como condição para o sustento, assim como a afetividade paterna como elementos de resistência aos males exógenos que conturbam ainda mais a vida dos pobres da periferia. Entretanto, o trabalho é algo muito pouco explorado no romance. Ao contrário, exceto Rael e Paula, nenhum outro jovem da rede de relações do personagem trabalha, a maioria, inclusive, rejeita a condição de funcionário. Da mesma forma, não há carinho e amor nas relações familiares, a começar pela própria família de Rael, cujo pai é descrito diversas vezes como bêbado, aparecendo na narrativa quase que exclusivamente sob efeito danoso do consumo de álcool.

Ainda no prefácio, Ferréz (2000, p.18) subestima o povo desqualificando-o como uma massa alienada: “mentes tristes, porém fascinadas em igual proporção com as ilusões carnavalescas de um país que luta por seus times de futebol, mas não luta pela sua dignidade”. Em outra passagem acrescenta a manipulação pela mídia que o impede o povo de enxergar o inimigo que o mantém encurralado:

Toda uma nação está olhando para uma janela eletrônica; através dela está o passado manipulado, e o que ninguém vê é a porta que fica ao lado, a porta do futuro, que está trancada pela mediocridade dos nossos governantes. (FERRÉZ, 2000, p. 18)

Esse é o tom que predomina no livro. Com um povo assim, a epígrafe da obra perde sua contundência na sua pretensa intensão de constranger o “sistema”. O povo em *Capão Pecado* só se junta para falar mal um do outro (2000, p. 49, p. 114) ou para regozijar-se com o sofrimento alheio. Há uma passagem em que uma pequena multidão se frustra ao ver sobre a cama o corpo de uma suicida que se enforcou com corda de varal; queriam vê-lo dependurado (2000, p. 69). Rael critica as jovens que são mães solteiras (2000, p. 146) ao vê-las pela janela logo depois de ter feito sexo com a namorada do amigo sem usar preservativo. Numa cena em que um personagem entra em um ônibus lotado, ele descreve os passageiros ali aglomerados como o fiel retrato do Brasil: “Entre mulheres, bíblias, crianças, guarda-chuvas, mães de santo, jogadores de várzea...” (2000, p. 138).

Mas o ápice da representação negativa do povo está no capítulo 15, todo ele dedicado a Carimbê, tio de Matcherros, que, assim como o pai de Rael e de Burgos, é mais um bêbado. Carimbê, pedreiro, vivia em Belo Horizonte e antes de vir morar com o irmão no Capão Redondo teve uma passagem no Rio de Janeiro onde trabalhou numa grande obra e morava no alojamento que a empreiteira montou no canteiro. Em um dia de folga saiu para se divertir no forró que acontecia num bar de instalações precárias. Lá ele se enamora de uma mulher chamada no livro de “fubanga”. A certa altura do baile, o casal se esbarra num policial que veio dar uma geral no recinto. Indignado, o militar manda parar a festa. A companheira de Carimbê logo tenta alegar que nada tem a ver com o ocorrido, deixando seu parceiro se ver sozinho com a autoridade. De lá ele sai bêbado com sua companheira igualmente embriagada e vão para seu quarto no alojamento. Ela adormece na cama do pedreiro enquanto ele desmaia no banheiro sobre o chão sujo de vômito. A certa altura, um colega entra no mictório e urina em cima de Carimbê, que está caído sobre o vaso

sanitário. Enquanto isso, outro colega abusa sexualmente da namorada dele aproveitando seu estado de inconsciência ejaculando na boca dela e ainda rouba o rádio de Carimbê.

No dia seguinte o encarregado da obra o demite. Consegue uma passagem com o delegado de polícia, descrito pelo autor como “um gordo” que lhe extorque o relógio. Vem para São Paulo e gasta suas últimas economias em cachaça. Consegue chegar ao escritório da firma que fica na capital paulista para pegar o restante de sua indenização. Lá é recebido por uma funcionária descrita como “uma velha gorda”. Gasta todo o dinheiro tomando pinga. Consegue chegar na casa da irmã na periferia da Zona Sul e é humilhado por ela e o cunhado que se aborrecem com a chegada imprevista do inconveniente parente.

Neste capítulo, que é daqueles que não interfere em nada na trama, mas que colaboram para a descrição do Capão Redondo e seu povo, tema principal do livro, fica evidente a forma como o autor representa os pobres da periferia. Somada à generalização da degradação pessoal, há nesta passagem do livro inúmeros fatores de desagregação entre os pobres. O primeiro e mais enfático é a bebida alcoólica; depois vem a prostituição; a traição e falta de solidariedade entre os trabalhadores; o policial corrupto, e, por fim, a rejeição da família. Há também um problema sério de preconceito do autor que é expresso com estereótipos pejorativos em relação à forma de diversão dos nordestinos ao descrever o forró como lugar associado à prostituição:

Quem já frequentou esses ambientes sabe que eles têm uma madeira, um compensado na parte da frente, cuja finalidade é impedir que as pessoas que passam na rua vejam as pessoas que frequentam o bar, afinal tem muito homem casado lá dentro (FERRÉZ, 2000, p. 122).

Um outro é relativo à mulher. Por três vezes seguidas o autor se refere à companheira de Carimbê como “fubanga”, deixando de mencionar a expressão somente para evitar ainda mais a redundância. Essa mulher não tem nome e nenhum indicador de sua origem, é apenas uma “fubanga”. Depois vem o preconceito com pessoas gordas. Tanto o delegado quanto a funcionária da firma são denominadas como “gordo(a)” e à mulher é ainda acrescentado uma ênfase na idade: “uma velha gorda”, estereotipando o personagem por uma característica de sua anatomia.

A condição feminina é um problema fundamental no livro *Capão Pecado* e também de outras obras do autor. Além da dançarina do forró, da “velha gorda” do escritório, todas as personagens mulheres, exceto a mãe de Rael, são depreciadas,

a começar de Paula. Insinuante, Paula faz uso de sua beleza para seduzir os homens. Trai seu namorado com Rael, depois trai este com seu patrão. O próprio Matcherro, numa determinada passagem, diz “Mulher é bicho em que não se pode confiar” (2000, p. 61) O sexo que Rael faz com Paula é agressivo como se estivesse maltratando-a conscientemente. Ela, por sua vez, se rende inteiramente aos caprichos do parceiro. Assim, Paula, a única mulher num universo dominado por homens é o fator de desestabilização da fratria. Mas outras mulheres entram em cena somente com a função de conturbar o ambiente. Dona Déia, moradora da Cohab, é tida como cagueta: “tudo que sai da boca daquela víbora é fofoca” (2000, p. 116), diz um personagem. Quem delatou Rael para a polícia foi uma vizinha que “ligou para a polícia e ferrou mais um irmão periférico” (2000, p.165). Nos dois encartes de fotos do livro só aparece uma mulher, não por acaso uma mãe com o filho nos braços. A coletividade de Ferréz é feita de homens e refratária às mulheres. Essa abordagem, como já foi dita, é coerente com o universo simbólico do RAP dos anos 1990.

Que perspectiva teria o povo na obra *Capão Pecado*? Neste livro, Ferréz já anuncia a saída que será reiterada em suas obras posteriores: a leitura e o estudo. Ou seja, a apropriação do mecanismo de dominação das elites. Rael é um ávido leitor, adquire seus livros no Sebo do Messias (2000, p.46), recebe dos amigos apelidos como “xarope” e “louco”, dada sua dedicação à leitura. Há passagens em que personagens fazem apologia aos estudos como forma de vencer na vida:

- É foda mesmo, no final todo mundo que morre neste fim de mundo é classificado como a mesma coisa. Por isso que eu falo, truta, eu quero continuar a estudar, e se Deus permitir, mano, eu quero ter um futuro melhor (FERRÉZ, 2000, p. 117)

Mas a principal defesa do estudo é feita pelo grupo de RAP Conceito Moral, no texto que abre, não por acaso, a derradeira parte do livro. Numa certa visão de luta de classe que não passa diretamente pela relação capital-trabalho, o texto afirma:

O playboy estuda e o pobre fica na rua. Enquanto estamos nos presídios, os playboys estão trabalhando e tomando conta de todos os espaços (...) Não temos muitas oportunidades por aqui, a não ser o tráfico, o roubo a banco, o futebol e o pagode; fora isso você tem que se sujeitar a ganhar um salário mínimo e esperar que alguma coisa de bom aconteça. É aí que entram os movimentos alternativos: a leitura, o rap (que é um dos quatro elementos do Hip Hop), e os projetos sociais que ajudam o povo da favela (...) Somos a maioria, é só usar nossas cabeças, estudando, nos informando esperando a virada, e quando ela chegar, vamos dizer: Aí a favela, toma conta de ponta a ponta...” (FERRÉZ, 2000, p.159 a 161)

É importante observar como o estudo e a leitura são aqui vistos como a saída para o pobre, como se a resolução de seus problemas passasse somente pela superação de um estado de ignorância. 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. Há também uma crença num movimento alternativo, a partir sobretudo do Hip Hop, que pode conduzir o povo a uma evolução com o uso melhor de “nossas cabeças”, numa perspectiva um tanto redentora e que valoriza o conhecimento letrado como única fonte de conhecimento. Trata-se de uma visão que sintetiza a estrutura de sentimento que *Capão Pecado* expressa: a sensibilidade com a pobreza, porém a subestimação do povo para superá-la dada sua falta de conhecimento letrado e sua condição manipulada, necessitando superar individualmente essa carência para então avançar para uma “virada”.

3.2.2 Manual Prático do Ódio

Figura 11 - Capa do livro: *Manual Prático do Ódio*

O tema central do livro *Manual Prático do Ódio* (Figura 11) é a organização criminosa, a bandidagem e a vingança, tema caro ao RAP brasileiro do final do século XX. O enredo da obra se desenvolve a partir da formação de uma quadrilha que organiza um assalto a uma agência bancária, tendo Regis, bandido experiente e considerado na quebrada, como principal articulador e protagonista da trama (Lucio Fé, Neguinho da Mancha na Mão, Aninha e Celso Capeta integram o grupo do qual Regis faz parte, complementado por Mágico, estrategista que cuida do planejamento da ação criminosa).

O assalto é ao mesmo tempo o fator de agregação do grupo e vetor de sua dispersão. A investida se consuma no último terço da história e a tragédia que dela resulta dá a esta última parte do livro um clima de elevada tensão, acentuada por

um recurso sintático usado pelo autor que é a ausência de intervalos dentro do parágrafo. Há passagens em que são raros os pontos, apenas vírgulas são utilizadas. As últimas quatro páginas do livro são uma frase só num mesmo parágrafo. Tal recurso imprime velocidade à trama produzindo um efeito muito eficiente de fixação na leitura como demonstra o trecho abaixo:

Mágico estava aliviado, saiu do banheiro e foi para o balcão do bar, sentou no mesmo lugar e pediu outra loira gelada, o Codorninha havia ido para o outro lado do balcão e só olhava de rabo de olho, o Alemão Carreteiro estava de frente para o Mágico e não tirava os olhos dele, foi quando Mágico fingiu que ia pegar um salgadinho no balcão e perguntou baixinho para Marcus se ele conhecia aquele cara, Marrocos levantou a mão esquerda e passou os dedos pelo avental, num sinal de que o mano era sujeira, Mágico pensou em ligar outra vez para Régis, mas ir ao banheiro novamente iria trazer suspeita, resolveu conversar mais, perguntou se Alemão morava por ali, ficou espantado com a resposta daquele que agora só fazia o ameaçar, Alemão dizia que tinha quatro anos de boxe e que não dava pra ninguém, perguntou se Mágico tinha coragem de enfrenta-lo, Mágico não se conteve e disse que depois que inventaram a pólvora não havia mais essa de sair na mão, Alemão riu cinicamente e olhou com maldade ,perguntou se ele pensava que iria sair dali vivo, com essa pergunta, Mágico ficou mais inquieto e não sabia o que responder (...) (FERREZ,2003, p. 175)

Caberiam aqui inúmeras frases, se fosse empregada a pontuação de acordo com a norma culta. Alejandro Reyes destaca a particular sintaxe de Ferréz:

A linguagem híbrida e, sobretudo, a desconcertante pontuação, surpreendem e incomodam, dão vontade de arrumar o que parece desarrumado, não só sintaticamente, mas sobretudo, no interior dos personagens. (REYES, 2013, p. 209)

A meu ver o uso desse recurso estilístico reforça também a opção do autor em dar centralidade à trama em detrimento do contexto em que ela se desenrola. Isso acentua a distinção entre *Manual Prático do Ódio de Capão Pecado*, seu romance anterior, no qual fica evidente a preocupação do autor em revelar a paisagem urbana periférica no qual se passa a história de Rael e Paula a ponto de ser o próprio título da obra uma referência direta ao local real em que se desenvolve a ficção. Neste seu segundo romance, em que pese a citação de locais existentes na Região do Capão Redondo, como o Hospital do Campo Limpo, a trama poderia acontecer em qualquer periferia urbana de São Paulo ou do Brasil.

3.2.2.1 O NARRADOR ONISCIENTE

Mas em *Manual Prático do Ódio*, assim como em *Capão Pecado*, ficam evidentes os aspectos do narrador onisciente, traço recorrente na obra de Ferréz até os dias atuais. Para Mario Augusto Augusto Medeiros da Silva trata-se de um narrador moralista:

A esfera moralista está presente também num narrador em terceira pessoa que julga cada ação operada em *Capão Pecado*, inclusive do personagem principal. Sendo esta uma característica desse tipo de narrador onisciente, ela se acentua nos julgamentos e ensinamentos que procura passar. (MEDEIROS, 2011, p. 404)

Neste segundo romance de Ferréz o narrador onisciente descentraliza a visão crítica da realidade, sobre a qual emite juízos, em diversos personagens, diferente de *Capão Pecado* em que esta prerrogativa se concentrava basicamente em Rael.

Celso Capeta, bandido cruel e temperamental, integrante da quadrilha é um desses. Em uma passagem do livro, estabelece um debate com Regis, o bandido chefe do bando, questionando o comparsa que assistia ao Programa Silvio Santos, cujo nome não é mencionado diretamente, como se lê no seguinte diálogo:

- Porra! Eu ainda dou dessas, tava mó a pampa assistindo o show na tevê e você vem me convencer a vir aqui.
- Relaxa trutão, logo você, Regis, perdendo tempo com essa porra desse apresentador?
- O que tem ele?
- Ele é judeu, porra!
- Edaí?
- Os judeus fodem o mundo todo, só isso.
- Quem te disse isso Celso?
- Porra, Regis, todo mundo sabe, eles controlam o dinheiro, quem controla o dinheiro fode os outros. (FERREZ, 2003, p. 120)

A crítica aos meios de comunicação de massa é das mais recorrentes na literatura hip hop e neste trecho fica evidente a associação do poder da mídia com o poder da burguesia personificado num apresentador de TV que é dono da emissora e judeu.

Em outra passagem, durante um assalto a um apartamento de uma grã-fina, Celso Capeta colocou a proprietária ao lado de sua empregada no sofá. Ao ver as

duas, lado a lado, esbravejou: ” - Agora fudeu, dona, todo mundo é igual, num tem patrão, num tem empregada” (FERRÉZ, 2003, p.192)

Aninha, outra integrante da quadrilha e única mulher do grupo, também discorre sobre as mazelas da vida das pessoas pobres do Nordeste, de onde ela migrou. Mas há também a crítica ao consumo de álcool e droga, outro tema recorrente na obra de Ferréz. Em um trecho de estilo lírico, lê-se:

Garrafas de cerveja em toda parte, várias abertas e ainda cheias, outras sendo abertas a esmo, desperdício, mesas brancas promocionais, carne de segunda e linguiça na churrasqueira, conversas, vozes emboladas, crianças correndo, música do É o Tchan, um bolo, quase abandonado a não ser pelos mosquitos que o rodeiam, corpos no muro, corpos que se tocam no escuro, bocas dos corpos que encostam, cacos de vidro no muro vizinho, céu negro, festa regada a um leve sereno. (FERRÉZ, 2003, p. 126)

Nesse mesmo ambiente, outro personagem adverte um companheiro para ser discreto no uso de cocaína devido à presença de um primo seu engajado em campanhas contra drogas. Dizendo ter sido conscientizado por “um cara do rap”, este primo teria dito:

-Que os boys usam, fuma um baseado ou cheira, e quando acorda de manhã tem café da manhã bom, toma suco de laranja, então os sintomas não aparecem. Nós não, os home pega nós usando, é pau no gato sem massagem, jão, pra pobre é tudo osso, sem dinheiro nem para a alimentação (...) (FERRÉZ, 2003, p. 128)

Mas há dois personagens fora do núcleo dos assaltantes aos quais o aspecto onisciente do narrador fica ainda mais evidente. Referências de bom comportamento na comunidade, ambos, tanto apontam os problemas como atuam para solucioná-los. Um é José Antonio, líder comunitário, evangélico, sensível e generoso. O outro é Paulo, jovem metalúrgico, ávido leitor que sonha em ajudar as crianças pobres do bairro. Os traços da personalidade de Paulo se assemelham aos de Rael, ambos inspirados no próprio Ferréz.

Ferréz cria situações para esses dois personagens nas quais podem exercitar suas aspirações de uma vida melhor para a comunidade. José Antonio protagoniza uma situação muito interessante que revela os conflitos entre ex favelados, transferidos para prédios da Cohab, e os vizinhos que permanecem em assentamentos precários, revelando na periferia de São Paulo, fenômeno semelhante ao que descreveu Norbert Elias em seu clássico estudo *Estabelecidos e Outsiders*, no qual demonstra os conflitos entre bairros de classe operária numa cidade do interior da Inglaterra no início da década de 1960. Discorrendo sobre as relações entre

diferentes agrupamentos no interior de uma pequena comunidade de vizinhos, Elias verificou que:

Bastava falar com as pessoas de lá para deparar com o fato de que os moradores de uma área na qual viviam as “famílias antigas”, consideravam-se humanamente superiores às residentes da parte vizinha da comunidade, de formação mais recente. Recusavam-se a manter qualquer contato social com eles, exceto o exigido por suas atividades profissionais; juntavam-nos todos num mesmo saco, como pessoas de uma espécie inferior (ELIAS, 2000, p. 20)

O autor, por meio de seu personagem José Antonio, traz à tona uma tensão semelhante àsquelas observadas por Elias, um patético contexto de ódio entre iguais promovido por uma ação insuficiente do poder público que quando cumpre sua obrigação (moradia popular) intervém parcialmente, criando inimigos dentro de uma mesma comunidade:

José imaginou um lugar, sem favela vermelha chamada Cohab, imaginou todos iguais, sem distinção, sem preconceito, porque onde morava era um foco de preconceito, os moradores da Cohab batiam no peito e diziam “sou da Cohab e esse pessoal da favela num respeita as portas dos outros”, e o pessoal da favela se defendia dizendo que ficam todos ali nas portas dos moradores da Cohab por um bom motivo, afinal só dali dava para assistir o jogo na quadra da escola, e não podiam perder a chance de também exercer o preconceito ao ofender os moradores da Cohab, chamando-os de favela vertical (FERRÉZ, 2003, p. 129)

Ao personagem Paulo cabe a missão de enaltecer a leitura como uma virtude para o desenvolvimento humano, algo recorrente na obra desse e dos demais autores da literatura hip hop. O personagem lê Hermann Hesse e Tchekhov, e queixa-se de ter que fazer sua leitura ao som de Zezé de Camargo e Luciano que toca no vizinho (2003, p. 76). Introspectivo e questionador, Paulo se revolta com o comportamento dos moradores do bairro que jogam lixo no córrego e desdenha as festas nos botecos e seu inerente consumo de álcool (2003, p. 77). Mais adiante, vislumbra uma ação para ajudar o povo de sua comunidade, especialmente as crianças:

Paulo estava na fila, conseguiu sair duas horas mais cedo da metalúrgica, pra cada conta que segurava o dinheiro no bolso era a quantia certa, não pôde deixar de notar o menino em cima do carrinho de material de construção na porta da casa lotérica, era para garotos como aquele que ele queria um dia montar uma organização (...) (FERRÉZ, 2003, p. 178)

A passagem acima aproxima ainda mais o personagem da vida do autor. Ferréz criou há cerca de cinco anos uma ONG chamada Interferência, que atende crianças na favela do Jardim Comercial, evidenciando aqui o caráter de missão de quem “mora no tema”

3.2.2.2 O LUGAR DA MULHER

Chama a atenção em *Manual Prático do Ódio* a ausência das mães dos personagens. A única mãe que aparece com certa relevância é Eliane, esposa de Regis, mãe de Ricardo que é filho de ambos: menino que acaba por ser decisivo no desfecho da trama. As mulheres do livro são quase todas desvirtuadas, exceto Eliane, Aninha, Maria Auxiliadora (namorada de Paulo) e Marcia, mulher séria com quem Celso Capeta nutre uma paixão desmesurada, surgida na adolescência, porém nunca correspondida. As inúmeras amantes de Regis não têm outra função que não seja satisfazer os desejos sexuais do bandido. Eduarda, namorada de Neguinho da Mancha na Mão, é ingênua a ponto de não desconfiar da verdadeira identidade do namorado, tido na casa dela como rapaz trabalhador. Juliana, esposa de José Antonio, é acomodada, esnobe e vive a se queixar do marido que não consegue dinheiro para melhorar sua vida.

Mas o auge da condenação feminina no livro acontece numa cena secundária com um personagem enigmático do livro, Dinoitinha. Este menino negro de ar meigo que vende flores no semáforo é como um anjo que aparece e desaparece na trama⁶⁵. Certa vez ele deu uma flor para uma linda mulher que não dispunha de R\$ 1,00 para compra-la. Diante da gentileza do garoto, a mulher lhe deu seu cartão colocando-se à disposição para “qualquer coisa que ele precisasse”. Mais adiante, próximo ao final do livro, Dinoitinha se vê na necessidade de dinheiro para pagar os custos do enterro de seu pai. Lembra do cartão e liga para o número ali impresso. A reação desta mulher sem nome, revela mais uma das facetas do ódio que permeia o livro. Vejamos o diálogo:

- Alô?
- É o Dinoitinha
- Está querendo falar com quem por favor?
- Com a dona do carro
- Que carro?

⁶⁵ Pelas características, Dinoitinha parece ser o garoto negro com asas, cuja foto, de João Wainer, ilustra a capa do livro.

- A dona do carro que me deu esse cartão.
- Ah!, mas quem é você
- Eu sou o menino que vende rosa.
- Certo, estou lembrando, o que você quer?
- Eu liguei porque meu pai morreu e...
- Ó, menino, vamo pará de papo furado, cê tá querendo a merda do dinheiro não é?
- Não moça, é que meu pai...
- É fogo, por isso não gosto de nada de graça, uma merda de uma rosa e
- Moça, é que meu pai morreu e...
- Vai pra puta que te pariu, menino, cê num tem o que fazer, não é? Seu trombadinha.
- Mas moça...
- Ah!, vai pro inferno, não tenho tempo pra isso não. (FERRÉZ, 2003, p. 243 e 244)

José Antonio, homem sensível e generoso, acabou conseguindo o dinheiro de forma inusitada: furtou o dízimo da igreja evangélica. Essa predominância de personagens femininos de perfil desprezível denota um aspecto também muito presente nas letras de RAP, especialmente dos Racionais MC's que tratam com desprezo as mulheres ao mesmo tempo em que sacralizam a figura da mãe.

3.2.2.3 A VIOLÊNCIA, O ÓDIO E A TRADIÇÃO DO RAP

Semelhante ao *Capão Pecado*, *Manual Prático do Ódio* conduz o leitor a um estado perturbador, onde a espiral de traição, vingança e violência parece não ter fim. A obra termina com a seguinte cena: com a ajuda de dois policiais corruptos, Modelo, bandido inescrupuloso que ronda toda a trama, sequestra o filho de Regis. Este, para obter o dinheiro do resgate, rouba e mata seus companheiros com quem empreendeu o bem sucedido assalto à agência bancária. Um por um, todos são expropriados, exceto Aninha que consegue embarcar na Rodoviária, supostamente para a Bahia. Ao entregar a mala contendo o dinheiro para resgatar o filho, Regis é baleado por Modelo. Mesmo ferido ele mata o seu algoz e chega em casa com o filho liberto, porém, dada a gravidade do ferimento, não consegue alertar a mulher e o filho da chegada iminente dos policiais em busca do dinheiro do resgate e joias que Eliane

nem imagina que estejam escondidas em sua casa. Regis morre nos braços de sua mulher.

Reyes explica que em *Manual Prático do Ódio*,

A violência funciona não como foco da narrativa, mas como pano de fundo, como ambiente, como entorno, da mesma forma que o espaço e o tempo fornecem o contexto territorial da obra. A violência é o entorno “natural” em que se desenvolvem os personagens, parte integral da sua existência cotidiana (REYES, 2013, p. 207)

O mar de sangue no qual está imerso o livro resulta num extenso obituário. A maior parte dos personagens não chega viva até o final da trama. A coletividade, ou melhor, a irmandade que impera nas obras do autor e da literatura hip hop está quase toda morta. Não por acaso, o livro traz na abertura uma lista de 35 pessoas reais falecidas a quem o autor declara seus pêsames, fazendo do livro uma lápide. É por isso que ele se vê como um resistente e anuncia na epígrafe do livro sua condição de sobrevivente:

Aos que conspiraram e torceram pela minha queda, nada mais justo que apresentar a terceira lâmina, o Manual prático do ódio está aí, fortificando a derrota dos que atentaram contra mim e os meus.

Essa declaração remete ao discurso do RAP na virada do Século XX. A violência e a conseqüente exposição à morte são o destino inexorável para os que não se rendem ao “Sistema” e buscam uma saída por seus próprios meios, como na letra do Racionais MC’s: “Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal/por menos de um real/minha chance era pouca/mas se eu fosse aquele moleque de toca/ que engatilha e enfia o cano na sua boca” (Racionais MC’s, 1997). Ou nos versos do Facção Central, grupo mencionado na obra como inspiração para a vingança de Nego Duda, garoto morto por Regis: “É hora de me vingar, a fome virou ódio e alguém tem que chorar” (2003, p. 41). Citado entre aspas, trata-se de um verso do RAP “Isso aqui é uma guerra”, do CD *Versos Sangrentos*, lançado em 1998, portanto um ano depois do CD *Sobrevivendo no Inferno*, do Racionais, obra igualmente rica em temática violenta, bandidagem e tretas de todo tipo, formando um caldo de cultura que permeia o livro de Ferréz. No mesmo RAP do Facção Central, há um trecho que sustenta essa constatação: “É uma guerra onde só sobrevive quem atira/ Quem enquadra a mansão, quem trafica/Infelizmente o livro não resolve/ O Brasil só me respeita com um revólver” (Facção Central, 1998).

Em 2002, um ano antes da publicação do livro, no CD *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia*, os Racionais apresentaram o RAP “Eu sou 157” que justamente narra um assalto a um banco. Tudo certo e planejado, depois é “Só praia e maconha/comer todas as burguesa em Fernão de Noronha”, diz um dos versos desta composição. Porém, diferentemente do livro, a operação não deu certo. Faltou alguém como o Mágico no plano, pois foi exatamente uma informação errada sobre o sistema de segurança que pôs abaixo o esquema. Todo mundo fugiu, exceto o linha de frente, morto na porta giratória, “dobrou o joelho e caiu como homem” com o malote na mão. “Pesadelo do Sistema é não ter medo da morte”, continua o RAP que termina com seu autor/personagem declarando não estar vencido: “não vou me humilhar”.

Manual Prático do Ódio e Capão Pecado dialogam amplamente com as letras de RAP que predominavam na virada do século. Talvez o exitoso assalto narrado por Ferréz seja uma continuidade do *Vida Loka*, do Racionais, que não se rende e mantém-se fiel à missão, pois assim como o herói épico, talvez a morte lhe seja o destino mais provável e dela não se pode temer.

3.2.3 Contos e Crônicas

Ferréz publicou 40 textos em forma de crônica e contos⁶⁶. Dois trabalhos estão em coletâneas⁶⁷ e o restante em dois títulos de sua bibliografia dedicados aos gêneros. São eles: *Ninguém é inocente em São Paulo*⁶⁸, de 2006 (contos) e *Cronista de um tempo ruim*⁶⁹, de 2009 (crônicas). São os textos destes livros que abordarei a seguir.

⁶⁶ Não consideramos aqui os textos publicados pelo autor em sua coluna regular na Revista Caros Amigos e em outros veículos e que ficaram de fora do livro *Cronista de um Tempo Ruim*.

⁶⁷ Um (Os inimigos não mandam flores) foi publicado no volume I do Suplemento Literatura Marginal da Revista Caros Amigos de 2001 e o outro (Terra da Maldade) saiu na Coletânea Cenas da Favela, as melhores histórias da periferia brasileira, organizada por Nelson de Oliveira, publicada pela Geração Editorial, São Paulo, 2007. Dois dos três contos publicados neste livro estão em *Ninguém é Inocente em São Paulo*

⁶⁸ Publicado pela Editora Objetiva

⁶⁹ Publicado pelo Selo Povo, empreendimento editorial do próprio autor

3.2.3.1 NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO

Figura 12 - Capa do livro:
Ninguém é inocente em São Paulo

O livro *Ninguém é inocente* (Figura 12) em São Paulo foi publicado na mesma época dos conflitos entre a Polícia Militar de São Paulo e a facção criminosa conhecida como PCC – Primeiro Comando da Capital – que levaram pânico à população paulistana em maio de 2006. O clima de tensão e insegurança vivido no período e as ameaças que o autor vinha recebendo elevaram a repercussão do livro⁷⁰. Entretanto, a obra apresenta apenas um conto que faz referência direta à ação violenta da Polícia ou de milícias, supostamente formada por policiais (“Fábrica De Fazer Vilão”). Não obstante, trata-se de um texto um tanto genérico sobre a atitude truculenta

da polícia, onde o foco narrativo se concentra principalmente no racismo por ela empregado:

Todo mundo lá em baixo, o bar da minha mãe tá fechado, cinco homens, é a Dona Zica, a Rota.

É o seguinte, por que esse bar só tem preto?

Ninguém responde, vou ficar calado também, não sei porque somos pretos, não escolhi.

Vamos porra, vamos falando, por que aqui só tem preto?

Porque.... porque ...

Por quê o quê, macaca (FERRÉZ, 2005, p.12)

Se a PM aparece, com alguma centralidade, apenas neste conto; ainda assim não claramente, como sugere o título (*Dona Zica, a Rota* – supostamente a ROTA – Ronda Ostensiva Tobias de Aguiar), o PCC sequer é citado, assim como qualquer outra organização criminosa. Esse tema será explorado com ênfase no livro de

⁷⁰ Numa entrevista de uma página do autor para o jornal A Folha de S. Paulo, publicada no dia 21 de agosto de 2006, Ferréz declara: “Denunciei no meu blog as ações dos justiceiros após os primeiros ataques. Fiquei sabendo que estavam atrás de mim e resolvi dar um tempo”.

crônicas, publicado três anos depois, porém, com vários textos escritos naquele período de 2006, como veremos adiante.

O tema central de *Ninguém é inocente em São Paulo* é a desigualdade social entre pobres e ricos. A capa do livro é eloquente ao ilustrar essa temática expondo uma foto aérea que mostra um edifício com apartamentos de luxo, provavelmente um por andar, cada qual com uma piscina particular, exatamente ao lado de uma favela, no caso, a favela de Paraisópolis, no bairro do Morumbi. Dos dezoito contos do livro, onze abordam a desigualdade nas suas diversas faces: violência, desemprego, manipulação do povo pela mídia, preconceito, miséria, entre outras. Os demais contos, ainda que quase todos ambientados nas periferias, não têm exatamente as condições sociais desses territórios como foco. Centrados em personagens, tais contos exploram o perfil psicológico dos protagonistas e situações inverossímeis em exercícios de criação literária, nos quais o autor procura demonstrar outro repertório imaginativo e habilidade com a narrativa abstrata, extrapolando o texto mimético que até então marcava sua prosa.

Nos contos de temática social há uma semelhança com o gênero da crônica, uma vez que estão centrados numa determinada situação cotidiana que se desenrola em tempo e espaço definidos. Cinco deles são narrados em primeira pessoa, acentuando essa aproximação:

O mundo em guerra e a revista Época põe o Bambam do Big Brother na capa, mas que porra de país é este? O mesmo país que se dizima com armas de fogo e as mantém pelo referendo. Ah! É verdade, o plano funciona. (FERRÉZ, 2006,p.16)

Neste conto, “O Plano”, o autor faz referência a um veículo de comunicação, assim como um programa de TV e ao referendo sobre o desarmamento ocorrido no Brasil no ano de 2005. São três elementos reais de uma narrativa que se passa durante um percurso de ônibus, de volta do trabalho para casa, à meia noite. O autor tece aqui uma crítica à mídia, tema recorrente neste e nos demais contos, assim como em toda a obra de Ferréz e da literatura hip hop, como já foi dito. Aponta a contradição exposta no resultado do referendo que manteve a legalização do uso de armas, ainda que este seja um dos principais fatores de morte no país. O que temos aqui são as

características já apresentadas nos dois romances do autor: um narrador onisciente (observador crítico), evocação de uma coletividade e o sentido de missão:

(...) Morar em periferia sempre me prejudicou, esgoto, bebedeira, tiro, e principalmente pra se candidatar a algum emprego. É do Capão? Então não emprega. (...) Finalmente o ponto, a porta abre bruscamente, desço, todo mundo no pau, o motorista mal espera descer e sai em disparada, ando até em casa (...) decido ir para casa do André, vou cerrar um café por lá mesmo, um outro, o meu antigo parceiro pipocou, me decepcionou, se entregou por pouca coisa, que se foda então, ficar perto de fraco, dá fraqueza, subo a rua, chamo, ele aparece, e diz que está indo pra casa do Duda, decidimos ir (...) Fabiane liga a TV e o plano começa a funcionar de novo.(FERRÉZ, 2005, p.17 e 18)

Há uma frátria que mesmo em um dia de semana depois da meia noite está a postos, mas nem todos estão conscientes do “plano” anunciado reiteradamente ao longo da história, cabendo ao narrador, que é também o próprio autor identificado no texto a missão de denunciá-lo (“Chega aí Ferréz! Vô não, irmão, tenho que resolver algumas coisas...”) (2005, p. 17).

O status de observador atento da realidade e das mazelas e injustiças a ela inerentes fica bem ilustrado pela recorrência do ônibus como vetor das narrativas. Em seis contos do livro as ações se passam no ônibus, como o texto acima analisado, ou o transporte coletivo aparece em situações importantes. No conto “Terminal Nazista” a história se passa toda na plataforma de embarque. O autor, porém, cria uma situação em que não fica explícito se tratar, de fato, de um terminal de ônibus. Usa referências de campo de concentração nazista, fazendo um paralelo daquelas pessoas que se amontoavam no ponto com os judeus a caminho da morte. Durante o calvário coletivo que se estabelece, há críticas ao uso de celulares, consumismo, insensibilidade de homens com mulheres grávidas (“na hora de gozar ninguém chamava a gente...”) (FERRÉZ, 2005, p. 90), enfim, há um cenário em que o povo fica contra o povo. Quando finalmente embarca, o personagem, sob a mira do motorista, desce e checa o letreiro do veículo que lhe parece sugestivo em função da situação vivida: Terminal Bandeira.

O ápice do uso do ônibus como janela para observação da situação cotidiana está no conto “O Grande Assalto”. Nesta história, um homem maltrapilho “rouba” duas bolas de futebol que estavam penduradas na porta de uma concessionária de carros. A cena é observada por uma senhora e uma moça de dentro do ônibus parado no ponto em frente à loja. Dois policiais se aproximam e agridem o homem classificado pelos passageiros do ônibus como “mendigo”. Ao mesmo tempo um jovem com o

carro cheio de drogas que passava pelo local se aproveita da ação dos policiais para despistar e tomar o rumo da faculdade onde sua mercadoria seria comercializada. O motorista retardou o quanto pôde sua saída do ponto para o deleite seu e dos passageiros. Ao arrancar, o ônibus passa por cima das bolas que escaparam do homem durante agressão policial.

Em 11 parágrafos curtos, Ferréz criou um conto muito bem elaborado, fiel ao gênero, com foco na ação, contendo os elementos de crítica social que marcam sua literatura. Um conto que se assemelha também à crônica, pois se passa em tempo e lugar definidos: Avenida Santo Amaro, 13 horas. Uma ação que transcorre em não mais que cinco minutos. O ônibus é um dado fundamental da trama, mas o narrador não está nele. É um narrador onisciente, tudo vê, sobre todos os ângulos e emite juízo sobre a ação e seus personagens.

No conto “Pão Doce”, o empregado de uma rede de supermercados embarca em um ônibus e vai para a loja onde trabalha. Encarregado da reposição de mercadorias nas prateleiras, passa o dia indo e vindo do estoque e por isso suava bastante. Em uma visita surpresa, o dono do mercado nota que o funcionário está fedido. O patrão chama a atenção do gerente que por sua vez manda o empregado tomar banho. Constrangido, o sujeito, apesar de banho tomado, resolve sumir do mercado. Volta dias depois para receber ao menos a cesta básica, porém, seu direito lhe é negado. Resignado, embarca num ônibus até o Parque do Ibirapuera e fica contemplando a exuberante fonte existente no lago daquele parque sem saber que aquele chafariz gigante era patrocinado pela rede de supermercado que lhe humilhou⁷¹.

Nos sete contos centrados em personagens, há uma fábula sobre um cachorro que deixa seus donos originais em bairro de classe média para viver com um escritor em bairro de periferia (“Buba e o muro social”). Um mecânico neurótico que parece ter um réptil emergindo de seu corpo num processo kafkiano que se consuma ou se interrompe quando ele senta no vaso sanitário para ler (“Rastejar”). Novamente o

⁷¹ Ao revelar a informação do patrocínio da fonte, fica claro aqui que a tal rede de supermercados é o Pão de Açúcar. O autor, no entanto, faz uso de um tom irônico na crítica, dissimulando o verdadeiro nome da empresa. Cabe aqui um questionamento, já que ele não poupou a rede de lanchonete do Habib's (no conto “Barco Viking”) e o Shopping Morumbi (conto “Assunto de Família”). A sutileza me parece um recurso que torna o texto mais atraente, criando uma surpresa no leitor, mas não deixa de ser igualmente surpreendente a ocultação da empresa considerando a postura muito crítica do autor frente às grandes corporações

ônibus aparece, no qual os passageiros são amigos do personagem denominado Ferréz, todos eles mortos, moradores do Jardim Comercial, bairro do autor (“Ônibus branco”). Em outro processo psicológico delirante, um personagem de nome “Era uma vez”, no conto de mesmo nome, morador de Heliópolis, se vê encantado com uma aranha que fez sua teia na forquilha de um ponto de ônibus e ao chegar em casa tenta reproduzir a beleza da trama aracnídea. Sem sucesso, resolve voltar e arrancar o ponto de ônibus fincando-o no meio da sala.

Fora desse bloco de narrativa fantástica, há dois contos que consistem em diálogos numa escrita de tipo dramática, sem narração. Dois homens travam uma ríspida discussão a respeito de uma mulher que, namorada de outro, foi seduzida por um deles. A negação por parte do acusado se esvaziou quando foi informado de que a tal mulher estava grávida e que não restava outra saída a não ser matá-la (“Pega Ela”). No outro conto dramático (“Na Paz Do Senhor”), dois ex malandros, recém convertidos a uma religião aparentemente neopentecostal, discutem sobre o quanto o Jesus deles é mais poderoso que o dos outros:

Esses dias colou um prego.
 Da onde?
 De outra igreja, disse que o evangelho dele é o pão.
 Ih! Se é comigo digo para tomar no meio da sua porra.
 E foi isso, falei para ele que tô cheio de poder.
 E ele?
 Falou que o ministério dele era puro fogo.
 Carái, ele levou uma mesmo, hein?
 Falei, quem quiser testar o poder de Jesus é só vir.
 Ele disse que o meu não espanta os demônios.
 Não?
 Não, o vacilão disse que eles ficam só no alto e depois volta(...) (FERRÉZ, 2005,p.88)

O uso do tom irônico na crítica às igrejas de tipo evangélica neopentecostais, muito comuns nas periferias, revela uma situação patética em que os princípios cristãos de amar uns aos outros são sucumbidos pela conduta belicosa de homens acostumados à violência, denotando a fragilidade de certos processos de conversão de bandidos.

Diferente do que ocorre em seus dois romances, nos contos *de Ninguém é inocente em São Paulo*, Ferréz não faz menção a nenhum grupo de RAP especificamente, nem mesmo em intertextos. Mas no conto “*Pegou Um Axé*”, aparece essa referência numa história das mais bem construídas do livro. Um jornalista, jovem, recém-formado, filho de um jornalista graduado, segue para a periferia para fazer uma matéria sobre a cena cultural nas quebradas. Chega a um bar conduzido por um guia. Inicia a entrevista com um grupo de hip hop, porém fica temeroso do que vê naquele boteco de quebrada. Começa a ter perturbações devido à movimentação de pessoas para o piso superior com facas e outros instrumentos do gênero. Entra em pânico, passa mal, desmaia, volta ao normal, retoma a entrevista. Nota que pessoas descem com pedaços de carne. A entrevista desandou até que o jornalista percebe se tratar da divisão de um boi para consumo da comunidade.

Ninguém é inocente em São Paulo é um catálogo de malvadezas. Em pequenas histórias, desvenda-se a ruína moral de uma sociedade marcada pela desigualdade, violência e desagregação. O movimento de opressão é vertical, de cima para baixo, e se espraia na base da sociedade, colocando os pobres para se destruírem mutuamente, sem que a lógica da dominação sofra abalos. O autor escreve sobre um plano que tem múltiplas intervenções que criam inimigos e vilões num cenário em que ninguém é inocente até que provem o contrário.

3.2.3.2 CRONISTA DE UM TEMPO RUIM

Os vinte textos do livro se dividem em três temas: desigualdade (8); manipulação da Mídia e consumismo (6) e violência policial (4). Outros dois destoam dos demais pelo tom estritamente pessoal: “*Ratão*”, no qual Ferréz escreve uma carta póstuma ao amigo bandido, morto em virtude de “treta” de criminoso e “*Biblioteca Êxodos*”, no qual o autor relata o processo de criação da biblioteca comunitária homônima.

Por se tratar de crônicas e, talvez, por ser publicado de forma independente, o autor radicaliza a crítica, faz denúncias e não deixa de citar nomes, sendo o Governador Geraldo Alckmin, um de seus alvos mais recorrentes. Na obra, Ferréz

declara todo seu apreço pela cultura hip hop. Em quatro crônicas ele se coloca como parte da cultura e membro da irmandade do RAP.

Os textos que abordam a violência policial começam com a crônica de sugestivo nome SPPCC, indicando uma junção da sigla do Estado de São Paulo com a sigla da facção criminosa responsável pelos ataques às bases da PM, em 2006, em um sinal de que um está tomado pelo outro. O autor é direto: “A segurança do Sr. Alckmin mente, mente tanto que está atolada na própria mentira que se tornou tão grande, que de tempos em tempos explode na cara dele” (FERREZ, 2009, p. 21). Em “Realidade que machuca”, o autor relata que foi testemunha e vítima de uma abordagem ostensiva da PM durante um show de RAP. Foi ao camarim, passou a informação para o MC do Facção Central, que por sua vez fez a denúncia no microfone. Em um tom conciliador, Ferréz conclui o texto assim:

Devia ser diferente, a polícia devia ser comunitária, devia saber que nós do hip hop estamos ajudando, estamos mudando a mente dos moleques, mas assim tá foda conviver aqui, e as vezes penso: se não tem uns caras que põem essas coisas numa letra de música, se não tem uns caras que escrevem isso numa coluna, quem vai falar? (FERREZ, 2009, p. 43)

Em “Desarmamento”, o autor cria um diálogo entre bandidos na quebrada, revelando o quanto é corriqueira a circulação de armas no meio da bandidagem refletindo sobre a possibilidade de muitas mortes terem sido evitadas se houvesse um controle efetivo. Já o conto “Meu Dia Na Guerra” aponta diretamente a denúncia da morte de jovens inocentes por parte de milícias ligadas à polícia militar em ações para conter integrantes do PCC em 2006.

No bloco de crônicas sobre a desigualdade, Ferréz assume seu lado hip hop com honras de MC, a ponto de elaborar o texto “Certezas Pelo Ralo” em tom de RAP, mas em prosa:

O necessário? A gente ainda tem que dar a direção do que fazer para esses arrombados, que não sabem nada de nós, e não andam de buzão lotado, que não vivem um minuto com alguém do povo ao lado, a não ser ler livro ou texto de um de nós quando somos publicados. (FERREZ, 2009, p. 36)

O episódio do processo que sofreu por texto publicado na Folha de S. Paulo contestando o apresentador Luciano Huck é citado na crônica “Voltei e estou armado”. O autor diz ter “porte ilegal de inteligência” e por isso está sujeito a ser detido. Em

ácida passagem crítica, Ferréz antecipou em boa medida um sentimento muito difundido nas manifestações de junho de 2013 no Brasil:

Vivo correndo esse risco, e me torno testemunha do sofrimento alheio, nada explica a falta de um grupo guerrilheiro que vá pra o Senado e exploda tudo, nada explica a cabeça baixa, a humilhação diária aceita por todos, à espera da Copa do Mundo, o novo capítulo da ilusão televisiva. (FERREZ, 2009, p. 51)

A verve do autor não poupa a Rede Globo: “sonhar em ver em chamas o Projac” (2009, p. 54). E nem o Presidente Lula escapou: “(...) que o único homem que já acreditamos nos deu uma palavra durante seu mandato: “traição” (2009, p. 52). E conclui com um recado ao “sistema”:

Vou escrever para ficar registrado, fala pro seu filho que não vai entender meu livro andando de blindado, que não vai captar o estilo do rap estando na mansão enclausurado. (FERREZ, 2009, p. 53)

A Cidade de São Paulo foi tema de duas crônicas sobre a desigualdade: “Sobreviver em São Paulo” e “Metrópole de Aço”. Em ambas, o autor demonstra como o mundo é diferente “da ponte pra cá”, para usar o refrão do Racionais MC’s ou nas costas do Borba Gato, como diz o autor referindo-se à estátua do Bandeirante na Av. Santo Amaro. Com ironia, diz sobre São Paulo: “A terra onde matar periférico causa silencio e frustração e matar do outro lado da ponte causa indignação, passeata e mudanças na legislação” (FERREZ, 2009, p. 32). Escrito por ocasião de um dos aniversários de São Paulo, “Metrópole de Aço” acentua ainda mais a segregação da periferia na Capital. Esperando nada pelo Poder Público e refém do “poder paralelo”, “na Metrópole de aço, colecionador de pedras é o que todos nós somos” (FERREZ, 2009, p.46), diz fazendo referência ao poeta Sergio Vaz, da Cooperifa⁷². “Não adianta ser a capital da fatura se essa fatura é para uma minoria” (FERREZ, 2009, P 47). Em aparente resignação, o autor encerra o texto se dizendo bastardo em relação à Cidade, afinal é filho de baiano, mas mesmo assim lhe felicita pelo aniversário.

Ferréz selecionou para seu livro de crônicas seis textos sobre um tema que lhe é muito caro, desde seus primeiros escritos: o poder da mídia. O primeiro texto do livro já é dedicado à manipulação dos meios de comunicação de massa sobre o povo, especialmente os jovens. “Vida jovem em promoção” começa com uma ida do autor ao restaurante popular Bom Prato, serviço público do Estado que fornece refeição a R\$ 1,00 para pessoas de baixíssima renda. Sugere que a sobremesa seja um livro.

⁷² Colecionador de Pedras é título de um livro de poesias de Sergio Vaz.

Citando GOG (Genival) diz que aprendeu com esse rapper que não há espaço para coisas positivas na Mídia, mas condena o povo que lê revista *Caras* e *Ti Ti Ti*, dizendo que nessas publicações estão “os ricos que meu povo adora”. Condena o consumismo e dá a sentença: “a felicidade não vem com nota fiscal, apesar do que falam” (FERREZ, 2009, p. 16). Condena de forma generalizada os “políticos”, mas enaltece os saraus e os livros que vem sendo lançados por escritores periféricos.

Em “Verdade absoluta”, Ferréz critica o Bispo Edir Macedo e a Igreja Universal do Reino de Deus, da qual Edir é fundador e líder, assim como seu Jornal Folha Universal, pela pregação que fazem contra as religiões de matriz africana. Na crônica “Entre pássaros e lobos” o autor se deixa levar por um devaneio no qual a vida se resumiria ao seu essencial em oposição ao consumismo desenfreado, a que a população pobre está exposta a ponto de incorporarem aos nomes, os seus objetos de desejo: “Gil da 7 Galo; Francisco da Hilux; o Miltinho do Opala”. Entre os filhotes de pássaros que cresceram em ninhos na árvore de seu quintal, em cujo banco branco lia Hermann Hesse (provavelmente *O Lobo da Estepe*) ouvia Paulo Sergio na esperança de que os pássaros voltassem. Diante de cenário tão idílico constatou que nada disso encontra-se em Shopping: vem de graça.

É no texto “Cotidiano 100%” que Ferréz destila sua crítica mais ácida à cultura de massa difundida pela Mídia: “Papai o que vou ser quando crescer? Sei lá, inventa uma rima pobre pra pobre rebolar. Ou se pá, vai estudar, se candidatar e o mesmo pobre roubar” (FERREZ, 2009, p.111). O narrador atribui à cantora Ivete Sangalo um estímulo às meninas da comunidade a abandonarem os estudos e almejarem a prostituição.

O panorama social exposto pelo autor no seu livro *Cronista de um Tempo ruim* é desolador. Dado o fato de serem textos de opinião, escritos no calor dos acontecimentos com o objetivo de intervir no debate público, as posições apresentadas conduzem Ferréz e a irmandade do hip hop a um vazio de perspectiva. Os dois textos finais do livro, porém, tentam atenuar o clima de pessimismo da obra. Entretanto, a construção de uma biblioteca comunitária na favela (“Biblioteca Êxodos”) parece ser uma ação muito pontual, incapaz de questionar as estruturas criticadas no livro. No último texto(“Gotas de Esperança”), o autor reúne cinco situações que revelam atitudes solidárias: a) um grupo de vizinhos dão colchão e comida a um morador de rua; b) os filhos de um músico famoso e de um escritor reconhecido

oferecem dinheiro a Ferréz para que ele leve as pessoas pobres que vivem no bairro em que ele mora (Capão Redondo); c) o rapper maranhense consegue gravar o disco de seu grupo ; d) uma romeira que vai ao Santuário de Nossa Senhora Aparecida agradecer não por uma graça alcançada, mas por ter vivido cinco anos com seu filho que morreu de leucemia; e) um professor negro de cursinho questiona a aluna que se preparava para sair mais cedo da aula; a aluna retrucou dizendo que o professor não entendia a necessidade dela, pois ele tem carro. O professor respondeu: “tenho carro porque fiquei até o final das aulas”.

Se pensadas como atitudes individuais, estamos diante de exemplos de grandeza dignos de destaque, mas se pensarmos o conjunto dessas posturas como epílogo de uma obra que questionou problemas estruturais como desigualdade, violência policial e o poder da Mídia, há um descompasso em termos de alcance, pois a proporção do bem é irrisória diante do mal a que se opõe. Parece uma contradição com a perspectiva da literatura e da cultura hip hop que, partindo de visão crítica, articula a coletividade que dá voz à comunidade numa linha de resistência e confronto.

3.2.4 Desterro: formalização da estética do Hip Hop

Figura 13 - Capa da história em quadrinhos:
Desterro

Ferréz sempre foi um ávido leitor de histórias em quadrinhos,⁷³ e desde 2004, acalentava a ideia de escrever uma HQ, conta ele no texto que serve de epílogo ao livro *Desterro* (Figura 13). Já conhecia o Alexandre de Maio, jornalista, artista gráfico e desenhista que por mais de 10 anos editou a Revista Rap Brasil. Daí nasceu a parceria por meio da qual publicaram a HQ *Os inimigos não mandam flores*⁷⁴. A publicação, lançada simultaneamente com o livro *Ninguém é inocente em São Paulo*, em 2006, teve boa repercussão de mídia, conforme seu relato neste texto, mas não o suficiente para convencer a editora a continuar o

projeto previsto para ser uma trilogia. Enfim, a publicação de *Desterro* sai em 2012, incorporando a história original, formando um texto único, daquilo que seria uma história em três partes.

Desterro é cultura hip hop na essência. É a transposição em ficção de um relato da vida criminosa na periferia, especialmente numa favela, misturando personagens reais, como o protagonista chamado na trama de Igordão, cuja foto aparece no final do livro, em suposto depoimento no qual afirma:

Desterro, esse é o nosso mundo com um pé na ficção e dois na vida real. Inesperado e cruel, o universo paralelo que tem a sobrevivência como única regra. (FERRÉZ & DEMAIO, 2012)

⁷³ Em matéria do Jornal A Folha de São Paulo, edição de 07/08/2006 do jornalista Pedro Cirne, é dito: "A ligação de Ferréz com os quadrinhos é antiga. Ele conta que lê desde os sete anos (...).

⁷⁴ Publicado como conto no Ato I da Literatura Marginal, suplemento da Revista Caros Amigos, São Paulo, 2001, depois como livro de HQ publicado pela Pixel Media, São Paulo, 2006

Com este livro, Ferréz retoma os ideais da Literatura Marginal por ele criada e aqui chamada de Literatura Hip Hop. Ele declara se tratar de um “autêntico quadrinho marginal, sem meias verdades” (...). “Um quadrinho de resistência”, afirma mais adiante. Contestando a regra segundo a qual a história é sempre contada por “vencedores” da classe dominante, ele aponta a Literatura Marginal, na qual se inscreve *Desterro*, como plataforma para assegurar um lugar do povo pobre da periferia na história:

As pessoas da favela são responsáveis por construir o centro, mas deles nada aproveitam. Desterro traz o traço revoltado de quem andou por vielas, traz argumento amargo de quem morou em barraco de madeira, traz o olhar de quem vive dentro do tema e tudo isso com somente dois detalhes a mais na receita: a vontade de eternizar o povo da periferia, para que suas vidas tenham importância na história, e que essa história seja contada por esse mesmo povo. (FERREZ & DEMAIO, 2012)

Tal declaração reúne os pressupostos elencados pela fortuna crítica analisada para esta pesquisa. É a negação da negação (SILVA, 2011); a afirmação do sujeito marginal (SANTOS, 2008); a retomada da literatura marginal dos escritores da periferia (NASCIMENTO, 2009.); a afirmação do escritor portador de uma missão (MARQUES, 2011). Tudo isso em afinada vinculação com a estética hip hop. Se *Capão Pecado* é um romance hip hop, *Desterro* é RAP na forma de história em quadrinhos numa obra toda ela hip hop.

O tema central do livro é a violenta relação interna nas organizações do tráfico de drogas, incluindo aí os agentes exógenos ligados às polícias militar e civil. O equilíbrio tenso em que se movem os protagonistas envolvidos com comércio de entorpecentes é revelado pelos autores explorando as histórias de vida de seus principais protagonistas: Igordão e Xela, principalmente. Ferréz argumenta sobre isso no epílogo do livro, afirmando querer fazer uma obra diferente dos filmes de guerra, “geralmente feitos por americanos onde o inimigo não tem rosto, não tem sentimento, não tem histórias pessoais”. E para compor o perfil social e psicológico dos personagens, os autores fazem uso do recurso de *flash back* por meio do qual a infância de ambos é revelada, dando ao leitor elementos para compreender o comportamento dos personagens na trama. Este procedimento remete ao famoso RAP dos Racionais MC’s “Estou ouvindo alguém me chamar”,⁷⁵ no qual a história da formação de um bandido é pontuada por várias lembranças do passado. Neste

⁷⁵ CD Sobrevivendo no Inferno, 1997

mesmo RAP, o tema da traição entre os pares de uma organização criminosa é o centro da narrativa e determina o desfecho da trama, assim como acontece com *Desterro*.

Igordão, bandido cruel e respeitado na quebrada, depois de passar um tempo na cadeia, volta e assume (ou reassume) o tráfico numa favela. Estão sob sua liderança cinco gerentes de biqueira. Fazendo uso de amplo repertório de intimidação, ele mantém a coesão interna do grupo a base de uma subordinação implacável. A cada encontro do grupo, gerente que o afrontasse era morto. Essa situação começa a incomodar os mais velhos que acabaram por armar uma emboscada, baleando o chefe do bando que consegue fugir em meio ao fogo cruzado. Certos de que Igordão não resistiria aos ferimentos, os ex-funcionários assumem o controle do tráfico. Enquanto se recupera, Igordão vê na TV que sua casa foi invadida por criminosos e seu pai morto. A morte do pai do traficante, porém, foi encomendada pelo delegado, cujo irmão, envolvido com o crime, foi morto por Igordão. Este, desconhecendo essa história, atribuiu aos seus antigos auxiliares a responsabilidade pelo crime e passou a se vingar de cada um deles. A história acaba com uma porção de mortes e os vivos que restaram, todos foram presos, inclusive Igordão.

Assim como no RAP dos Racionais MC's, o autor arquiteta a história de forma a ficar claro que o destino de um criminoso é inglório. Durante a trama, o narrador, onisciente, emite seus juízos. Numa reunião dos traficantes, o dinheiro é colocado sobre a mesa e a reflexão é exposta:

Dinheiro compra muita coisa, mas tem cheiro ruim. Cada ponto de droga e sua vendagem estava ali no montante do dinheiro. Cada roubo, cada discussão em família, cada assalto na região, cada homicídio, tudo estava ali resumido naquelas notas. (FERREZ & DEMAIO, 2012)

Sobre a favela: “tijolo, varal, madeira, cachorro, velas, lixo, vidas usadas até não serem mais úteis”. As crianças pobres da favela (Xela em flashback) que invadem a academia de ginástica e pulam na piscina, são capturadas e agredidas pela Polícia e levadas para a Febem.

Assim como no RAP (dos Racionais especialmente) a literatura de Ferréz é história de homens. Mulher só aparece na trama para fazer sexo. Todas lindas de corpos esculturais (o desenho do De Maio é primoroso) que satisfazem plenamente os desejos dos malandros inescrupulosos. Quando fazem algum charme é porque estão interessadas em casar. O senso crítico de Ferréz tem um limite muito definido

quando o assunto é a condição da mulher. Esse traço de sua narrativa mantém-se inalterado desde *Capão Pecado*, no qual a personagem feminina (Paula) só aparece para fazer sexo e trair dois homens (Matcherros, depois Rael) e virar amante do patrão. Essa característica continua presente nas obras de Alessandro Buzo analisadas a seguir.

3.3 – Alessandro Buzo: cronista do hip hop

Alessandro Buzo lançou seu primeiro livro *O Trem – baseado em fatos reais*, no mesmo ano em que foi publicado o livro *Capão Pecado* de Ferréz. Mas o autor do Itaim Paulista não conhecia seu colega do Capão Redondo nem o livro que o tornara famoso. Buzo não conhecia nenhum autor com seu perfil periférico. A iniciativa de publicar um livro veio de sua atividade como editor de fanzine e colaborador em jornais de bairro nos quais já abordava o cotidiano dos usuários dos trens da CPTM – Companhia Paulista de Transportes Metropolitanos (BUZO, 2010). Não acreditava que estivesse fazendo literatura. Seu livro mais se aproxima de um relato ou uma reportagem como ele gosta de definir (BUZO, 2008).

No ano seguinte os dois autores se conheceram, pois a revista *Caros Amigos*, da qual Ferréz era colunista, publicou uma matéria de duas páginas sobre o livro do Buzo. Lançado no dia 24 de dezembro de 2000, a repercussão do livro só veio em 2001; a referida matéria saiu em fevereiro (BUZO, 2008). Naquele mesmo ano, Buzo já foi escalado por Ferréz para publicar no Ato I do suplemento *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Surgiu assim o conto “Toda brisa tem seu dia de ventania”, estreia do autor na ficção. Depois veio outra participação no Ato III da mesma publicação em 2004: “Todo homem é culpado pelo bem que não fez”. No ano seguinte, na antologia *Literatura Marginal – talentos da escrita periférica*, organizada por Ferréz para a Editora Agir, Buzo aparece novamente, agora com dois textos: reeditou seu primeiro conto e publicou o inédito: “Tentação”. A obra de Alessandro Buzo nesse período que vai de 2000 até 2005 se completa com dois livros: *Suburbano*

Convicto (2004) e *O Trem – contestando a versão oficial* (2005)⁷⁶. Este último livro faz a conexão com Sacolinha. O escritor de Suzano, que também publicou no Ato III da Literatura Marginal, escreveu o posfácio da obra, retribuindo a gentileza ao Buzo que escreveu o prefácio de seu livro de estreia, *Graduado em Marginalidade*, também publicado em 2005. Está montado assim o círculo de autores mais importantes da vertente hip hop da literatura produzida na periferia paulistana: Ferréz, Buzo e Sacolinha.

A produção de Alessandro Buzo na primeira metade da década de 2000 é marcadamente focalizada no cotidiano de seu bairro, o Itaim Paulista. Ele até costuma fazer referência ao seu livro *Suburbano Convicto* com o subtítulo de *Cotidiano do Itaim Paulista*. A veia de cronista e de repórter pulsa nos trabalhos desta fase. Buzo só estudou até a sétima série do antigo Ginásio, nunca exerceu nenhuma profissão mais qualificada: foi office boy, auxiliar de escritório e vendedor (BUZO, 2010), mas depois do lançamento de seu primeiro livro, tornou-se jornalista autodidata.

Passou a colaborar em sites de hip hop e, posteriormente, na revista *RAP Brasil*⁷⁷, periódico mensal, criado e editado por Alexandre de Maio (parceiro de Ferréz no livro *Desterro*) que também deu boa cobertura do lançamento de *O Trem – baseado em fatos reais*. Dessa forma, mais tarde virou editor, cineasta e apresentador na TV Cultura e atualmente na Rede Globo, onde está desde 2011 com um quadro no SPTV. Uma trajetória insólita para um garoto muito pobre de periferia, com pouca escolaridade, ex-viciado em droga pesada, fanático por futebol, além de líder de torcida organizada do Palmeiras e arrimo de família (BUZO, 2008; BUZO, 2010).

A característica de reportagem e de relato do cotidiano fica evidente nos dois livros que abordam o dia a dia dos usuários da Linha 7 (Brás – Calmon Viana) da CPTM, mas também influencia toda a sua obra dita ficcional. *Suburbano Convicto* tem uma narrativa linear, cronológica e factual. Não há enredo propriamente dito⁷⁸. Além disso, em toda a sua produção até 2005, os textos trazem pouquíssimos diálogos, os

⁷⁶ Em 2004, Buzo participou também da Antologia *Rastilho de Pólvora*, da Cooperifa, com a poesia *Juízo Final*. Mas não consideraremos sua produção poética desta fase.

⁷⁷ A Revista RAP Brasil foi publicada durante toda a década de 2000. Foi a publicação do gênero mais regular e longa. Nunca mais houve um periódico com a mesma abrangência e regularidade que tratasse do Hip Hop Nacional.

⁷⁸ Segundo Massaud Moisés: “enredo pressupõe um nexo de causalidade entre os acontecimentos (o leitor não pergunta: e depois? como faz quando perante uma história, mas: por quê?), e por isso depende de recursos narrativos como mistério, o suspense, o flashback, os intervalos, etc.” (MOISÉS, 2004, p.145).

personagens são superficiais e os desfechos previsíveis. Ademais, Buzo se utiliza de muitos clichês e ditos populares como denota títulos como “Toda brisa tem seu dia de ventania” e “todo homem é culpado pelo bem que não fez”. A virtude de sua obra nesta fase está justamente na qualidade da transposição da realidade para o texto e sua visceral vinculação com o RAP, fazendo dele um cronista hip hop. Nesse sentido ficam evidentes a convicção de estar recusando a negação que lhe é imposta como subalterno, os elementos de coletividade e o sentido de missão perante à comunidade como procurarei evidenciar a seguir.

3.3.1 O trem como metáfora do homem suburbano

O livro *O Trem – baseado em fatos reais* surgiu pelo estímulo dos passageiros que tiveram acesso a textos que Buzo distribuía no trem. O autor escreveu à mão o seu livro que foi, depois, encaminhado à inúmeras editoras. Nenhuma se interessou, porém, uma dessas empresas passou o contato dele para o repórter Brito Jr., do SPTV, jornal local da Rede Globo. Era o ano de 2000 e por ocasião da realização da Bienal do Livro na capital paulista, o jornalista resolveu fazer uma matéria sobre a saga dos escritores anônimos que buscam sua primeira chance de publicar. A reportagem foi gravada na estação de trem do Itaim Paulista. Devido à repercussão dessa matéria televisiva, Buzo virou celebridade na quebrada e o que era incentivo para parte dos passageiros tornou-se uma grande mobilização.

Diversas pessoas passaram a colaborar com ilustrações, fotos e outros apoios para viabilizar a publicação do livro, exceto dinheiro que era o que ele mais precisava. Buzo chegou a fazer uma enquete entre os passageiros para definir o título do livro que ficou “baseado” em fatos reais devido, segundo ele, ao fato de a escolha ter sido feito no famoso vagão da maconha, assim denominado pela frequente presença de usuários de cannabis sativa (BUZO, 2008; BUZO, 2010). Com ajuda de seu patrão (fato que também aconteceu com Ferréz, não com *Capão Pecado*, mas com seu livro de estreia, *Fortaleza da Desilusão*), Buzo conseguiu publicar o livro que foi lançado na véspera do Natal no seu bairro. Com tiragem de 500 exemplares, *O Trem –*

baseado em fatos reais trazia na abertura a letra do RAP *O Trem*, sucesso na época do grupo RZO⁷⁹ do qual faziam parte Sandrão, Helião, Negra Le, DJ Cia, entre outros:

O trem é assim, é assim é que é, sem procedê não para em pé.
 Realidade é muito triste,
 Mas é no subúrbio submundo, sujismundo que persiste o crime.
 Pegar o trem é arriscado.
 Trabalhador não tem escolha, então enfrenta aquele trem lotado (...)
 Todos os dias a mesma gente, é sempre andando, viajando, surfando, mais a mais não teme.
 Vários malucos, movimento quente.
 Vários moleques pra vender, quer comprar é aqui que vende. (RZO, 1999)

Buzo veio se identificar com o RAP somente no final da década de 1990. Até

Figura 14 - Capa do livro: *O Trem- contestando a versão oficial*

então curti muito samba. O mesmo vagão da maconha era também o da festa e nas sextas-feiras rolava um pagode muito animado do qual era assíduo frequentador. Não abandonou o samba, mas o RAP passou a ser sua trilha sonora cotidiana, daí sua iniciativa de colocar a letra do RZO como prefácio de seu livro. Fez isso sem a autorização dos autores. Mas Helião e Sandrão não só concordaram posteriormente como foram ao lançamento do livro e depois se tornaram parceiros de Buzo. Estava feita a irmandade. Buzo até saiu na foto do encarte do disco do RZO, *Evolução É Uma Coisa*, lançado pelo grupo alguns meses depois (BUZO, 2005, p.117).

Esgotado rapidamente, *O Trem- baseado em fatos reais* (Figura 14), acabou sendo, em parte, reescrito no livro de 2005 de mesmo nome, mas com subtítulo diferente, *contestando a versão oficial*. A primeira parte deste livro traz diversos capítulos reescritos, segundo o autor, com redação aprimorada, pois adquiriu experiência ao longo dos anos, melhorando a escrita: “na verdade reescrevi ele porque dava para melhorar e muito, eu evolui como escritor e o resultado está aí para todos” (BUZO, 2005, p. 61). Além disso, Buzo acrescenta:

⁷⁹ CD *Todos São Manos*, de 1999

O motivo de voltar a esse tema dos trens de subúrbio da zona leste de São Paulo é que muita gente que me conheceu depois que o Trem [baseado em fatos reais] estava esgotado e sentia muito essa cobrança, gente querendo conhecer meu livro e não tinha mais, relançar idêntico como ele saiu em 2000 seria inútil, porque o primeiro trem foi legal para a época dele, mas era também um livro bem inocente, falava de quando eu conheci o trezão, minha infância interrompida pela necessidade de trabalhar com 13 anos, esse novo livro é mais atual e mais contestador, é o que muitos precisam saber que acontece na zona leste de São Paulo(BUZO, 2005, p. 72)

Seu impulso, porém, foi de reação à propaganda política no horário eleitoral do PSDB, partido do governador na época (e até os dias de hoje) no qual exibia trens novíssimos com ar condicionado e música ambiente. O elemento da denúncia coloca Buzo na condição de porta voz de toda uma coletividade que é usuária do trem e que se reconhece na ação do escritor que faz uso do livro como instrumento de conscientização. Buzo, no entanto, não fala sozinho. Ele abre o livro para outras vozes e, a exemplo de Ferréz em *Capão Pecado*, faz de seu livro uma obra coletiva. O prefácio é de Paulo José de Souza, o Magu, seu parceiro no Fanzine Boletim do Kaos; Sandrão e Helião aparecem cedendo novamente a letra do RAP “O trem” do RZO; Dudu de Morro Agudo, rapper carioca de Nova Iguaçu, líder do Movimento Enraizados, contribui com um texto fazendo um paralelo entre os trens do subúrbio do Rio de Janeiro e os da periferia de São Paulo; o escritor Sacolinha faz o posfácio. Por fim, há um texto de uma passageira anônima que chegou às mãos do autor no qual ela contesta a estigmatização pela mídia do chamado “vagão da maconha”. Somam-se aos textos, várias fotos retratando a “galera” que usa diariamente o trem da Linha F (Brás - Calmon Viana).

Magu, autor do prefácio da obra, publica também no livro sua *Carta aberta à população* na qual denuncia atos de tortura por parte da segurança terceirizada da CPTM, especialmente contra uma jovem skatista. Contundente, o texto atribui a responsabilidade dos fatos ao chefe do executivo:

E de quem é a culpa? É do governador pilantra que diz no horário político, que São Paulo tem o melhor trem do Brasil, só que quem usa o trem diariamente sabe quem está falando a verdade. (Magu, In: BUZO, 2005, p. 66)

Além deste episódio da denúncia de tortura, outros dois fatos marcantes são abordados com riqueza de detalhes e colocam o autor numa posição crítica em relação à mídia. Um foram os incêndios às composições da Linha F no ano de 1999 e o outro a repressão policial no “vagão da maconha”. Buzo presenciou a revolta

popular que levou os passageiros a incendiar três composições e relata a situação de descaso que justificou tamanha ira coletiva. No dia seguinte as notícias nos jornais denunciavam ação de vândalos e as matérias de TV acentuavam o caráter sensacionalista da abordagem que culpava o povo pelo “vandalismo”. Buzo condena: “Nenhum canal ou jornal escrito entrevistou o povo, as entrevistas eram com técnicos da CPTM que anunciavam os valores do prejuízo, o povo era tratado como o demônio incendiário em pessoa” (BUZO, 2005, p.56).

No caso da maconha no “último vagão”, Buzo aponta especificamente o SPTV como agente midiático como responsável pela distorção dos fatos. Este programa noticioso da Rede Globo apresentou “recentemente” (o autor não especifica a data) uma série de reportagens denunciando o comércio e uso de drogas nos trens da Linha F. com uma câmera escondida, o repórter registrou como a dinâmica se dava. A repercussão foi imediata. Durante meses a Polícia Militar deu blitz diárias, constrangendo diversos passageiros que não eram usuários de drogas. Outros canais de TV e imprensa escrita acompanhavam a ação policial. Em meio à tensão causada pela denúncia, a produção do SPTV entra em contato com Buzo propondo que ele fosse personagem numa reportagem sobre o cotidiano daquela linha de trem. Buzo recusa, pois não queria se associar a uma emissora e a um programa que levou ao constrangimento seus companheiros de jornada nos trens suburbanos e conta:

Ele [Cleber, então produtor do SPTV] nunca mais me ligou, e se não for para falar de cultura e literatura é melhor nem ligar mesmo, aqui não tem nenhum BBB louco para aparecer na TV. O cara querendo me jogar numa furada e ainda acha ruim eu não aceitar, pensa que pode tudo porque é da Globo, por isso que eu tiro meu chapéu pra o Mano Brown e os Racionais MC's, a mídia não interessa e ponto (BUZO, 2005, p.98)

Buzo não imaginava que alguns anos depois ele próprio estaria num quadro do SPTV, um importante representante do RAP, Slim Rimografia, participaria do BBB e um dos MC's do Racionais, Edi Rock, cantaria nos programas vespertinos de Luciano Huck e Regina Casé, tudo na Rede Globo. São desdobramentos da carreira desses artistas que não cabe aqui analisar. Mas é importante ressaltar que sua postura crítica com relação à mídia nunca foi sectária, como é a dos Racionais. Buzo sempre teve boa relação com os órgãos de imprensa e o tom predominante de sua crítica é ponderado como fica claro em passagem mais adiante do mesmo livro:

A mídia omite o veneno que o povo passa, se toda a população de São Paulo soubesse o que passamos diariamente na linha F (Brás/ Calmon Viana) a coisa seria diferente, a opinião pública iria fazer pressão e a CPTM teria que

tomar algumas providências, espero que este livro desperte na imprensa a sua verdadeira função, prestar serviços à população. (BUZO, 2005, p. 104)

Os dois livros, *O Trem, baseado em fatos reais* e *Contestando a versão oficial*, ainda que não sejam rigorosamente obras de literatura, com seu estilo próximo da crônica, constituem uma contribuição importante como demarcadores de uma produção escrita do Hip Hop, ratificando o *conhecimento* como seu quinto elemento, como gostam de frisar os adeptos dessa expressão cultural.

3.3.2 Armadilhas do mundo do trabalho

Os três contos publicados por Alessandro Buzo de 2001 a 2005 têm como ponto comum uma situação conflituosa no ambiente de trabalho, porém os desfechos são distintos. Em *Toda brisa tem seu dia de ventania* (2001) o autor retrata a revolta de André, funcionário de uma loja de roupas no bairro do Brás, cujo dono, um emigrante coreano, recusa-se a aceitar sua justificativa pelo atraso de 40 minutos na manhã de uma quinta-feira, 3 de maio, de 2001. Tão recorrentes são os atrasos de André quanto são as reclamações de seu patrão. Porém, a agressividade verbal do empresário é desproporcional às ocorrências do funcionário.

Naquela fatídica quinta-feira, André teve muita dificuldade de chegar ao trabalho, apesar de se levantar da cama às 5 horas, devido a um grave problema no trem que o conduzia do Itaim Paulista ao Brás. Chegou na loja já aberta e com clientes no recinto. O coreano não poupou o rapaz e lhe esculachou na frente de todos os presentes apontando para o relógio. André, que já estava à beira de um ataque de nervos por causa dos aperreios no trem, partiu para cima do patrão. Pegou o patrão e segurando-o pelo colarinho contou todo o sofrimento que havia passado desde as 5 horas até chegar à loja. O empresário desnortado recuou e tentou acalmar o funcionário.

Em “Todo homem é culpado pelo bem que não fez”, Gustavo, funcionário de uma metalúrgica de Guarulhos, ganha um salário mínimo, na época (2002), R\$ 420,00 e paga R\$ 250,00 de aluguel, depois reajustado para R\$ 300,00. A empresa vive a iminência de falir; funcionários trabalham sob constante pressão; o patrão mal aparece

na firma. Em casa falta dinheiro até para o gás e Gustavo se vê na necessidade de pedir dinheiro emprestado ao traficante da favela vizinha. Para piorar a situação ele é demitido. Fica três meses desempregado, chega dezembro e o desespero se apossa do rapaz.

“Tentação” é o título do terceiro conto de Buzo. É a história de Junior, garoto da favela que trabalha também numa metalúrgica de Guarulhos. Mudou para este emprego para ganhar mais como escriturário, depois de largar o trabalho como office boy num importante escritório de advocacia no centro de São Paulo. Passados mais de um ano trabalhando na firma, acontece o sumiço de um pacote de dinheiro. Não se sabe quem foi que roubou e a culpa caiu sobre Junior, não por acaso, o único favelado da firma. Ele é demitido e não delata Simone, secretária do patrão, verdadeira autora do furto. Vive um tempo com o dinheiro da indenização que logo acaba.

André recusa a conciliação do patrão e se demite ali mesmo, perante todos que haviam testemunhado seu constrangimento. Regozija-se com o arrependimento do patrão e volta para casa sentindo-se liberto e é recebido em sua casa no Itaim Paulista pela mulher e filho como um herói.

Gustavo se junta a amigos de futebol para realizar um assalto a uma empresa de embalagens. Cumpre bem sua função de motorista do bando. Na fuga é cercado pela polícia. Consegue escapar e deixa os comparsas em lugar seguro. Tenta empreender nova fuga. Acaba perdendo o controle do carro ao se desviar de uma criança; capotou no Rio Aricanduva e morre. Sua mulher, Vera, e seus filhos pequenos passam o Natal sob esta tragédia. Na noite do Réveillon, a viúva é surpreendida com a chegada de um sujeito encapuzado que entrega um envelope dizendo ser a parte de seu marido no assalto: R\$ 3.700,00. Ela guarda o dinheiro e desaparece do Itaim Paulista.

Junior também adere ao crime; assalta uma casa lotérica em dia de mega sena acumulada. Com o dinheiro compra drogas e monta uma “biqueira”. Cansado de ser extorquido por policiais corruptos, se esconde num barraco. Foi “caguetado” e acaba sendo fuzilado pelos PMs.

A causa da revolta de André foi o assédio moral de seu patrão. Gustavo foi vítima de exploração e falência da empresa em que trabalhava e Junior sofreu o

preconceito por ser favelado. Os dois que optaram pelo crime se deram mal e morreram aos pés da Polícia. André foi o único que apenas voltou para casa e juntou-se à família. O destino de André se justifica pelo perfil do personagem. Ele era bom moço, fazia a mamadeira do filho antes de sair, beijava a mulher e lia livros de João Antonio no trem. A ele não caberia outro destino que não fosse algo digno de um pai de família exemplar, aos que aderiram ao crime restou um final inglório. Na literatura de Alessandro Buzo, tudo fica resolvido, mesmo quando o desfecho é trágico.

3.3.3 Suburbano convicto

Figura 15 - Capa do livro: *Suburbano Convicto*

Alessandro Buzo escreveu sua autobiografia no livro *Suburbano Convicto – o cotidiano do Itaim Paulista* (Figura 15). São poucos elementos da história, além do nome do protagonista, que não correspondem ao que de fato o autor viveu. Ricardo, personagem principal do livro, é muito semelhante ao autor, assim como seus amigos de infância parecem ser os personagens secundários na obra. Diferente de *Capão Pecado*, onde Ferréz cria o personagem principal, Rael, apenas inspirado, em parte, na sua trajetória pessoal, Buzo faz de Ricardo seu álter ego. Essa constatação fica evidente ao se ler *Favela Toma Conta*⁸⁰, livro publicado pelo autor em 2008 onde efetivamente faz sua autobiografia. Corroboram essa conclusão as crônicas de caráter autobiográfico publicadas pelo autor no livro *Buzo 10 anos*,⁸¹ produção comemorativa dos 10 anos de carreira de autor.

Como foi dito anteriormente, *Suburbano Convicto* não tem um enredo característico de um romance. É uma história linear, pautada em acontecimentos organizados cronologicamente, centrada numa única personagem, Ricardo. Por isso

⁸⁰ Obra publicada pela Editora Aeroplano, na Coleção Tramas Urbanas, Rio de Janeiro, 2008

⁸¹ Publicado pela Edicon, São Paulo, 2010

não é possível decifrar o texto como se fosse um romance, como é *Capão Pecado*. Mas é possível ler em *Suburbano Convicto* o extrato da história que a obra apresenta como relato. São três elementos fundamentais: o universo periférico; o mundo das drogas e a condição juvenil.

3.3.3.1 A PERIFERIA BELA, APESAR DAS MAZELAS

Diferentemente de Ferréz, a periferia apresentada por Alessandro Buzo neste livro, não obstante a pobreza existente, é um lugar agradável, alegre, onde as crianças jogam bola na rua, as relações de vizinhança são muito afetivas e se promovem sólidas amizades. Há muito futebol no subúrbio de Buzo como o “clássico” Rua 5 contra a Rua 4 valendo uma caixa de tubaína. Três copas do mundo são narradas na história (1982, 86 e 90) e o drama do torcedor palmeirense que segura por 18 anos o grito de campeão consumado em tarde de glória contra seu principal rival numa consagrada goleada de 4x0. A rua é o “escritório” dos garotos que se reúnem para jogar, beber e contar mentiras na fase da adolescência e o trem passa a ser o ponto central de sociabilidade na juventude e fase adulta. Na periferia desenhada por Buzo a violência não é algo exacerbado. Ela, até certo ponto, é comedida. Quando aparece está quase sempre relacionada ao consumo de droga (não ao tráfico) e à ação policial. Somente na página 42, ainda na adolescência de Ricardo, o primeiro sinal de violência aparece, ainda assim, enigmático: os garotos encontram um corpo de um homem baleado na cabeça na beira de um córrego, identificado como um morador da favela do Boi.

Futebol, rua, bar e o trem são os principais símbolos que compõem a paisagem periférica do autor. Exceto a rua, os outros três elementos não têm a mesma importância no panorama periférico desenhado por Ferréz em *Capão Pecado*. Para Buzo, o trem é o rito de passagem. Aos 14 anos, Ricardo segue para o centro da Cidade em busca de trabalho como office boy. Vai sozinho, afinal, “se não encontrar a rua do escritório que anunciou a vaga, como poderia se julgar capaz de exercer a função?”, argumenta o personagem. Este emprego não dá certo, mas logo vem outra oportunidade e a carteira é assinada. O trem passa a fazer parte de sua rotina diária.

Novas conexões e amizades. O samba entra na sua vida. O último vagão é onde acontecem as festas na volta pra casa, principalmente na sexta-feira. Uma irmandade se constitui sobre os trilhos da CPTM. As rodas de samba ocupam os finais de semana. E é aí que aparece a primeira ação repressora da polícia na história. Ricardo ainda com 16 anos toma o primeiro enquadro da PM. Foi durante um samba numa madrugada. Apesar de alertados por um policial em uma solitária viatura, o grupo não se dispersa. Chega o reforço com três viaturas da ROTA que manda todo mundo encostar-se ao muro e pergunta ameaçadoramente de quem são os instrumentos e ninguém responde:

Um policial deu uma bica no repinique, que saiu rolando pela rua Cinco, logo acompanhado do tam-tam e da timba de alumínio. No grupo tinha um cara mais velho chamado Claudio. Ele era casado e morava na segunda casa da rua. A esta altura, muitos curiosos acendiam as luzes e alguns até saíam no portão. Quando o policial chutou o último instrumento, o tal do Claudio, que morava ali há poucos meses, falou:

- Aí senhor, a gente só estava fazendo um samba na minha rua.

O PM riu:

- Aí sargento, não apareceu o dono dos instrumentos, mas apareceu o dono da rua. (BUZO, 2004, p. 51 e 52)

Claudio é detido e levado para a delegacia. O povo se reúne, recolhe os instrumentos e logo que o dia amanhece seguem em mutirão até o DP e voltam de lá com o Claudio liberto. Essa passagem demonstra bem como é o tecido social periférico no livro do Buzo. A festa é um fator de articulação da comunidade. Seja no samba, torcida organizada, no bar ou no trem, o povo se reúne e confraterniza. Um panorama diferente daquele revelado por *Capão Pecado* em que a violência é constante e intensa.

3.3.3.2 A DROGA COMO DRAMA PESSOAL

O mundo das drogas é o ponto de instabilidade na trajetória de Ricardo e de quase todos os seus amigos antes mesmo de completarem 18 anos. Mas em *Suburbano Convicto*, diferente de *Capão Pecado*, essa questão é tratada a partir do impacto na vida pessoal de seus usuários e não como causa da organização criminosa, como acontece nas obras de Ferréz. Aos 16, Ricardo já estava bem iniciado

na bebida alcoólica à qual tinha acesso em bares e nas festas no trem, onde também circulava um “baseado”. Ele resistiu ao assédio; não gostava de maconha. Começou a cheirar cocaína durante uma balada com amigos de classe média. Juntou-se a um grupo de jovens para assistir a um show da cantora Cindy Lauper no Ginásio do Ibirapuera. Foi nesta noite que sua trajetória de viciado começou.

Na volta para casa, conseguiu pegar o último trem, mas perdeu a derradeira lotação. Fazendo o trajeto a pé, ele e Alex, seu amigo periférico que o acompanhava, sofrera três abordagens da polícia, das quais passaram ilesos, pois não portavam mais nenhum “flagrante”. Daí em diante a questão da droga dá o tom da história. Ricardo mantém uma relação conflituosa com o vício. Numa sucessão de avanços e recuos vai da cocaína para o mesclado e depois fica restrito à maconha de que não gostava. Manteve-se afastado do crack que vitimou uma porção de amigos e conhecidos. É nessa fase que são relatadas as cenas mais brutais de violência. Uma “mina linda” é morta a pauladas pelo traficante e um jovem de apelido Esquilo, igualmente viciado em crack, é fuzilado por um matador que atira da garupa de uma moto, provavelmente a mando de um “tiozinho” que não suportava mais ser roubado pelo jovem “noiado”.

A saída às drogas é oferecida pelo autor por meio da ampliação da oferta cultural no bairro carente de equipamentos e programação artística. O narrador onisciente se aproxima do personagem e lhe atribui a reflexão crítica:

E, 1994 foi um ano perdido, desempregado e entregue às drogas, Ricardo parecia ser mais um que acabaria morto. Mas ele queria largar tudo, só não sabia por onde começar. A cada morte de um conhecido, a vontade de parar crescia dentro dele. Mas a maldita falta de lazer e de cultura faz os jovens da periferia se afundarem nas drogas, quantos não seriam resgatados se os governantes estivessem interessados? (BUZO, 2004, p. 92)

Ricardo compensou a falta de serviços de cultura no bairro quando despertou para a leitura. A partir daí sua vida começou a tomar outro rumo. É nessa fase que larga de vez as drogas pesadas ficando somente no baseado. Aqui a obra de Buzo se junta a de Ferréz que nos seus dois romances introduzem este ingrediente da valorização da leitura como redenção em seus personagens. Trata-se de uma ideia muito difundida também entre vários RAPs e na cultura hip hop. Buzo mesmo assinava uma coluna chamada *Hip Hop Salva* num Blog sobre a cultura Hip hop (BUZO, 2010).

3.3.3.3 DA ADOLESCÊNCIA DIRETO PARA A VIDA ADULTA

O personagem de Ricardo sofre as consequências da maturidade precoce. Aos 11 anos o pai sai de casa e ele se vê na condição de ser o “homem da casa”. Aos 14 começa a trabalhar e abandona os estudos ao concluir o equivalente ao atual Ensino Fundamental. Inicia a vida sexual com prostituta num quarto imundo nos fundos de um bar. Com 16 anos tem toda a autonomia de um adulto apesar da minoridade. Usa drogas lícitas e ilícitas, namora, percorre a cidade, vive na madrugada. Entra e sai de emprego e fica inconformado de a mãe decidir sozinha vender a casa e mudar-se para o bairro vizinho. Viver plenamente a condição juvenil e o processo de formação inerente a essa fase da vida, para um jovem da periferia como Ricardo parece algo inviável. Não gozou da proteção, tanto familiar quanto, muito menos, do Estado. Estudos interrompidos, consequente desqualificação profissional, porém muita experiência pessoal. Ricardo aqui se assemelha a Rael (*Capão Pecado*) e a Burdão, personagem central do livro *Graduado em Marginalidade*, de Sacolinha que analisarei mais adiante.

Ricardo só não se perde totalmente porque na obra de Buzo tudo fica resolvido. O personagem começa a se dedicar à leitura, conhece o RAP, edita fanzine, torna-se líder comunitário, apaixona-se e casa-se com Maria, uma moça que em nada se parece com as tantas garotas que lhe proporcionaram muito sexo e pouco amor.

3.3.4 Guerreira e a questão da mulher na literatura hip hop

Com o livro *Guerreira*, Buzo chega formalmente a compor um romance. Há uma trama com elementos de suspense, muita ação, porém, pouco mistério. Tudo é muito previsível e arrumado, mesmo nas cenas mais complicadas. O foco na trajetória pessoal de uma jovem de periferia, drogada, abandonada pela família, presidiária e

que dá a volta por cima como amante de milionário e dona de casa de prostituição de luxo, resulta num enredo convencional a ponto de três dos quatorze capítulos terem títulos parecidos (*Novos Rumos*, *Mudança de Vida*, *Surpresas da Vida*) e dois iguais (*Vida Nova*). O problema da obra está na superficialidade dos personagens, principalmente do personagem principal, Rose, a tal guerreira a que se refere o título do livro. Rose é protagonista, mas não há um antagonista. Assim como o Ricardo, do livro *Suburbano Convicto*, ela é o centro de toda a história, contada de forma linear e todos os demais personagens lhe são acessórios. A falta de complexidade dos personagens se reflete na pobreza dos diálogos que parecem ter saído de uma telenovela. Até o narrador se entrega por diversas vezes associando à narrativa, citações de dramaturgia barata:

Parecia cena de novela, conversaram por todo o período da visita e ele explicou que não conseguia esquecer ela, não achava justo ela pagar sozinha por aquilo que havia acontecido era mais culpa do ex-namorado(...) Como num filme ele estava perdido de amor por ela e ela por ele realmente, tudo parecia um conto de fadas até que a família dele descobriu (...) Aí todos os seus problemas desapareceram, como num toque de mágica(...) Como num filme de terror ela se sentiu tentada a cheirar". (BUZO, 2007, p. 22, 23, 24).

Essa obra de Buzo é repleta de clichês os mais variados. A razão disso, a meu ver, é que Buzo quis tratar de algo que desconhece: o mundo dos ricos. Quando a história se passa na periferia a trama ganha intensidade e as ações se tornam mais elaboradas, como nas páginas iniciais do primeiro capítulo *O Sequestro*. Rose e Tonho, jovem casal de drogados, vivem uma relação de amor e ódio (para usar um clichê também) num sobrado em Ermelino Mattarazzo, periferia da Zona Leste. Tonho sai para roubar. Volta para casa com um Tempra (carro da moda nos anos 1990) com um playboy sequestrado no porta malas e muita grana no bolso, bebidas e drogas aos montes. Montam o cativeiro e se esbaldam sob o olhar do sequestrado. Dias depois a polícia descobre. Tonho foge para o Rio de Janeiro e Rose é levada ao Presídio (apesar de ter 17 anos).

Um começo promissor. O autor tem bom domínio quando aborda a vida de pessoas drogadas, criminosos e policiais truculentos em meio às estreitas ruas de bairros periféricos. Mas a partir daí a periferia sai de cena. A vítima do sequestro é acometida pela Síndrome de Estocolmo. Motivado pela lembrança do corpo escultural de Rose a quem viu nua no banho quando estava no cativeiro, resolve contratar um advogado para libertá-la. Aqui começam os problemas para o autor. O jovem universitário é filho de executivo rico que mora na Austrália para onde o garoto não

quis ir, permanecendo no Brasil. Buzo não cria uma história convincente. Falta-lhe repertório para abordar um contexto com o qual não tem familiaridade, daí o abuso dos lugares comuns, criando personagens estereotipados: playboy drogado, madame depravada, burguês mulherengo e Rose, uma “máquina de fazer sexo”.

Depois de dois anos de cadeia, Rose passa a viver com o Wellington, o jovem que de vítima passou a ser seu namorado e marido. Tonho volta pra São Paulo e acaba reencontrando Rose quando ela resolve comprar drogas e vai, sem saber, justamente na boca que Tonho montou num apartamento no Glicério. O traficante se aproveita da situação e passa a chantagear o casal. Os dois armam um plano: matariam o traficante e fugiriam para Belo Horizonte. Marcam um encontro onde dariam dinheiro ao meliante para que os deixassem em paz. Na hora da emboscada, Wellington consegue atirar em Tonho, mas este, antes de morrer, mata também o jovem.

Rose resolve ficar em São Paulo e passa a trabalhar como empregada doméstica numa mansão no Morumbi. Depois de um tempo, Rodolfo, seu patrão lhe seduz com dinheiro para que ela seja sua amante. Rose hesita mas logo se mostra hábil em extorquir o ricoço que passa a sustentá-la com muito dinheiro, carro e apartamento em Higienópolis. A vida na mansão é toda desestruturada. A esposa é esnobe, consumista e vive traindo o marido com garotos de programa. O filho drogado e vadio.

Um dia o empresário termina o casamento alegando traição da esposa sob abundantes provas. Rose, que almejava ver o amante separado, estava afastada de seu amante quando o rompimento se consumou. Ela havia tido uma recaída ao conhecer Cesar, malandro metido a rapper, morador da Zona Leste. A periferia volta à trama por um instante. Rose e Cesar saem de rolê pela quebrada. Instalam-se por três dias na casa de um amigo de Cesar e por lá ficam de farra regada à droga, bebidas e sexo, às vezes, à três, com direito a dupla penetração.

Rose se recupera dessa *bad trip*. Conhece uma garota de programa com quem monta um puteiro de luxo. O negócio atrai muitos endinheirados, entre eles Arnaldo, amigo de Rodolfo, que contrata a dona do estabelecimento por R\$ 30.000,00 para um programa a três: ele, ela e Rodolfo, que só na hora do motel soube de quem se tratava. Os dois retomam o caso, apaixonam-se novamente, resolvem largar tudo e viver

juntos em Natal. Entretanto, antes de partirem para a capital potiguar, passeando de carro por Higienópolis, são surpreendidos no semáforo da Av. Angélica por Cesar. O malandro, que é um ladrão profissional, investe contra o casal, entra no carro, senta no banco de trás e, com a arma na nuca de Rodolfo, exige que Rose lhe faça sexo oral. O carro segue para um local ermo. Rose fez que obedecerá o criminoso e dispara três tiros em Cesar com a pistola que passou a usar depois que ficou muito rica com seu prostíbulo.

Em Natal,

Rose largou de vez a droga e passou a amar de verdade Rodolfo, viviam bem e ela tinha só uma certeza na vida, nunca mais iria se deixar ter uma recaída, droga nunca mais. Agora a vida era bela e não seria ela que estragaria tudo. Agora o Sr. Rodolfo e Sra. Rose eram da alta sociedade em Natal e nem queriam saber mais da babilônia chamada São Paulo. (BUZO, 2007, p. 116)

Assim termina o livro, de forma tão convencional que chega a ser piegas. Por causa desses equívocos, *Guerreira* acaba comprometendo a obra de Buzo. Mas no romance seguinte, *Profissão MC*, o autor retoma o tema da periferia e recoloca sua obra no rumo mais acertado para seu perfil de escritor hip hop.

Mas há um elemento fundamental em *Guerreira* para o qual é necessário jogar luz: a questão da mulher. O livro é revelador da maneira como a literatura hip hop e a cultura hip hop de modo geral tratam as personagens femininas. Rose não faz outra coisa em toda história que não seja se drogar, beber e transar. E o sexo é sempre performático, algo que aparece também nos livros do Ferréz. As outras mulheres do livro são quase todas desprezíveis, como a esposa do magnata, a sedutora secretária de Arnaldo, a namorada viciada de Henrique, o filho de Rodolfo, Celeste (a namorada de Cesar que morreu de overdose), a Ruth, garota de programa que mora com Tonho, Vilma, a colega de Rose nos tempos de balconista no Brás que foi quem a conduziu novamente para o caminho das drogas. As mães de Wellington e de Rose, que não aparecem, são citadas como mulheres submissas aos maridos autoritários. Resta apenas Magali, ex – esposa de Cesar que por muito tempo aturou as sacanagens do marido. Mas mesmo ela faz uso de expediente “reprovável” quando resolve se vingar de Cesar transando com um colega do trabalho. O universo feminino na obra de Buzo é extremamente estigmatizado, revelando mais do que machismo, um tom misógino do autor, um traço comum no Hip Hop, principalmente no RAP, especialmente dos Racionais MC's (LEITE, 2013).

Essa característica do texto de Buzo já estava presente na obra anterior, *Suburbano Convicto*. Neste livro, a primeira vez que aparece uma personagem feminina, fora a mãe de Ricardo, é na festa do último vagão do trem (BUZO, 2007, p.46). Às garotas cabe a tarefa de levar bebidas. Depois duas prostitutas atendem a molecada ansiosa por perder a virgindade (BUZO, 2007, p.42). É uma garota de nome Virginia que apresenta cocaína para Ricardo (BUZO, 2007, p. 55). Uma “mina linda” viciada em crack é morta a pauladas pelo traficante (BUZO, 2007, p. 78). Uma namorada chamada Simone é viciada em drogas. Por fim, uma garota bonita e “até inteligente”, mas também maconheira, lhe proporciona um final de semana de muito sexo na praia e lhe deixa um legado para a vida toda: ela lhe apresentou Racionais MC’s. Curiosamente, o RAP, em *Guerreira*, só aparece através de Rose que gostava de Racionais, Facção Central entre outros, algo que parece fora de lugar, dado o perfil da personagem. E a contradição é que Buzo, ao dar o título ao seu livro, quis homenagear a “luta” de Rose contra o vício em drogas pesadas.

3.3.5 Profissão MC

Figura 16 - Capa do livro: *Profissão MC*

Este livro marca a retomada de Buzo do tema da periferia e do universo hip hop. O título faz alusão ao popular programa de TV *Profissão Repórter*, denotando sua predileção por clichês televisivos. *Profissão MC* (Figura 16) é também um caso raro de livro que foi adaptado de um filme⁸². Na realidade, o roteiro do filme está contido no livro. Trata-se do último capítulo que tem, justamente, o título de “Daria Um Filme”. *Profissão MC* está para Buzo, assim como *Desterro* está para Ferréz; ambos realizaram uma obra hip hop explorando recursos imagéticos, um com quadrinhos e o outro com o filme. Considero, com isso, que a análise deste livro fica melhor se

⁸² Trata-se do longa metragem *Profissão MC*, de Alessandro Buzo e Toni Nogueira, de 2011, cujo ator principal é interpretado pelo cantor Criolo quando ainda usava o nome artístico “Criolo Doido”. Ver Referências.

acompanhada de uma apreciação do filme, por isso farei referência à obra cinematográfica como já indicado desde o início.

O livro só passa a ter uma trama propriamente a partir do capítulo 6, “Preto Conhece Preta”. A partir daí a história ganha em intensidade, passando a ter dinamismo nas ações com diálogos bem elaborados revelando as qualidades do autor em criar uma narrativa que, apesar dos inúmeros clichês, soa convincente. Os cinco primeiros capítulos contextualizam o bairro do Itaim Paulista, o surgimento e a resistência da favela na qual se passa a história de Preto, Dan e Das Antigas, amigos de infância que seguiram rumos diferentes. Dan é um rapaz correto, trabalha em borracharia e pretende ser DJ; Das Antigas seguiu a carreira do pai: virou traficante e chefia o comércio de drogas na favela. Já Preto, o protagonista, é vadio, mulherengo e carismático. Tem talento para compor RAP mas não leva a sério nem sua vocação artística. Numa determinada passagem, o autor assim o define:

Preto compunha letras e cantava pra todo mundo na favela. Ficou um tempo trabalhando, deu uma melhorada mínima na vida, mas em vez de comprar uns móveis e eletrodomésticos pra sua casa [um barraco de um cômodo na favela], só gastava com mulher. Comia todas que caíam na sua conversa. Era um cara livre e desapegado de bens materiais (BUZO, 2012, p. 57)

Buzo gasta metade do livro para criar a paisagem onde a trama irá efetivamente acontecer. Sua contextualização é histórica e cronológica. Não por acaso, os títulos dos capítulos são: Anos 70; Anos 80; Anos 90; Anos 2000. São inúmeras as passagens que remetem a seu livro *Suburbano Convicto*, obra que é sua biografia não declarada. A preocupação do autor em construir uma história que situe o leitor no tempo e no espaço é justamente porque o filme começa e se desenrola a partir do momento em que Preta, a única mulher que conseguiu fixar uma relação com Preto, apela para que ele procure um emprego, pois ela estava grávida, razão pela qual foi expulsa de casa onde vivia uma vida simples, porém confortável com os pais e duas irmãs. Os capítulos 6, 7 e 8 narram este encontro e o namoro até chegar na gravidez inesperada, vetor do desfecho do livro e base para o roteiro do filme.

Na história de *Profissão MC*, Preto e Preta se conhecem durante uma edição do *Favela Toma Conta*, evento que o Buzo organiza na vida real e é citado como tal. A partir daí, Buzo passa a integrar a história secundariamente, tangenciando a trama através de seu livro *O Trem*, citado diversas vezes pelo evento já referido e por sua loja/livraria quando esta funcionava no Itaim Paulista. Nessa parte do livro, Das

Antigas, Dan e Preto seguem cada um seu caminho, juntando-se mais à frente em momentos decisivos. Certa vez, os três estavam no campinho fumando um baseado quando Das Antiga, ao saber da dificuldade crônica de Preto para conseguir se ajustar à vida de trabalhador assalariado, lhe propõe se associar ao tráfico. Dan se irrita com a proposta e tenta dissuadir seu amigo do assédio. Preto não diz que sim, nem que não.

No derradeiro capítulo do livro, finalmente Preto se decide; resolve ser sócio de Das Antiga. Ele se dá bem com o negócio da venda de droga, consegue muito dinheiro, aluga casa fora da favela e manda a mulher comprar os móveis que desejar. Numa tarde de domingo, durante uma roda de samba no boteco da favela, Das Antiga aparece para dar um salve. O chefe do Tráfico é abordado por um sujeito que diz ter informações sobre um esquema para matá-lo. Saíram da favela para que pudesse dar mais detalhes do plano. Junto ao viaduto, Das Antiga percebe que se trata de uma emboscada. Sem tempo de reagir, ele e seus guarda-costas foram assassinados com vários tiros. Um antigo nória que foi agredido por Das Antigas há uns dois anos atrás, se recuperou do vício, planejou e executou a morte do traficante. Preto assumiu o lugar de Das Antiga e aumentou o movimento, ficou rico, mas passou a ser alvo dos policiais que exigiam o “pedágio”. Resistiu, porém, foi perseguido e jurado de morte. Quando o fato estava a ponto de se consumir, Preto acorda. Ou seja, tudo não passava de um sonho.

O uso desse recurso onírico na narrativa tem um efeito duvidoso. São 18 páginas de relativa densidade e intensa velocidade. Fazer disso um sonho me pareceu equivocado. O fato é que Preto então se dá conta que estava tendo um pesadelo e faz dessa perturbação o impulso para dar um rumo a sua vida à altura das exigências de um pai de família. Como acontece na obra de Buzo, a partir daí tudo passa a dar certo. Ele trabalha, grava seu primeiro RAP com a ajuda de um produtor boa praça, a música tem boa aceitação na Favela e logo ganha mais público, grava um CD junto com Dan que passa a ser Clã, começam a fazer muitos shows em São Paulo e em outros estados, ganham espaço na mídia, Mano Brow participa de um show, passam a viver da música. Seu sogro que o havia praticamente jurado de morte, se aposentou e virou seu empresário e assim acaba a história de um rapaz que tinha tudo para ser criminoso, mas fez a opção “certa”. Buzo trouxe para o cinema e para o livro a pregação que o RAP faz na música, sem se dar conta de que um filme e também

a literatura, não são bons suportes para histórias onde tudo se resolve com a simples escolha entre o bem e o mal.

3.3.6 Contos e crônicas

No período de 2006 a 2011, Buzo publicou poemas, crônicas e contos em diversas obras individuais ou coletivas por ele organizadas. A obra mais representativa e que reúne o maior número de textos em prosa é o livro de 2011, *Do Conto À Poesia*, publicado pela Editora Ponteio, do Rio de Janeiro. Neste livro há 13 contos, sendo 12 inéditos e a reedição de *Toda brisa tem seu dia de ventania*, publicado em 2001⁸³. Analisaremos aqui os textos desse livro e outros dois contos, *A favela não tem heliporto* e *Triatleta*, publicados, respectivamente, nos volumes III e IV da antologia *Pelas Periferias do Brasil*⁸⁴. Todos os textos do livro e os dois contos avulsos abordam o cotidiano periférico (do centro e dos arrabaldes) e seus personagens típicos: “nóias”, putas, sambistas, gente comum trabalhadora, traficantes, rappers, “periquetes” e crianças moradoras de rua. Dez deles têm como foco o problema do consumo de drogas e o efeito devastador na vida de jovens. Há dois textos em que é enfatizado o poder da leitura para a superação de problemas pessoais, traço comum entre os autores da literatura hip hop.

O universo masculino dá o tom das narrativas. No único texto em que uma mulher é protagonista, ela é uma prostituta (“Putá Sim”). A condição feminina continua sendo abordada pelo autor com uma boa dose de machismo. As mulheres só aparecem nos textos em cenas de sexo com personagens secundários, cuja função é só essa mesmo: fazer sexo. No conto “Morte e traição na Copa”, onde uma mulher tem um papel mais central, trata-se, porém, de uma esposa que trai o marido enquanto este assiste aos jogos da Seleção Brasileira fora de casa durante a Copa do Mundo

⁸³ Caros Amigos/ Literatura Marginal Ato I, São Paulo, 2001

⁸⁴ Não serão apreciados os 10 textos do livro *Buzo 10 anos*, comemorativo dos primeiros anos de carreira do autor. Apresentados como crônicas, estes textos são na verdade relatos pessoais de cada fase da carreira do autor, sem acabamento literário. São textos autopromocionais que servem mais como fonte do que como obra literária. Buzo publicou no livro *Do conto à poesia*, 11 poesias que se somam a algumas outras editadas em suas coletâneas. Da mesma forma, essas produções não serão consideradas em nossa apreciação da obra do autor.

de 2006. Ela é descoberta em flagrante por meio de telefonemas feitos por uma *outra mulher* anônima. O marido traído mata a esposa e o amante, assiste um jogo e some.

Em apenas duas situações uma mulher é abordada com alguma dignidade, fora as mães. No conto “Buraco do Viaduto”, um grupo de crianças vive nas ruas, pedindo esmolas e fazendo pequenos furtos. O chefe do grupo, um garoto que, apesar de seus 15 anos de idade é bandido experiente, morre, e Lia, única menina do bando, é eleita por uma parte do grupo como sua líder; a outra parte porém, não a reconhece e rompe com os demais. O outro texto que apresenta uma mulher de forma positiva é “Invisibilidade”, no qual uma garota inicia o rapaz protagonista da história no mundo da leitura. Tal garota virtuosa é moça recatada e assexuada que, nos “nove meses de namoro deu apenas 22 beijos” no rapaz. Ou seja, na obra de Buzo, a mulher, quando não é estigmatizada, é subestimada.

Já identifiquei anteriormente que a abordagem que Buzo faz da questão das drogas explora mais o drama pessoal e familiar do usuário do que a dinâmica do tráfico e toda a violência inerente ao comércio de entorpecente. Essa característica fica acentuada na prosa curta dos contos. Ao dar ênfase à pessoa e sua relação com a droga, Buzo cria personagens através dos quais emite suas opiniões a respeito do tema e busca oferecer mensagens à sociedade sobre os malefícios que o vício impõe ao drogado. O autor faz uso tanto do desfecho trágico em que o viciado é morto (“Teko”, “Ruas de Fogo” e “Nóia”) quanto com finais em que o drogado se recupera do vício (“A viagem” e “Triatleta”). As mortes decorrem de fatores externos: Teko, traficante precoce, que dá nome ao conto, é morto em tiroteio com a Polícia; em “Ruas de Fogo”, um ex-traficante é morto por vingança de um usuário que dele sofreu agressões e humilhações na época em que era seu cliente. No conto “Nóia”, o viciado é morto pelo traficante por conta de dívida.

Em “A Viagem”, Paulo, que quase morreu vivendo drogado nas ruas de São Paulo, se recupera após participar de uma entrega de drogas na Argentina, país ao qual viajou de ônibus, daí o título do conto. Ele usa todo o dinheiro ganho na operação para se reestruturar e intensificar seu hábito de leitura a ponto de motivá-lo a abrir um comércio de livros. Já o texto “Triatleta” traz a história de Jairo, tido na quebrada como triatleta, pois “bebia, fumava e cheirava”. Ex-funcionário de baixo escalão na Bolsa de Valores, Jairo decide levar a vida na malandragem sem trabalhar. Resolve entrar no esquema de um assalto, mas perde a hora e não participa da ação que, por causa de

sua ausência, acaba falhando. O chefe da quadrilha lhe cobra o prejuízo exigindo indenização. Jairo é socorrido pela família e se dá conta de que a vida bandida não é um bom caminho. Resolve trabalhar e acaba sendo contratado pela empresa que seria assaltada por ele, caso não tivesse dormido até tarde.

No universo ficcional de Buzo, sabidamente baseado na experiência real cotidiana em um bairro de periferia, no caso o Itaim Paulista no extremo da Zona Leste de São Paulo, o envolvimento com drogas e suas consequências pessoais e sociais é a regra; a recusa é um ato de resistência. Suas personagens vivem num equilíbrio tenso entre o “certo” e o “errado”. Essa polaridade demarcada pela droga organiza sua produção literária atribuindo a esta uma característica muito marcante que parece estar um tanto desgastada, dada a recorrência denotando uma dificuldade do autor em elaborar desfechos que fujam dessa lógica binária. Talvez em função de sua trajetória pessoal e do sentido de missão frente à comunidade, o autor insista em abordagens que apontem para um caminho do bem, a libertação, como acontece em *Profissão MC*. O problema é que feita a escolha, tudo dá certo na vida do personagem. As criações ficam muito simplificadas e superficiais, reduzindo a complexidade dos textos.

Mas Buzo dá sinais de que pode criar textos ambientados na mesma paisagem social, porém com outra abordagem. Há três casos importantes entre os contos dessa sua última safra que indicam um potencial de narrativa cômica, onde o autor faz bom uso da ironia. Em “Luzes de Natal”, um traficante muito atrapalhado passa a noite sob tensão ao supor que a polícia está na entrada da favela e só na manhã do dia seguinte se dá conta de que era uma árvore de natal que lhe pareceu semelhante a um giroflex de viatura policial. No conto “Aparelho de DVD”, uma numerosa família suburbana se vê às voltas com o sumiço do equipamento que é repostado com a venda de um revólver pertencente a um dos moradores. “A Favela Não Tem Heliporto” conta a história de Mario, um sujeito que é acordado por um helicóptero da polícia que auxilia os soldados em terra a capturarem bandidos em meio aos becos da quebrada onde mora. Ele sai de casa indignado e acaba sendo alvejado por uma bala perdida, sendo socorrido por um outro helicóptero da polícia especializado em resgate de vítimas. Entre a vida e a morte, Mario ainda consegue achar graça da cena que considera inusitada, não pela violência da qual foi vítima, mas pelo fato de que na favela não há heliporto.

3.4 – Sacolinha: um profissional da cultura

Sacolinha surge com seu primeiro romance quando já havia uma cena cultural e literária estabelecida na periferia da Grande São Paulo. Ferréz já tinha três livros no mercado (dois romances e um livro infantil), além de ter publicado os três atos da *Literatura Marginal/Caros Amigos* (Sacolinha publicou no Ato III) e a coletânea de mesmo nome em livro editado pela Editora Agir. Buzo, por sua vez, estava no seu terceiro livro e agitava a periferia da Zona Leste com seu evento *Favela Toma Conta*. Não por acaso foi Buzo quem apresentou Sacolinha ao mundo das letras periféricas, escrevendo o prefácio do livro *Graduado em Marginalidade* num gesto de gratidão ao colega de Suzano que fez o posfácio de *O Trem – Contestando a versão oficial*. Além disso, os saraus começam a ganhar visibilidade no período, liderados pela Cooperifa criado em 2001 e do Sarau do Binho que já existia desde a década de 1990, mas que se tornou regular a partir de 2004. Esse caldo de cultura faz de Sacolinha um escritor, um intelectual da periferia assim como Ferréz, Buzo e tantos outros que despontarão depois de 2005 impulsionados pelos Saraus.

Todavia, mais do que esses dois autores, Sacolinha encarnou essa condição, assumindo, inclusive, uma atuação profissional voltada à produção e difusão da literatura. Ele criou a Associação Literatura do Brasil, organização que realiza uma série de concursos literários, saraus, publicação de livros e CDs, além de promover diversos eventos e ter se tornado Ponto de Cultura⁸⁵. Foi, por oito anos, coordenador literário da Secretaria Municipal de Cultura de Suzano, e por conta deste cargo, realizou diversas iniciativas como encontros literários, ações educativas e feira de livros. Graduou-se em Letras (2006 a 2009) pela Universidade de Mogi das Cruzes. Disputou uma série de editais públicos por meio dos quais publicou alguns de seus títulos. Criou blog, alcançou importantes inserções de mídia impressa e televisiva.

Sua mais recente iniciativa de grande envergadura foi um ciclo de palestras sobre literatura e leitura para detentos de presídios federais, chegando a dar aulas para Fernandinho Beira Mar, entre outros famosos criminosos que cumprem pena

⁸⁵ Ponto de Cultura é um programa do Ministério da Cultura criado em 2005 por meio do qual o Governo Federal injeta recursos para manter espaços culturais já existentes. Existem hoje no Brasil cerca de 3500 pontos de cultura.

nesses estabelecimentos de privação de liberdade. E ele fez tudo isso em 12 anos de uma carreira iniciada em 2002 quando criou o projeto que deu origem a referida associação literária, mesmo ano em que “pegou gosto pela leitura” quando tinha 19 anos. Tamanha precocidade lhe fez publicar sua autobiografia intelectual *Como Água do Rio*⁸⁶, em 2013, quando completou 30 anos de idade. Esta obra é utilizada aqui para embasar essas e outras informações sobre a carreira deste autor. Enquanto Buzo tornou-se um comunicador de TV, Ferréz um editor e, ambos, empreendedores (livraria e loja de roupas e acessórios, respectivamente), Sacolinha se firmou como intelectual periférico, tendo dedicado, pretensamente, sua última obra a reflexões sobre os conflitos inerentes à condição masculina, algo inusitado na tradição da literatura hip hop da qual ele gradativamente vem se desvinculando.

O ano de 2004 marca a estreia, efetivamente, de Sacolinha como escritor. Um ano antes do lançamento de *Graduado em Marginalidade*, Sacolinha teve dois textos publicados: um conto no Ato III da Literatura Marginal, como já foi dito, e uma poesia na primeira (e única) antologia da Cooperifa, *Rastilho de Pólvora*. Tendo o título de *Senhora Cidade*, este poema exalta sua condição suburbana, definindo o lugar de fala e o sentimento de pertencimento que marcará profundamente sua produção:

Vasta beleza, que brinca de pique-esconde;
 A cidade te procura, mas não sabe onde;
 A vida aqui é simples pra quem quer lavar;
 Suzano – Alto Tietê, eis o lugar,
 Comércio, indústria, fábrica e firma;
 Desemprego ainda é grande, matuto confirma;
 Mas espera aí: talento é o que não falta;
 O espaço limitado faz da cultura quase escassa;
 A quimera curte o samba, forró e rap,
 Na cultura popular o protagonista investe,
 Se o homem do sim ou não é duro na queda,
 Então faremos dele o que a água faz com a pedra;
 Pois a selva de concreto emerge daqui;
 Mistérios vão aparecer quando a noite surgir;
 E no meu verso capenga, seguirei caminhando...
 Obrigado por me acolher senhora cidade de Suzano (SACOLINHA, 2004, p. 97)

⁸⁶ Publicado pela Aeroplano Editora na Coleção Tramas Urbanas, coordenada por Heloisa Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro, 2013

Ao afirmar seu CEP, isto é, seu habitat, Sacolinha se alia a Buzo, Ferréz e aos rappers, de modo geral por um traço comum a todos eles que é a afirmação do local de morada, para além da identidade genérica de periférico. Assim como Ferréz fala a partir do Capão Redondo e Buzo, do Itaim Paulista, Sacolinha, que nasceu e viveu até a adolescência na periferia da zona leste de São Paulo, demarca a Cidade de Suzano, Região do Alto Tietê, como seu território onde habita e atua politicamente no movimento cultural.

Essa afirmação de pertencimento a uma comunidade remete às origens do movimento hip hop. Na derradeira década do Século XX e até a primeira metade dos anos 2000, havia nas periferias as chamadas posses que são as células organizativas do hip hop. Tendo como conceito básico a presença na comunidade, cada posse estabelecia uma localidade, um distrito como sua jurisdição, exaltando simbolicamente o pertencimento a este lugar e demarcando ali o seu foco de militância. É essa característica que fez o Hip Hop ser compreendido também como movimento social, para além de movimento cultural. Na verdade, o hip hop se configurou no seu surgimento e durante muito tempo como um tipo de contra- esfera pública⁸⁷. Sacolinha seguiu essa tradição identificando-se com a cidade de Suzano e Região. No seu livro de estreia, a trama se passa na Vila Clementino, distrito de Braz Cubas, Cidade de Mogi das Cruzes.

⁸⁷ Uso esse conceito nos termos em que define Terry Eagleton. Este autor defende seu conceito (numa oposição crítica ao conceito de Esfera Pública de Jürgen Habermas) exemplificando-o com, entre outros casos, o da República de Weimar: [Na República de Weimar] “o movimento da classe trabalhadora não era apenas uma formidável força política; estava também equipado com teatros, corais, clubes, e jornais, centros de lazer e foros sociais próprios. Foram essas condições que ajudaram a tornar possível um [Bertold] Brecht ou um [Walter] Benjamim e a modificar o papel do crítico, que passou de intelectual isolado a funcionário político”.(EAGLETON, 1991, p. 104) A partir dessa argumentação entendo a contra esfera pública como um conjunto de articulações e movimentos culturais autônomos em relação ao Estado, porém, não necessariamente contra este, atuantes no âmbito da sociedade civil, com baixa institucionalidade e que fomentam a produção crítica engajada.

3.4.1 Graduado em Marginalidade

Figura 17 - Capa do livro: *Graduado em Marginalidade*

Sacolinha escreveu seu primeiro romance, *Graduado em Marginalidade* (Figura 17), em 2005, quando tinha apenas 22 anos. Havia completado o Ensino Médio e já trabalhava na Secretaria Municipal de Cultura de Suzano, tendo abandonado a profissão de cobrador de lotação. Após ter encaminhado o livro para mais de 30 editoras, e recebido de 18 delas uma carta protocolar de recusa e das demais o silêncio como resposta, Ademiro Alves optou pela publicação por meio de editora terceirizada, no caso, a Scortecci Editora, pagando a quantia de R\$ 5.000,00 que ele conseguiu a base de rifa, vendendo

equipamentos domésticos, ajuda de amigos e familiares e com a própria venda do livro (SACOLINHA, 2013). Esgotado em pouco tempo, o livro teve nova edição em 2009, pela editora carioca Confraria do Vento.

Assim como Ferréz, que ao relançar *Capão Pecado* em 2005 pela Editora Objetiva renovou a edição da obra, Sacolinha promoveu diversas mudanças no acabamento editorial de seu livro. Em formato mais reduzido, 18 cm x 12 cm ao invés do tradicional 14 cm x 21 cm da edição de 2005, esta nova edição ficou mais econômica nos paratextos. Não há mais a orelha, cujo texto, sem autoria declarada, mais confundia o leitor do que dava esclarecimentos sobre a obra. Um poema do autor, chamado “Sedução”, publicado entre os capítulos 10 e 11 também não aparece na nova edição. O prefácio assinado por Alessandro Buzo e o poema “O alquimista”, de Sergio Vaz, que servia de epígrafe mal aplicada⁸⁸ também saíram, assim como

⁸⁸ De acordo com Gérard Genette, em seu manual *Paratextos Editoriais*, a epígrafe é uma “citação colocada em destaque, portanto, fora da obra”. Tal citação deve ser aplicada, segundo o mesmo autor, “geralmente, na primeira página pr após a dedicatória, mas antes do prefácio”

todos os textos elogiosos da quarta capa⁸⁹. Para esta nova edição há apenas um texto, atribuído ao jornal A Folha de S. Paulo, datado de agosto de 2006, impresso na quarta capa. Por fim, ao invés da árvore genealógica de sua família descrita também como epígrafe na primeira edição, o livro agora traz apenas os agradecimentos a uma tia, à esposa e a recém-chegada filha Alanda. Essas mudanças são sugestivas e reveladoras de uma nova postura do autor correspondente à fase atual, como será explorado mais adiante. Fixarei aqui as impressões a partir da edição de 2005.

A capa do livro na edição original traz uma foto de um homem negro sem camisa, vestido com a calça branca de praticante de capoeira. As mãos deste homem estão estendidas uma sobre a outra com as palmas para cima formando uma concha sobre a qual há uma rosa vermelha. Abaixo das mãos vem o título do livro: *Graduado em Marginalidade*. Essa imagem faz referência ao protagonista da história, Vander, jovem negro, 19 anos, segundo grau completo, também chamado de Burdão. Sujeito de caráter exemplar, rejeita drogas, cigarros e vida do crime, elementos do cotidiano da Vila Clementino, periferia de Mogi das Cruzes onde a ação se desenrola. Capoeirista e iniciado no candomblé desde os 16, Vander é também um ávido leitor, assim como são Rael e Paulo nos romances de Ferréz e Ricardo no livro de Alessandro Buzo.

Graduado em Marginalidade é uma obra bem articulada e fiel ao gênero do romance. Há uma trama com protagonista e antagonista, muitas cenas de ação permeadas por situações de suspense e algum mistério. Não é previsível, mas é uma obra muito influenciada por livros da mesma época, entre eles *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins e *Diário de um sobrevivente* (2001) de Luiz Alberto Mendes. Seu argumento e estética são marcadamente vinculados à cultura hip hop, especialmente o RAP Vida Loka (parte II) do Racionais MCs, cujo verso: “O cheiro é de pólvora; eu prefiro rosas”, aparece como intertexto nas frases finais do livro: “Amanhece mais um dia. O cheiro de pólvora abafa o perfume das rosas” (2005, p. 167) . Essa referência acaba explicando a presença de uma rosa vermelha na capa do livro.

⁸⁹ Bruno Capozolli, dentista e os escritores Fernando Bonassi, Ferréz e Juan Perone, este cubano, escrevem os textos da quarta capa na edição original de *Graduado em Marginalidade*.

Graduado em Marginalidade, seguindo com rigor a tradição do hip hop, é uma história de homens. Não há mulheres com papel importante. A mãe de Vander que surge no momento da morte do marido passa o restante da narrativa a sofrer até alcançar o óbito (desejado). Rebeca que de vizinha, filha de ex prostituta convertida à uma religião neopentecostal, torna-se namorada, ocupa o lugar da figura feminina dos contos de fadas que é resgatada pelo príncipe. Se Sacolinha é mais delicado na composição dos personagens femininos, endossa a visão machista do hip hop que relega a mulher a uma condição subalterna. A obra também se filia à linhagem hip hop por conter os elementos comuns às outras obras analisadas: um narrador onisciente, presença da coletividade e o sentido de missão do personagem principal.

O livro começa narrando uma fuga espetacular de Vander, conhecido como Burdão. Cercado por policiais, ele larga seu carro em plena Avenida São João, no Centro de São Paulo, corre em meio à multidão até que finalmente é cercado por policiais e alvejado pelas costas. Antes de morrer, ouve de um policial: “Mata, deu muito trabalho. Será um troféu e tanto”. Essa cena, porém, não passa de um sonho. Vander é acordado por sua mãe numa manhã ensolarada de domingo. No semblante daquela senhora a expressão aflita anunciava que o marido dela havia sido baleado durante um assalto e foi encaminhado ao hospital. Antes que saíssem de casa veio a informação da morte de Jorjão. Vander perdeu o pai e testemunharia dali em diante a morte gradativa de sua mãe em decorrência do sofrimento pela perda do marido.

Vander vive cercado de amigos, mas não circula em bares e outros pontos de encontro frequentados por eles, é muito moderado com o consumo de álcool e não usa drogas. De modo que a periferia de Sacolinha, assim como a de Ferréz, e diferentemente da de Buzo, não há festa nas ruas, ninguém joga bola, nem torce para time algum. A rua é lugar de trânsito e não de convivência. A casa tem um lugar muito central na vida de Vander. Lá ele passa a maior parte do tempo, cuida da mãe doente, recolhe-se para ler e refletir sobre a vida. Interage muito bem com as amigas e parentes da mãe, especialmente Rebeca, jovem evangélica filha de uma dessas amigas de sua mãe, por quem ele se apaixona, porém, só irá consumir o namoro muito adiante.

Enquanto isso, outro personagem, seu antagonista, Lucio Tavares, policial corrupto, entra em cena tomando o comércio de drogas da mão de Escobar, traficante que atuava na Região. Sob a direção de Lúcio a economia da droga na Vila

Clementino se expande a níveis nunca vistos, tornando-se um polo de venda para toda a Região do Alto Tietê. Certa vez Lucio abordou Vander. Acintosamente, o policial lhe assediou para assumir um posto no tráfico local. Vander não quis. Tavares não se conformou. O destino do rapaz, que, a partir do capítulo 5 passa só a ser chamado de Burdão, fica marcado.

Depois de ver sua mãe e amigos mortos, Burdão consegue um emprego em um lava rápido. Cumprindo sua rotina de casa para o trabalho, numa manhã qualquer sofre uma emboscada de Lucio. O policial e seus comparsas o prendem e o levam para o presídio sob a alegação de tráfico de drogas. Antes de ser preso, Lucio revela a Burdão ter sido ele o responsável pela morte de seu pai. Está formado o quadro de ódio que vai transformar Burdão num temido criminoso. Na cadeia, o personagem sofre tortura e diversos maus tratos. Há uma situação em que mata um prisioneiro na porrada, numa cena muito semelhante à do livro de Luiz Alberto Mendes, anteriormente mencionado. Mas também faz amigos, entre eles, João Ligeiro com quem armará um sensacional plano de fuga. Burdão recebe visitas de Rebeca, que lhe traz muitos livros. Na cadeia ele lê muito sobre a vida de revolucionários, entre eles Mariguella e Chê Guevara.

A fuga acontece. Burdão forma um bando, assalta bancos, levanta dinheiro para tomar o tráfico de drogas da mão de Lucio Tavares. Consegue o feito com relativa facilidade. Passa a dominar o morro da Vila Clementina. Instala-se numa casa com Rebeca. Finalmente uma cena de sexo do protagonista: Burdão e Rebeca passam a noite transando depois de assistirem a um show de Jorge Ben Jor em São Paulo. Aqui nota-se que a abordagem do sexo marca outra diferença de Sacolinha em relação a Buzo e Ferréz. Além da escassez de cenas eróticas, Sacolinha as narra de uma forma mais delicada, apesar dos clichês comuns a todos. Há um clima romântico que precede ao ato que, por sua vez, acontece em um ambiente bonito e agradável (um motel de alto padrão) com menções ao Kama Sutra e ao sexo tântrico:

Quando subiam ao quarto [do motel] Vander calculou que hoje não vão fazer sexo, pois isso vinham fazendo constantemente. Irão se amar, beijar, acariciar, sentir o calor da carne e etc. Os dois não tiveram pressa para tirar a roupa. Depois de se despirem caíram na cama de formato redondo. Rebeca sem roupa é a mulher que deixa Vander excitado ao máximo. Belas pernas, seios pequenos de bicos virginais e uma bunda pra homem nenhum botar defeito (SACOLINHA, 2005, p. 143, 144)

A noite de amor se estende por toda a madrugada com muitos orgasmos tanto dele quanto dela numa luxúria extasiante. E fica por aí. Não há mais sexo no livro.

Burdão segue sendo o bandido boa praça, bem quisto na comunidade, até que Lucio resolve recuperar o território perdido. O cerco começa com a morte de Rebeca que estava grávida de dois meses. Depois de muita perseguição, tiroteio e mortes, Burdão é finalmente pego pelos homens de Lucio. Baleado, Vander ainda escuta uma voz falando: “Mata, deu muito trabalho. Será um troféu e tanto”, ou seja, as mesmas frases ouvidas no sonho narrado no início do livro. Na primeira vez, a frase é dita por policiais no cumprimento de sua atribuição de caça a um bandido em fuga; na segunda, um mesmo policial, porém travestido de traficante, repete os dizeres.

Como se pode notar, o tema central do livro *Graduado em Marginalidade* é a violência do tráfico de drogas, a corrupção policial e a ligação entre ambos, cujo ápice é a situação de ter um policial como chefe do tráfico num bairro de periferia. O foco da narrativa conduz para a impossibilidade de uma solução no nível da legalidade, pois o herói épico se converte em bandido (como faz Zé Bonito em *Cidade de Deus* e Rael em *Capão Pecado*) em nome da vingança criando um encadeamento de situações violentas que arrasta para a morte quase todos os personagens que habitam a história, dando ao leitor uma desconfortável sensação de impasse.

Creio que Sacolinha tentou fugir de um final convencional, no qual a vingança se consumaria e o policial corrupto pagaria pelos males que fez, ou seja, o bem venceria o mal, como é recorrente na obra de Buzo. Mas o desfecho de *Graduado em Marginalidade* remete à resignação do pobre diante da pobreza, traço marcante da obra autobiográfica *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, que influenciou decisivamente a literatura de Sacolinha principalmente nessa fase inicial, como veremos nos contos que serão analisados a seguir.

Recapitulando, o personagem principal da trama de *Graduado em Marginalidade* é esculpido pelo autor como um herói. Dotado de inúmeras qualidades, Vander que é jovem, bonito, forte, religioso no candomblé (porém de formação cristã como seus pais) é também um leitor e apologista da leitura, sensato, correto, cuida da mãe com um carinho comovente. Flerta delicadamente com uma única mulher, a jovem e linda Rebeca, filha de uma prostituta convertida à Igreja Evangélica com quem ele só fará sexo bem depois de conhecê-la no contexto de uma relação estabelecida.

Quando vai preso, resiste a toda sorte de maus tratos, arma uma fuga espetacular, vira bandido audacioso, porém, ético; só mata em última instância. Torna-se um bem-feitor na comunidade e vive com Rebeca uma vida conjugal harmoniosa e feliz, apesar da tensão inerente à condição de traficante. Com tantas virtudes, fica difícil assimilar um destino tão trágico, exceto pela punição (divina?) ao homem pobre, porém honesto, que se fez de bandido para se vingar de um outro bandido.

Em *Cidade de Deus*, Zé Bonito⁹⁰, personagem que muito se assemelha a Burdão, também acaba sendo morto, mas, por um integrante de seu bando que nele se alistou com a única finalidade de matar o algoz de seu pai. Zé Bonito, na preparação de seu plano de vingança, assim como Burdão, promove um assalto a Banco. Na ocasião, ele acaba se vendo na obrigação de atirar no segurança que cai morto diante dos olhos de seu filho que por uma coincidência estava presente num dia em que quis conhecer o lugar onde seu pai trabalhava. Este garoto cresce e prepara também seu plano de vingança que se dá não pelo combate, como se determinou Zé Bonito, mas pela traição.

Ou seja, não é possível ao pobre outro destino que não seja o sofrimento. Não bastando sua condição de vítima da desigualdade social, ainda sofre pela ação de pessoas más e perversas, porém nem sempre, que lhe surgem como provação para sua fé: “tem sempre um testando sua fé”, diz Mano Brow em *Vida Loka I*. Mas ao pobre cabe resistir. Não há razão que possa desvirtuá-lo nem mesmo a vingança: “não matarás”, é um dos 10 mandamentos. Dessa forma, Burdão cumpre seu papel e morre aos pés de seu inimigo, uma cena que remete ao martírio de Jesus Cristo, tendo ao seu lado, igualmente condenados, alguns bandidos que arregimentou em tempos de cadeia. Entendido assim, como um tipo de saga cristã e dentro da ética hip hop, não fica surpreendente o desfecho do livro.

⁹⁰ Nomenclatura da edição de bolso de 2007, por mim utilizada, portanto, posterior à edição de 2002 na qual o autor alterou nomes dos personagens em relação à edição original de 1997, na qual este mesmo personagem tinha o nome de Mané Galinha.

3.4.2 Contos (2003 a 2008)

Sacolinha tem especial apreço pelo gênero do conto. Foi com este tipo de narrativa curta que ingressou no mundo das letras em 2003 ao ser premiado no Concurso Artez, com o texto “Um dia comum”, publicado no ano seguinte no ato III da Literatura Marginal/Caros Amigos. Um ano depois aparece no volume 28 do Cadernos Negros com o conto inédito “Os prazeres de Sara”. Em 2006, Sacolinha reúne 16 contos inéditos na coletânea de sugestivo nome *85 Letras e um disparo*, publicado pela Editora Ilustra, empresa de Suzano. Este livro foi reeditado um ano depois pela Global Editora como um dos cinco primeiros volumes da Coleção *Literatura Periférica* que marcou o ingresso de Sacolinha e outros escritores numa editora comercial de grande porte⁹¹. Para esta edição, o autor acrescentou mais três contos igualmente inéditos: “O aluno que só queria cabular uma aula”; “quem tem medo de cagar não come” e “Sulfato ferroso”. Ainda em 2007, publica na Antologia Literatura no Brasil⁹² o conto “Eu só queria empinar pipa”. Sacolinha encerra a produção de contos da primeira fase de sua carreira retornando aos Cadernos Negros no volume 32, de 2009, com o texto: “Foi Ariano quem fez os caracóis chorarem”. Esses 23 contos se somam aos 12 textos publicados na recente coletânea *Manteiga de Cacau*⁹³ que será analisada separadamente no subcapítulo seguinte.

Em “Um dia comum”, sua estreia, Sacolinha escreve um conto à imagem e semelhança de *Quarto De Despejo*, de Maria Carolina de Jesus. Em tom de diário, de forma linear, o autor atribui ao personagem Tercio, cujo apelido pelo qual é conhecido é Murphy, a rotina de um dia de sua vida como trocador de transporte coletivo: morador de periferia, passageiro de trem, jovem negro que sofre assédio preconceituoso de policiais, a comida escassa numa moradia pobre, o cansaço de chegar em casa às 22:00 depois de fazer um curso técnico, tendo que despertar às 03:00 para mais um dia de labuta. A descrição do sofrimento cotidiano é muito

⁹¹ Os outros quatro autores foram: Sergio Vaz (*Colecionador de Pedras*); Alessandro Buzo (*Guerreira*); Allan a Rosa (*Da Cabula*) e Dinha (*De passagem mas não a passeio*).

⁹² Publicado pela Associação Cultural Literatura no Brasil, sob organização de Francis Gomes, Suzano, 2007

⁹³ Livro publicado pela Editora Ilustra com apoio do PROAC –Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo, Suzano, 2012

detalhada, como sugere uma narrativa em forma de diário, aguçando a sensibilidade do leitor. O personagem chega em casa - chamada por ele de depósito de cansaço - à noite, exausto fisicamente e mentalmente, quase em estado depressivo. A mãe, que passou o dia a procura, em vão, por emprego e seus irmãos já estão dormindo. Para não sucumbir diante de tamanha amargura, recorre à Deus, numa prece:

Obrigado meu Deus. Muito obrigado pelo pão, pela casa, pelo trabalho. Obrigado por minha família, minha namorada, por perdoar os meus pecados, pela saúde, pelo sorriso dos meus irmãos, pela escrita, o papel, a caneta e a consciência. Muito obrigado. Eu gostaria de pedir ao senhor, mais um dia, mais uma chance, mas que seja feita primeiro a sua vontade. Deus, apenas mais um dia, um dia comum. (SACOLINHA, 2004, p.28)

Nessa reza, Sacolinha anuncia, porém, uma diferença fundamental em relação à Carolina Maria de Jesus. A resignação não é absoluta. Há no texto uma indignação implícita. O apelo a Deus por mais um dia comum é no sentido de que sua rotina se cumpra sem os ingredientes que tornam sua vida ainda mais penosa: transporte ruim, falta de comida, preconceito, violência policial, etc. Murphy também agradece pela “consciência, a escrita, o papel”. Há aqui um indicativo de esperança de que tais recursos poderão o redimir da desgraça que lhe aflige. Essa redenção, porém, parece ser individual. Ele há de vencer se apropriando das ferramentas dos dominadores (a caneta, a escrita) para uma conquista pessoal. Dessa forma, Sacolinha não aponta uma saída pela transformação social dos pobres em geral. Ele busca em Deus (sem especificar se é o Deus da tradição judaico-cristã) primeiro, o reconhecimento de seu martírio e, depois, o reconhecimento de suas virtudes. A combinação de sofrimento e conduta ética lhe renderá um destino melhor sob a benção de Deus.

Essa característica do personagem Tércio está muito presente também em Burdão, protagonista do romance *Graduado em Marginalidade* (ainda que a divindade nesse caso, esteja relacionada ao candomblé) e acompanhará em maior ou menor intensidade vários outros personagens dos demais contos de Sacolinha.

A conquista dos que lutam sob forte sofrimento aparece em “Foi Ariano quem fez os caracóis chorarem”. Neste derradeiro conto de sua primeira fase, Sacolinha compõe um personagem negro, 32 anos, exímio percursorista de carreira internacional. Até alcançar o sucesso, porém, Ariano sofreu quando criança na escola devido à fome. Alcançou a faculdade via política de cotas raciais. Foi vítima de discriminação e violência por parte de colegas, supostamente burgueses que

contestavam o “privilégio” dado ao estudante negro. Sofreu por causa disso, perdia aulas, passou a beber.

Certo dia chegou embriagado na Faculdade e foi surrado pelos estudantes que o rejeitavam. Ao chegar no fundo do poço, reergueu-se motivado pelo “ódio e vingança” que lhe absorveram depois da surra. Sob a proteção dos Orixás iniciou sua retomada. Passou a se dedicar à percussão que já tocava desde os 12 anos. Concluiu os estudos, foi trabalhar em banco e com cinco anos de carreira se tornou gerente. Num evento corporativo, na Suíça, foi abordado por um colega: “Eh, negão, toca um samba aê!” E Ariano surpreendeu a todos ao tocar e cantar em inglês canções de Bob Dylan, Marvin Gaye e Ray Charles. Depois deste dia ele largou o banco e passou a se dedicar a sua bem sucedida carreira artística, como anuncia o início do conto.

Ariel recebe aqui a ajuda divina que Murphy, no conto anterior, suplica a Deus. A ação divina, porém, vem pelos Orixás. A conquista é individual, ainda que celebrada como um exemplo de superação para toda a raça negra. Mas a redenção se dá não por Ariel exibir suas tradições assentadas nos “atabaques, conga, tumbadora e xquerê”. Ele foi reconhecido tocando um instrumento de corda, supostamente um violão, com o qual cantou MPB, Bossa Nova e cantou em inglês canções de Bob Dylan e, por fim, de artistas negros estadunidenses (Marvin Gaye e Ray Charles) que, apesar da vinculação racial, aparecem no contexto menos por uma questão de identidade afro e mais por serem artistas consagrados. Consagração esta que ele também alcança, menos por seu talento e mais pelo estudo, assim como Carolina Maria de Jesus, que ao se apropriar da escrita, instrumento de dominação, subverte a trajetória de pobreza a que estava submetida e realiza um projeto de conquista pessoal.

3.4.2.1 85 LETRAS E UM DISPARO

Figura 18 - Capa do livro: *85 Letras E Um Disparo*

O título da primeira coletânea de contos de Sacolinha (Figura 18) sugere um clima de violência que a obra não tem, apesar do tema da violência vinculada à arma de fogo ficar ressaltada na capa do livro tanto na primeira edição de 2006, da Editora Ilustra, quanto na edição da Global Editora em 2007. Na primeira, há um homem de capuz, braços cruzados, óculos escuros no rosto em posição de vigília tendo ao fundo um desenho de um conjunto denso de casas, retratando uma imagem característica das periferias mais pobres. A imagem do homem está granulada, ocultando sua identidade, sugerindo se tratar de um bandido de guarita na quebrada.

Na capa da Global, bem mais produzida, a foto é também distorcida, porém com outro tipo de efeito gráfico, onde há a imagem ofuscada de um ônibus. Destacado num box sobre esta foto há uma imagem, sem nenhum efeito, de um projétil de fuzil em movimento.

Esses paratextos traem a expectativa do leitor. Entre os 19 contos, apenas dois fazem referência a homicídio. Um é o próprio conto que dá título ao livro e o outro é “Caminhos cruzados”. O primeiro é um texto de gênero dramático escrito com apenas 85 letras, daí o título, que formam um breve diálogo entre um casal e as onomatopeias que expressam, primeiro um disparo (puf) e depois o sinal de ocupado do telefone celular (tuc tuc tuc). Uma mulher, de dentro de um ônibus que está sendo assaltado, tenta comunicar o fato para o companheiro. Subitamente a ligação é interrompida por um disparo. A violência física fica, portanto, implícita, algo que também ocorre com o outro conto citado. Em “Caminhos Cruzados”, dois jovens amigos se encontram no futebol depois de um tempo sem se verem. Um é trabalhador e leva uma vida pacata. O outro virou bandido e sua nova condição surpreende o amigo. Ambos moram numa

favela, na cidade do Rio de Janeiro. No final do conto, o bandido é assassinado, porém a circunstância de seu óbito não é narrada, minimizando o clima violento que o texto anuncia.

O que predomina no livro *85 Letras e um disparo* são relatos do cotidiano suburbano de qualquer metrópole. As relações entre os gêneros e a questão sexual é o que mais aparece, quase sempre implicitamente, como no conto “Na paz do Senhor”. Nessa narrativa, um jornalista entra na paranoia de que sua namorada está o traindo. Advertido do suposto adultério por um telefonema anônimo com voz de mulher, ele fica perturbado, sai atrapalhado do trabalho, bate o carro e se fere gravemente. No hospital aguarda pela visita da namorada que não vem, confirmando assim, pensa ele, a traição. Separa-se da namorada. Meses depois, dentro do trem lotado, presta atenção a um pastor evangélico em sua pregação diária. Conforta-se com as palavras do religioso e converte-se contrariando sua convicção de ateu anunciada no início do conto.

Em “Dupla Taças”, dois homens em um bar, depois do expediente de trabalho, destilam seus argumentos machistas enquanto suas esposas os aguardam em casa. “Churrasco na Virada” conta a atrapalhada história de um homem simples do subúrbio no preparo de um churrasco de réveillon. O clímax da narrativa, porém, é a cena final em que, já na madrugada do dia primeiro, o churrasqueiro tenta em vão seduzir sua esposa. Diante da indiferença da mulher, vai ao banheiro e sacia-se se masturbando. O mesmo faz um preso no conto “Devaneio” ao lembrar do quanto era exuberante sua ex namorada. Em tom irônico e com boa dose de humor, no conto “Última vez”, Sacolinha fala de um sujeito que trai compulsivamente a esposa com outras mulheres. Certa vez o ato se consuma no interior de um carro estacionado na rua. O casal, porém, é surpreendido por um ladrão que leva o veículo e parte de seus pertences. Ao chegar em casa consegue convencer a mulher de que a circunstância do roubo foi outra. O carro é recuperado pela polícia e o homem vai busca-lo no dia seguinte. Mas antes de chegar em casa, ele não resiste e faz sexo com uma prostituta, “pela última vez...”

Confirmando o traço comum a Buzo e Ferréz, visto anteriormente em *Graduado em Marginalidade*, Sacolinha cria personagens leitores, por meio dos quais faz sua defesa da importância da leitura. No livro há três textos que destacam o tema como uma característica da personalidade dos personagens. A novidade aqui é que tais

personagens pertencem a segmentos marginalizados, não por sua condição de pobreza, mas pelo ofício que exercem: um assaltante, um mendigo e uma prostituta. O assaltante é o personagem principal do conto “Traição na joalheria do shopping”. Sujeito calmo e elegante, frequenta a livraria no shopping onde funciona a joalheria que será alvo de sua ação. Ele conhece a dona do estabelecimento no balcão da loja de livros. Comenta sobre Edgar Allan Poe e escritores clássicos em geral e conquista a empresária com sua retórica de metido a intelectual. Passam a ter um caso. Enquanto prepara o assalto faz referência a José Louzeiro, autor de que gosta, “não pela qualidade literária que deixa a desejar, mas pelas histórias que ele escreve” (SACOLINHA, 2007, p.30). Rubem Fonseca também é lembrado pelo ladrão ao citar o conto “O Cobrador” desse autor, que, segundo o personagem, trata-se de uma obra que poderia servir para motivar a população pobre a cobrar tudo que lhe é negado, concluindo que “o pobre deveria agir assim. Duvido que a distribuição de renda não iria acontecer” (SACOLINHA, 2007, p.29). Essa sua sensibilidade para leitura parece ser a razão de sua inteligência e sedução. Ele consegue realizar o assalto impecavelmente e na noite do mesmo dia está na cama com a dona da joalheria que, apesar de abatida, não deixa de fazer sexo com seu inimigo oculto.

Já a personagem feminino de “Eu, Prostituta?” atribui o nome dado a sua profissão ao escritor francês Marcel Proust. Defende a importância de seu trabalho como uma prestação de serviços para a sociedade e se diz irmã da poeta Cora Coralina, citando a poesia desta autora chamada “Mulher da vida, minha irmã”.

Completando a série de personagens com hábito de leitura há um morador de rua, protagonista do conto “Reflexões de um mendigo” que na verdade é um jovem de 24 anos que havia lido “os pensadores” Marx, Aristóteles, Kant, entre outros, e ficou perturbado com as injustiças do mundo a ponto de abdicar de tudo e ir morar na rua como mendigo, chamando a atenção de todos pela sua eloquência e refinado raciocínio.

Ainda é especialmente marcante em *85 Letras e um disparo* os contos que abordam o drama psicológico de personagens que, diante de um sofrimento pessoal ou pressão social acabam tendo um fim trágico. São três textos nos quais os personagens morrem, sendo dois por suicídio. Em “O aluno que só queria cabular aula”, um garoto fica encurralado sobre o muro da escola. Pressionado pelo diretor e o desespero da mãe; acaba se atirando. “Medo em família” apresenta a história de

uma família, cujo irmão menor flerta com o crime. Desesperado, o irmão mais velho pede a um amigo policial que lhe dê um flagrante, prendendo-o por três dias para que o garoto possa sentir o quanto é infeliz o destino de um criminoso. O jovem, porém, não suporta 24 horas de prisão e se mata. Já o conto “Badola”, apresenta a história de um garoto que cresce revoltado devido ao *bullying* que sofre por causa de suas características físicas. Torna-se um *serial killer* e faz inúmeras vítimas, todas mulheres, até que uma consegue escapar e o denuncia. Badola some por um tempo. Ao retornar é misteriosamente morto.

Por fim, há um bloco de contos de inspiração autobiográfica narrados em primeira pessoa: “Yakissoba”; “Quem tem medo de cagar não come” e “Um dia de atrasos”. Em comum a todos destaco a condição de passageiro de trem suburbano. Essa relação com o transporte público é recorrente nos três autores até aqui analisados, sendo que para Ferréz, ao invés do trem, o ônibus é o lugar privilegiado tanto como ponto de observação, quanto como espaço onde se desenrolam suas fabulações. Por outro lado, Buzo, como já foi visto, tem boa parte de suas narrativas ambientadas nos vagões de trem ou em espaços a ele relacionados como uma determinada estação ou uma favela que se instala junto à linha férrea. O trem está para Buzo como o bar com mesa de sinuca está para João Antonio. Sacolinha por sua vez apresenta o trem apenas como meio de transporte no qual vive experiências invariavelmente desagradáveis. Não há na obra deste autor nenhuma relação afetiva com o trem. Ao contrário, ele se queixa das pessoas que encontra, representadas sempre de forma genérica e depreciativa. Isso fica evidenciado desde seu primeiro conto “Um dia comum”, que, assim como os três citados anteriormente, é de traço autobiográfico. Vejamos: Tércio sai de madrugada para casa e pega o trem:

Dentro do vagão é a rotina de sempre, é mulher falando de novela, homem de futebol, alguns jogam baralho, (...) e neste vagão também funciona uma ADF Academia da Fofoca), onde um grupo de homens e mulheres se reúne para falar desde assuntos mesquinhos até assuntos polêmicos, e para se associar nessa academia é fácil, é só ter uma estória por semana para contar, é rodízio, entendeu? (SACOLINHA, 2004, p. 28)

Depois à tarde, na volta para casa: “Agora ele vai para o segundo tempo. Pegar novamente o trem da tristeza, que nesse horário já vem do Brás lotado.” Para enfrentar a “monotonia do maria fumaça” (2004, p. 28) ele pega um livro na mochila (*Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus) para ler, mais um traço comum com Buzo e Ferréz. A leitura aparece aqui como passatempo como declara o narrador-autor, mas

é, principalmente, uma forma de se distinguir daquele ambiente do trem, cujos passageiros apesar das similaridades sociais são alvos de sua reprovação.

Nos contos do livro *85 Letras e um disparo* ocorre o mesmo. Em “Yakissoba”, depois de passar horas na Avenida Paulista tentando em vão vender seus livros, um escritor periférico, faz sua janta num carrinho que vende a comida chinesa que dá título ao conto e segue para a estação de trem rumo a sua casa em Suzano. Antes mesmo da composição chegar está lendo Graciliano Ramos (o título da obra é omitido). No interior do trem, o escritor cede seu assento para uma mulher aparentemente idosa. Esta tem como primeira reação a recusa, expressada pelo olhar de reprovação. Logo depois, porém, ela “agarra” o banco ofertado, mantendo o ar desdenhoso e, para a revolta do escritor, sem agradecer-lo. Resignado, ele senta-se no chão e retoma sua leitura.

Em “Quem tem medo de cagar não come”, o auto-personagem embarca no trem em Itapevi, zona oeste da Região Metropolitana de São Paulo onde mora sua namorada. Saiu da casa da garota contrariado, pois ela não quis fazer sexo com ele. Na estação, seu bilhete fica preso na catraca; revoltado pula o equipamento na tentativa frustrada de pegar o trem que se aproxima da plataforma. Quando embarca na próxima composição tenta continuar a leitura do livro a que se dedicava enquanto esperava o trem chegar. Não consegue se concentrar ao ver uma criança no colo de uma mãe sentada ao seu lado, temendo que ela possa vomitar devido ao consumo exagerado de salgadinhos e outras guloseimas industrializadas. Quando faz a baldeação na Barra Funda rumo a Guaianazes, retoma o livro. Desta vez sua atenção se desvia para uma mulher que fala obsessivamente ao celular. Aqui o autor é particularmente ácido: “(...) mas a conversa da mulher estava tão mesquinha e *sem conteúdo* que acabei me irritando. E ela ainda olhava pra mim fungando aquele nariz cheio de pelos”. (SACOLINHA, 2007, p. 56). Ao descer em Guaianazes embarca na terceira e última composição, com destino a Suzano. Nova tentativa frustrada de leitura. Agora quem lhe importunou foi um senhor de idade, bêbado, com uma lata de cerveja na mão. O velho incomodava os passageiros e gritava repetidamente o bordão: “quem tem medo de cagar não come” e assim foi até seu destino final. A chegada em casa, no entanto, é precedida por um deslocamento de ônibus. O veículo, assim como ocorreu com o trem no início de se sua viagem, estava no ponto mas

partiu sem espera-lo. Senta-se resignado na calçada e finalmente consegue ler seu livro.

No conto “Um dia de atraso”, um estudante universitário sai de casa antes das sete da manhã para pegar o trem. Na condução de ônibus que antecede a chegada na estação se dá um diálogo com um conhecido. Essa conversa revela a mesma abordagem depreciativa vista anteriormente. Apertado no interior do Coletivo, o estudante encontra Mineiro. Ao informar que estava a caminho da faculdade, seu amigo declara: “Isso mesmo, aproveita que 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).

Essa maneira do autor representar o povo pobre da periferia da qual pertence remete à questão levantada no início deste subcapítulo que analisa os contos da primeira fase de Sacolinha. Embora faça parte do mesmo grupo social, o autor sinaliza com esse tipo de abordagem uma atitude de desqualificação dessas pessoas das quais procura se distinguir enfatizando seu gosto pela leitura. Dito dessa forma, os personagens se colocam num patamar acima dos demais dada a apropriação que têm desta habilidade, e também da escrita, elementos que distinguem não só os pobres entre eles, mas sobretudo os ricos dos pobres. Ou seja, Sacolinha traz para o plano das relações das classes subalternas expressões simbólicas que representam a desigualdade no plano geral da sociedade. Esse mecanismo está também em *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus. Se para Sacolinha o elemento de distinção é a leitura, para a Carolina é o trabalho: “o que eu quero esclarecer sobre as pessoas que residem na favela é o seguinte: quem tira proveito aqui são nos nortistas. Que trabalham e não dissipam. Compram casa e retornam para o Norte” (JESUS, 2010, p.45).

Pesa sobre ambos os enfoques o pendor de diferenciação que se concretiza no próprio ato de escrever, capacidade ainda mais restrita do que a leitura. Ao transpor para o livro a realidade que mimetizam, esses escritores se afastam da realidade da qual fazem parte, atingindo um distanciamento que lhes permitem a visão onisciente por meio da qual elaboram uma crítica enviesada da população pobre da qual se distinguiram. Carlos Vogt, analisando Carolina Maria de Jesus identificou bem esse processo assim descrito por ele:

Documento que nos oferece sobre a pobreza da favela um expediente intrínseco de distanciamento que produz no livro uma espécie de duplo complementar e antagônico da realidade que ele retrata. De um lado, a autora pertence ao mundo que narra e cujo conteúdo de fome e privação compartilha com o meio social em que vive. De outro, ao transformar a experiência real da miséria na experiência linguística do diário, acaba por se distinguir de si mesma e por apresentar a escritura como uma forma de experimentação social nova, capaz de acenar-lhe com a presença de romper o cerco da economia de sobrevivência (...) (VOGT, 1983, in: SCHWARZ p. 210)

Creio que esta observação cabe à obra de Sacolinha com a ênfase aqui apresentada, mas se aplica também, em tons distintos, à produção literária de Ferréz e também de Alessandro Buzo e da literatura hip hop por extensão. Na escrita desses autores não há saída para o trabalhador que não seja fora do circuito de pobreza em que está sucumbido. Seu eventual êxito depende da capacidade de desenvolver as habilidades daqueles que o oprime (leitura e escrita), libertando-se (individualmente) da alienação a que está submetido, distinguindo-se assim da massa iletrada que só quer saber de “novela, futebol, fofoca, cachaça e ficar de boa”. Dotado de tal bagagem culta, caberá a ele então a missão iluminista de tirar o povo da escuridão em que está imerso atuando na promoção da leitura e da conscientização que esta proporciona. Entendida desta forma, a literatura de Sacolinha mantém sua coerência com a tradição redentora do hip hop.

Sacolinha em *85 Letras e um disparo* demonstra uma ampliação de repertório, além de uma evolução na qualidade de sua escrita em relação a *Graduado em Marginalidade*. Mais do que isso, ele sinaliza desde já um movimento para além das fronteiras da literatura hip hop e seu restrito universo temático: crime, cadeia, pobreza, drogas, trem lotado, violência policial, futebol (que aparece pela primeira vez – e única - em sua obra no conto “Caminhos Cruzados”). O fato de ter dois escritores consagrados apresentando seu livro na edição da Global Editora, como escolha dele, é uma evidência dessa aspiração⁹⁴. E Ignácio de Loyola Brandão e Moacyr Scliar souberam saudar o jovem escritor. Sem entrar muito no mérito do texto, Brandão o identificou como descendente de Plínio Marcos e Scliar declara: “estamos diante de um talento nato”. As duas derradeiras obras de Sacolinha, o romance *Estação Final* e o livro de contos *Manteiga de Cacau* que analisaremos a seguir confirmarão essa tendência pós hip hop deste autor.

⁹⁴ Sai Sergio Vaz e Alessandro Buzo presentes na primeira edição de *Graduado em Marginalidade* e entra Loyola e Scliar. Sou coordenador da Coleção Literatura Periférica e a própria fonte da informação que confirma interesse deliberado do autor na escolha de seus novos apresentadores.

3.4.3 Anos 10

Uma nova fase da produção literária de Sacolinha se inicia no ano de 2010 marcadamente voltada para suas experiências pessoais numa escala temática que vai de sua infância à fase adulta em que se encontra hoje com 30 anos (completados em agosto de 2013). Seus três livros mais recentes de literatura são um mergulho existencial fazendo um balanço precoce de uma trajetória que acaba de encerrar o ciclo da juventude. Dessa forma, *Peripécias De Minha Infância* (2010); *Estação Terminal* (2010) e *Manteiga de Cacao* (2012)⁹⁵ formam uma trilogia, pois, o fio da memória amarra os três livros, todos eles assumidamente autobiográficos. Completa este ciclo de memória e autorreflexão, a publicação em 2013 do livro *Como Água Do Rio*⁹⁶, obra de não ficção na qual o autor discorre sobre sua trajetória de ativista da promoção da leitura, passando pela sua carreira de escritor.

Há um aspecto extraliterário muito importante que cabe aqui ser mencionado. Os três primeiros livros foram todos objetos de financiamento público por meio de editais de apoio à publicação de livros. O primeiro foi viabilizado pela FUNARTE – Fundação Nacional de Artes –, instituição ligada ao Ministério da Cultura, por meio do Edital Bolsa Funarte de Criação Literária; o segundo, *Estação Terminal*, teve o apoio do Governo do Estado de São Paulo, através do PROAC – Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, o mesmo que também financiou seu livro de contos *Manteiga de Cacao*.

Já foi mencionado aqui que Sacolinha, ao surgir em meados dos anos 2000, se beneficiou de uma cena cultural estabelecida que deu impulso e visibilidade a sua literatura. Esse ambiente de efervescência cultural foi também adubado pela ação de políticas públicas como os editais dos quais este escritor, como nenhum outro do segmento da literatura hip hop, soube se utilizar. Ferréz e Buzo nunca publicaram com apoio público, nem por meio de incentivo fiscal. Esse dado da presença do poder

⁹⁵ *Peripécias de Minha Infância* e *Estação Final* foram publicados pela Nankin Editorial, de São Paulo; *Manteiga de Cacao* saiu pela Editora Ilustra, de Suzano. Ver bibliografia

⁹⁶ Publicado pela Aeroplano Editorial, Coleção Tramas Urbanas, Rio de Janeiro, 2013

público como indutor da produção cultural das periferias, especialmente a literária, estará muito presente no segmento da literatura periférica que será abordado na terceira parte desta dissertação. Esta habilidade de Sacolinha em lidar com as políticas públicas muito tem a ver com sua experiência de oito anos como gestor público de cultura na cidade de Suzano, como já foi dito, mas tem a ver também com a facilidade que sua geração tem em lidar com a burocracia inerente aos editais, algo que a geração de Buzo, Ferréz e Sergio Vaz, como será visto adiante, não desenvolveram. Essa característica da trajetória de Sacolinha, entre outros aspectos já abordados e alguns mais que serão a seguir revelados, fazem dele um autor de transição entre a literatura hip hop e a literatura periférica.

Para efeito de análise, nos deteremos aqui apenas nos livros *Estação Terminal* e *Manteiga de Cacaú*. O primeiro é um romance que se passa num tempo e espaço bem definidos pela narrativa memorialista do autor: *Terminal Itaquera*, na periferia da Zona Leste de São Paulo durante o período de 1995 a 2006. O segundo é uma coletânea de doze contos que, segundo ao autor declara na capa, “abordam as crises, os conflitos e outros aspectos do universo masculino”. Assim como não abordamos as obras infantis de Buzo e Ferréz, faremos o mesmo com Sacolinha, portanto, fica fora deste estudo o livro *Peripécias de Minha Infância*.

3.4.3.1 ESTAÇÃO TERMINAL

Figura 19 - Capa do livro: *Estação Terminal*

O romance *Estação Terminal* (Figura 19) apresenta uma história real narrada em forma de ficção sobre a experiência do autor como trocador de lotação clandestina no Terminal metrô/trem/ônibus de Itaquera, periferia da Zona Leste de São Paulo, local hoje conhecido mundialmente por sediar em suas imediações o estádio do Sport Clube Corinthians Paulista, palco da abertura da Copa do Mundo de Futebol da Fifa 2014. A partir de suas memórias pessoais e de pesquisas que realizou, o autor compôs uma obra que se enquadra no gênero da literatura de testemunho dentro da tradição latino-americana,

inaugurada pela líder camponesa guatemalteca Rigoberta Menchú, na década de 1980⁹⁷, porém sem a necessidade, no caso de Sacolinha, de um narrador letrado que escreve o testemunho de um narrador desprovido da habilidade da escrita. Dessa forma, seu livro fica melhor articulado como literatura de testemunho definida por Valeria de Marco como romance testemunho,

cujos paradigmas [na América Latina] são Operación Massacre (1956), de Rodolfo Walsh e La noche de Tlatelolco (1971), de Elena Poniatowska. Aqui, seguindo os passos do New Journalism norte-americano, o autor mobiliza elementos de composição da ficção para recriar eventos violentos a partir de relatos de testemunhas e de vários tipos de documentos (MARCO, 2004, p.47)

Sacolinha escolhe e posiciona alguns personagens compondo um cenário por meio do relato deles e de outros sobre esses, além do seu próprio como narrador nutrido de sua memória e de documentos. Dessa forma ele elabora uma narrativa com declarada carga afetiva. É dotado desses elementos que ele faz uma história sobre o transporte coletivo clandestino feito por peruas e vans, denominadas lotações no

⁹⁷ A líder camponesa guatemalteca, ganhadora do Prêmio Nobel da Paz de 1992, teve seu testemunho de luta escrito por Elisabeth Burgos. Publicado no Brasil em 1993: BURGOS, Elisabeth, Meu nome é Rigoberta Menchu e assim nasceu minha consciência. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira, ed. Paz e Terra, São Paulo, 1993

terminal de Itaquera durante o período de 1995 a 2006 no qual ele próprio vivenciou muitas das experiências narradas. Segundo Alfredo Bosi, o “testemunho quer-se idôneo, quer-se verídico, pois aspira a certo grau de objetividade. Como tal, casa memória individual com história” (BOSI, 2008, p. 222). Informado pela tradição latino-americana que cunhou o gênero da literatura de testemunho, Bosi compreende o aspecto subjetivo da narrativa como característica fundamental de uma obra filiada a esse gênero:

Mas o testemunho também se sabe obra de uma testemunha que é sempre o foco singular de visão e elocução. Logo, o testemunho é subjetivo e, por esse lado, se aparenta com narrativa literária em primeira pessoa. (BOSI, 2008, p.222)

É bem nesses termos o relato de Sacolinha. O principal no livro é a voz do narrador que é assumidamente o autor. Essa declaração se dá na apresentação do livro, escrita por ele: “o tema central do livro foi vivido por mim durante doze anos (...) Porém, vale dizer que o livro é ficção, mesmo baseado em todos esses fatos. É que é necessário recontar literariamente para dar espaço e voz aos vencidos” (SACOLINHA, 2010, p. 9). Ou seja, o autor é a um só tempo narrador de sua vivência e o escriba que traz à luz o depoimento dos vencidos, muitos deles mortos.

Não há um enredo propriamente em *Estação Terminal* como ocorre em *Cidade de Deus*, obra igualmente baseada em fatos reais, porém com uma estrutura de romance fiel ao gênero. Os personagens de Sacolinha não são o centro da história, são apenas suporte para ilustrar o que é fundamental no livro: expor o sofrimento, individual e coletivo, das pessoas que viveram o cotidiano daquele terminal, sobretudo das que dependiam deste local para trabalhar, seja no transporte coletivo clandestino, ou como ambulantes. Nem mesmo o personagem Savio, álter ego do autor tem relevância. Diferente de Busca Pé, de *Cidade de Deus*, ele pouco participa da história, e por várias vezes é esquecido pelo autor.

Dito isso, vamos ao núcleo do livro. *Estação Terminal* é uma narrativa de vidas fracassadas. A tragédia permeia a trajetória de todos que alguma relevância têm nessa história. Ninguém escapa da desgraça e do flagelo, nem aqueles que aparentemente se dão bem. O êxito destes é tão grande quanto fugaz. Nesse sentido, o livro reforça a tendência da literatura hip hop de criar um impasse em relação ao destino dos pobres. A esses não há outra saída que não seja a conquista individual que o resgate do círculo de pobreza. E isso acontece com Savio, que no final do livro

é apresentado como o “único que se libertou daquela “Caverna”, onde as sombras são o dinheiro fácil, as mulheres e o poder que um motorista de lotação acha que tem” (p.136) Mais do que isso, *Estação Terminal* aprofunda uma tendência já reiterada deste autor de representar as pessoas pobres da periferia enfatizando seus aspectos negativos. Os personagens que são destacados pelo autor nos cinco capítulos que compõem a primeira parte do livro, Pixote, Gago, Mastrocolo, Maria José e Cadeirinha definem bem essa perspectiva. As agruras que todos passam, subtraída a própria condição de pobreza gerada pela desigualdade estrutural da sociedade, são produto das tensões e conflitos existentes na esfera mais imediata de suas relações sociais, ali na quebrada onde moram e lutam para sobreviver e não pelos efeitos macroeconômicos de um sistema capitalista que os rebaixam.

É o povo contra o povo. Alguns exemplos: Pixote é fiscal, ou seja, aquele que capta passageiros para as lotações. Filho de um casal de assaltantes, nasceu na cadeia. Foi adotado por uma família que o rejeitou e depois por uma prostituta que o mal tratava. Fugiu de casa e foi viver na rua. Instalou-se em Cidade Tiradentes, bairro do extremo da zona leste, onde ocupou um terreno. Tornou-se ladrão. Foi trabalhar na lotação pela oferta de Gago, perueiro boa praça que lhe deu o emprego em retribuição por ter despistado a polícia quando esta estava em seu encalço nos becos da Tiradentes. Largou os furtos e outros vícios. Mas não deixou de ser mulherengo. Certo dia, ao chegar em casa, foi capturado por um bando que o matou com requintes de muita crueldade. Os assassinos, porém, se enganaram; estavam em busca de um estuprador.

Gago é o perueiro, patrão de Pixote e de Savio, um dos primeiros a ter uma linha no Terminal Itaquera, justamente uma das mais lucrativas: Itaquera – Cidade Tiradentes. Antes de se firmar com a lotação, Gago sofreu muito. Oriundo de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, com baixíssima instrução, Gago trabalhou como catador de lixo reciclável. Casou e teve três filhos. Ganhou algum dinheiro, mas quando comprou um carro, atropelou um casal e teve que pagar indenização às vítimas. Quando se reergueu, o presidente Collor confiscou suas economias. Reiniciou sua vida profissional com transporte coletivo clandestino, sofreu outros reveses e sempre foi achacado pela máfia do transporte coletivo e seus tentáculos na prefeitura, na polícia e no crime. Depois de anos dedicados à profissão não se deu conta que sua família estava esgarçada. Quando voltou suas atenções para dentro de casa não dava

mais tempo de recompor o ambiente familiar. Acabou sendo expulso de seu lar e voltou para Campo Grande onde retomou sua profissão de catador de lixo reciclável.

Mastrocolo foi preso ao ser abordado por policiais quando estava com alguns amigos contando histórias em volta da fogueira numa noite qualquer em sua quebrada. Indignado com a truculência dos militares deu um soco em um dos soldados. Foi preso e torturado. Seus amigos fugiram. No distrito, o delegado aproveitou o estado de inconsciência do rapaz para atribuir a ele a autoria de um estupro e morte de uma criança, cujo autor havia desaparecido sem deixar rastros. A população quis linchá-lo. Um programa de TV sensacionalista deu notícia do caso e só assim sua família soube do paradeiro dele. Informados da condenação, seus pais o abandonaram. Na cadeia continuou apanhando e sendo abusado sexualmente. Após doze anos no cárcere, foi solto por bom comportamento. Conseguiu trabalhar como motorista de lotação, se restabeleceu, mas mantinha-se arredio, pouco falava e nunca sorria. Durante anos planejou sua vingança; queria matar os policiais que o prenderam injustamente. Seus algozes, porém, foram mortos por outros policiais corruptos, sem que ele soubesse. Um dia, dirigindo por uma avenida, joga seu veículo na frente de uma viatura policial que aparecia à esquerda em seu retrovisor. Com o impacto, o carro é jogado para fora da pista e a viatura da polícia cai sobre o seu fusca matando-o.

Maria José, única personagem feminina relevante do livro, mora com seus pais e três irmãs na casa de dois cômodos de seu avô, nos fundos de uma Igreja. Cedida pelo padre, este, no entanto, retoma a casa para entregá-la a um parente e a família é obrigada a morar amontoadas num cortiço. Ela torna-se uma mulher religiosa, enquanto suas irmãs “se perdem na vida”. Durante um retiro ela engravida de um garoto que não era seu namorado. Os dois se casam e tem um bebê enorme, de 70 centímetros. O caso ficou famoso quando um canal de TV (novamente a cobertura jornalística) noticia o caso. O menino, porém, adquire uma doença nunca diagnosticada e morre aos 12 anos. O desespero toma conta dela e de seu marido que veio a falecer. Ela ficou obsessiva ao crer que seu filho reaparecerá no terminal de Itaquera, conforme imagem que lhe surgiu num sonho. Lá ela se instala para vender doces, enquanto espera a sonhada volta do filho e passa a fazer parte da rotina dos perueiros que lhe são clientes. Clandestina como as vans, ela perde seu ponto de venda com a reorganização do Terminal.

Cadeirinha é um fanático torcedor do Corinthians que faz biscates no terminal. Seu apelido se deve ao fato de andar em cadeira de rodas. Ele perdeu a mobilidade das pernas ao ser lançado para fora do Trem da CPTM num dia de jogo de seu time do coração. A composição estava lotada e com a porta aberta e ele gostava de sentir o vento em seu corpo e desafiava com isso a lei da gravidade. Numa curva ele perdeu o equilíbrio e caiu. Passou a vender passes de metrô e outras bugigangas no terminal de Itaquera. Era querido por todos, mas ele guardava um terrível segredo: era pedófilo. No final do livro ele estupra e mata uma menina de dez anos, cujo corpo foi encontrado em baixo de sua cama. Preso, ele é decapitado pelos detentos durante um motim.

Ou seja, na obra de Sacolinha, não basta ser pobre, consequência da injustiça social, tem que sofrer pela ação de seus pares. As tragédias pessoais e coletivas são especialmente marcantes em *Estação Terminal*. Até mesmo Arilson, o policial corrupto, oriundo das classes populares, teve um final trágico. Depois de ganhar muito dinheiro extorquindo os perueiros, foi traído por seu sócio tendo sua própria mulher como cúmplice do esquema que o matou. Ela envenenou o marido e junto com o sócio deu sumiço no corpo da vítima.

Este episódio evidencia outro problema na narrativa do autor: o lugar da mulher. Sacolinha que em *85 Letras e um disparo* havia demonstrado mais sensibilidade que seus colegas de literatura hip hop no trato de personagens femininas, em *Estação Terminal* ele retrocede e flerta com a misoginia. Vejamos. Maria José, única personagem feminina de destaque é uma beata recatada, porém fica grávida solteira e acaba louca e abandonada. A mulher de Carlão, um perueiro considerado no Terminal, dá um flagra no marido que vive transando com amantes em sua van. Faz o maior escândalo na rua e surra a meretriz. Uma garota aparece seminua no terminal. Aparentemente acometida por um distúrbio, “desfila” chamando a atenção de todos. Essa garota só será amparada depois que dezenas de garotos e homens adultos lhe caçoaram a ponto de rasgar suas escassas vestimentas numa catarse sexual descontrolada que levou ao desespero a indefesa e perturbada mulher, cujo motivo da aparição nunca foi esclarecido. Savio, com seus 17 anos, surpreende ao sair com uma garota de 24 anos que o leva a um motel. Ele, no entanto, se desencanta da garota ao saber que ela faz o mesmo com outros perueiros. A mulher de Gago e, igualmente suas filhas, o abandonam, supostamente, sem motivos justos. E mesmo a

esposa do policial corrupto que o trai e o mata envenenado, sequer nome tem, é apenas a esposa do Arilson.

Os tipos femininos do livro dão a medida da desqualificação do povo retratado por Sacolinha. Nove fora o fato de serem personagens reais há que se considerar a elaboração literária que dá o tom de suas ações e atitudes. E o autor ainda argumenta que este recurso literário é necessário para dar voz aos vencidos. Os pobres, porém, são derrotados por eles mesmos numa sequência interminável de pequenas e grandes atitudes corrosivas: usura, vingança, traição, corrupção, chantagens, expropriação. O Terminal Itaquera e o território periférico no qual está inserido funcionam como uma arena de conflitos promovidos pelos próprios habitantes daquele lugar. Mesmo a violência policial, ação do Estado opressor, se apresenta na obra em maior escala quando os policiais descem ao nível do povo e, à paisana, armam sua quadrilha, aliciando os próprios perueiros misturando-se a criminosos e delinquentes em geral. O povo nunca se une. Quando isso acontece, no final do livro, para saudar a prefeita progressista que acaba com a máfia das empresas de ônibus e legaliza as lotações, a união se mostra pragmática e interesseira. Os mesmos perueiros que a aplaudiram em um evento, nela não votaram na eleição seguinte, talvez por ser mulher, ser desprezível no terminal de Itaquera, pelo menos na história testemunhada e narrada por Sacolinha.

3.4.3.2 MANTEIGA DE CACAU

Figura 20 - Capa do livro: *Manteiga de Cacau*

Apesar da epígrafe do Racionais MC's, (“em cada favelado, um universo em crise”) nesta sua derradeira produção, Sacolinha faz uma experiência literária fora do padrão hip hop. As estruturas de sentimento que marcam essa tradição não estão presentes na obra. Apenas o texto “Amanhecer de quinta-feira” é ambientado na periferia, os demais não têm um lugar definido nem um tempo, moldura muito presente na narrativa vinculada ao RAP. Não há uma coletividade, narradores oniscientes, nem protagonistas portadores de uma missão libertadora junto à comunidade que representam. Em decorrência dessa última constatação, não existe

também nenhum personagem leitor, exceto um escritor famoso e endinheirado no conto “Espuma Mofada”. Este, porém, é leitor por obrigação de ofício, não por uma virtude cidadã como é recorrente na obra de Sacolinha, Buzo e Ferréz, o que denota, mais uma vez, que, para esses escritores, um livro na mão de pobre é libertação, mas na mão de rico é erudição esnobe ou passatempo.

Em *Manteiga de Cacau* (Figura 20), Sacolinha declara suas intenções logo na capa, através da impressão de um trecho do texto de apresentação: “doze contos que abordam as crises, os conflitos e outros aspectos do universo masculino” . Esse paratexto deslocado⁹⁸ revela a determinação do autor em sublinhar seu objetivo, endossado pela iconografia que apresenta uma fotografia de um homem negro, aparentemente jovem, despido da cintura para cima, posicionado de costas, com uma mão na cintura e a outra junto ao peito, cabeça baixa numa postura ao mesmo tempo pensativa e dispersa, sugerindo uma imobilidade frágil. Apenas metade da cabeça

⁹⁸ De acordo com Gérard Genette, em Paratextos Editoriais, a capa não comporta este tipo de informação, exceto no subtítulo onde deveria aparecer de forma sintética. Ver: Genette, Gérard, Paratextos Editoriais. Ateliê Editorial, Cotia, 2009.

deste homem aparece, sendo o restante preenchido pelo símbolo do elemento masculino da codificação internacional caracterizado pelo círculo de cuja esfera uma seta em diagonal se destaca.

O livro, porém, não está à altura de tamanha pretensão. Os “conflitos e crises” vividos pelos homens nas narrativas do autor são expostos com pouca densidade e não inovam em relação ao que se vê, por exemplo, na dramaturgia televisiva. Há casos como o de um homem fissurado por bunda (“Dois vícios e um final”) e outro por pé (“Pé na cova”) e no transe de suas taras revelam a instabilidade de uma mente insana e não questionamentos de ordem existencial. Chama a atenção a recorrência do tema da infertilidade masculina presente em três textos de tramas distintas: “Cheiro de pão”; “O caso da filha sem pai” e “Socorro! Estou sangrando”. Em todos eles, no entanto, o enredo é mais forte do que o tema abordado, ofuscando um elemento efetivamente causador de perturbações na cabeça do macho.

O conflito entre uma vida regrada no núcleo familiar e as delícias da condição de solteiro aparecem em dois contos em diferentes perspectivas. No conto “Manteiga de cacau”, a família aparece num sonho como o fim de uma busca pela perfeição e em “Espuma mofada” ela é rejeitada em nome da liberdade sexual. Em todos os contos onde a figura feminina aparece, sua condição, quando não é completamente subserviente, é perniciosa. Nesse aspecto, Sacolinha manteve-se fiel à tradição da Literatura Hip Hop. Não por acaso o auge do comportamento feminino condenável acontece justamente no único conto que se passa na periferia. Em “Amanhecer de Quinta-Feira”, Glorinha, mulher de um traficante que lhe tratava “como princesa”, trama a prisão de seu marido numa armação com os dois principais assistentes dele. A dupla herda a boca de fumo e Glorinha passou a ser sócia do negócio ilícito. Depois ela trai esses dois com o policial que cobrava o “pedágio” junto à biqueira e com ele viaja para sua cidade natal, Porto Alegre, para nunca mais voltar.

Se Paula, em *Capão Pecado*, traiu Rael com o Patrão; Rose, em *Guerreira*, se ajeitou com um milionário; Glorinha escapuliu com um militar. Ao que parece, a mulher na Literatura Hip Hop é retratada à luz da figuração feita por Mano Brow em *Vida Loka I*: “demônio de buceta e saia”⁹⁹.

⁹⁹ Racionais MC's – CD Nada como um dia depois de outro dia, 2002.

A exemplo de Buzo, quando quis abordar o universo dos ricos, Sacolinha revelou não ter repertório para dar conta de personagens pretensamente em conflito com sua condição masculina. O autor inclusive banaliza a psicanálise dando como título de seu texto de apresentação a expressão que virou clichê: “Freud explica!”. Acreditando de fato estar dando uma contribuição à reflexão existencial dos homens, apresenta seu livro, enquanto objeto, com uma metáfora que dá a real dimensão do que ele entende por psicanálise: “as mãos do leitor são o sofá e o leitor é o próprio psicólogo. E aqui Freud não tem escapatória” (SACOLINHA, 2012, p.8). Para enfatizar suas pretensões, Sacolinha faz uma referência à canção “O divã”, de Roberto Carlos, dando a entender que seus contos possam conduzir o leitor à “paz sonhada”. Quem encarar a leitura com essa expectativa se decepcionará, mas lerá textos bem articulados, boas tramas, algumas com bom uso de elementos de suspense e mistério e um domínio sobre o gênero do conto que dá a Sacolinha uma posição de destaque entre os escritores periféricos que se dedicam a este gênero literário.

Não tivesse o autor insistido em apresentar seu livro como uma abordagem da crise da condição masculina, *Manteiga de Cacao* entraria para sua bibliografia como uma coletânea de contos superior a *85 Letras e um disparo*, portanto, elevando sua produção que se não é “grande literatura”, como ponderou Scliar, já não é mais uma criação “espontânea”, como disse também o falecido escritor gaúcho¹⁰⁰. Entendo que Sacolinha fez com seu mais recente livro, o mesmo movimento feito por Ferréz, com seu último romance *Deus Foi Almoçar* que não foi objeto de análise desta pesquisa.

Ambas as obras apontam para uma busca de uma escrita que não mais se restringe ao universo da periferia, procurando com isso se afirmarem como escritores presos a rótulos, pelo menos como estratégia de mercado. Mas neste quesito há uma diferença importante entre esses dois autores. Ferréz está amparado desde 2003 por grandes editoras e é assessorado por agentes literários, o que lhe deu desde então uma boa performance comercial¹⁰¹. Atualmente ele é contratado da Planeta, editora espanhola multinacional. Já Sacolinha vem publicando de forma independente, ou em parceria com pequenas editoras, à custa de editais, com muito sacrifício dadas as

¹⁰⁰ Declarações contidas no texto de apresentação da edição de 2007 de *85 Letras e um disparo*, publicada pela Global Editora.

¹⁰¹ Desde 2003, Ferréz é representado pela empresa Página da Cultura que intermedia seus contratos junto à editoras e outros contratantes. Foi contratado da Editora Objetiva de 2003 a 2011, assinando também em 2003 com a Planeta.

limitações comerciais deste esquema. Essa condição conspira contra suas aspirações de escritor que dispensa o carimbo periférico para se afirmar na cena literária urbana brasileira.

3.5 Literatura Hip Hop feita por rappers: Preto Ghóez, Dugueto Shabazz e

Toni C

Figura 21 - Capa do livro: A Sociedade do Código de Barras: o mundo dos mesmos.

Os três autores aqui reunidos completam o grupo de escritores mais representativos da literatura hip hop, por sua produção individual publicada e também pelo fato de serem, primeiro, artistas do hip hop. Preto Ghóez era MC do grupo Clã Nordeste até sua morte, em 2004. Dugueto Shabazz (que até 2005 assinava com seu nome original Ridson) foi integrante do grupo Periafricana e atualmente segue em carreira solo. Toni C é DJ, embora se dedique mais a sua atuação como escritor e educador. Em 2012, Toni C ganhou destaque ao publicar a biografia póstuma do rapper Sabotage¹⁰².

Os dois primeiros têm em comum o fato de terem publicado seus primeiros textos na revista Literatura Marginal/Caros Amigos organizadas por Ferréz. Os dois aparecem nas edições de 2002 e 2004. Ambos também tiveram seus escritos selecionados para o livro *Literatura Marginal – Talentos da escrita periférica*, igualmente coordenado pelo autor de *Capão Pecado*. Além dos textos publicados nessas coletâneas, faremos referência, principalmente, aos livros individuais: Preto Ghóez com *A Sociedade do Código de Barras – o mundo dos mesmos* (Figura 21), publicado postumamente em 2008 e *Notícias Jugulares* (Figura 22) de Dugueto Shabazz, editado em 2006, conforme citado anteriormente. Já Toni C

¹⁰² Trata-se do livro Sabotage – Um bom lugar, biografia de Mauro Mateus dos Santos

organizou dois volumes da coletânea *Hip Hop A Lápis*¹⁰³ com seleção de textos publicados no Portal de Internet Vermelho, antes de publicar a biografia do Sabotage. Entretanto, o livro que é aqui analisado é seu romance *O Hip Hop Está Morto – A história do hip hop no Brasil*, de 2012.

Duguetto e Ghóez mudam o diapasão da literatura hip hop até aqui analisada. Os dois fazem uma convocação para a guerra:

A guerra prolifera, o levante da favela.
 Não é uma ameaça, é uma promessa.
 Promessa de terror, horror, incêndio.
 Por isso, playboy, tenha medo.
 É a saga do povo que agora se repete.
 Onde houver injustiça sempre haverá um rebelde.
 Eles têm medo de nós porque somos a maioria.
 A burguesia sofre de guetofobia.
 (RIDSON, 2005, p.80)

O tom da convocação é o revide dos que foram oprimidos por séculos no campo e na cidade:

Todo favela é sem terra
 Liberta a vontade vermelha
 Todo sem terra é da quebra
 A negritude, atitude semeia
 (GHÓEZ, 2008, p. 14)

¹⁰³ Hip Hop a Lápis, o livro, de 2006 e Hip Hop a Lápis – Literatura do oprimido, 2009, ambas lançadas pelo Portal Vermelho, São Paulo www.vermelho.org.br

Figura 22- Capa do livro: *Notícias Jugulares*

Na literatura de Shabazz e Ghóez a perspectiva do levante popular toma como referência as lutas e revoltas sociais no Brasil, uma história que está nos livros. E na obra desses dois autores, este elemento da leitura também é exaltado: "divido com os meus a verdade dos livros" (Ghóez, 2008, p.16); "trigo pro corpo, luz pro espírito/ depois um livro e um revolver para cada oprimido" (RIDSON, 2005, 81). O livro e a leitura aqui deixam de ser uma redenção individual e passam a ser instrumentos de luta coletiva. Essa luta tem também uma referência de organização

política, não se trata apenas da fratria dos Racionais MC's: "apenas um rapaz latino-americano apoiado por mais de 50 mil manos" (RACIONAIS MC's, 1997).

Dugueto Shabazz no seu *Manifesto Jugular* declara que "somos a Internacional Palmarina e *Notícias Jugulares* é uma carta de convocação" (SHABAZZ, 2006, p.14). Ou seja, há duas informações fundamentais na nomenclatura da organização: a Internacional, se refere à Internacional Comunista, dos tempos da Revolução Bolchevique de 1917 e Palmarina diz respeito ao Quilombo dos Palmares. Exaltando a periferia e a favela, o autor reivindica uma língua própria ao povo que nestes territórios habita: "nosso latim é o afroavelizado" (SHABAZZ, 2006, p. 15). Em face de todos esses elementos, Shabazz circunscreve seus argumentos na moldura do hip hop: "dessas páginas voam tiros e rasgam scratches" (SHABAZZ, 2006, p. 15), numa referência aos sons tirados pelos DJs quando friccionam os discos de vinil nas pickups. Mulçumano convertido, o autor evoca Allah, "único" e pede para que "abençoe os sinceros e puna os ingratos" (SHABAZZ, 2006, p. 15).

Preto Ghóez também sinaliza suas aspirações revolucionárias por meio de versos que atacam a burguesia e suas organizações como a UDR – União Democrática Ruralista. Exalta a luta dos camponeses que tombaram em Eldorado do Carajás, local onde houve na década de 1990 do Século XX um grande massacre de trabalhadores sem terra e faz uma referência ao hino da Internacional Comunista:

Duas décadas de luta, e a labuta dá fruta no pé
 Pezinho pequeno, revolução fruta pão
 Pão nosso de cada dia
 Entoa a canção da maldição à burguesia
 E se as trevas da UDR nos armarem uma teia
 As almas de Eldorado vêm nos alumeia
 E não é à toa que a Internacional ecoa
 Bandeira vermelha que trêmula voa.
 (GHÓEZ, 2008, p. 14)

Embora estejam próximos no tom da crítica, a retórica de Ghóez é menos belicosa que a escrita de Shabazz. O autor maranhense termina seus textos num tom ora esperançoso: “E a soma do que somos/ Torna-se na soma de nossos sonhos/O resultado de igualdade entre os homens”, (2008, p. 15) ora desolador: “Firmino morreu por acreditar que a justiça existe no Maranhão” (Ghóez, 2005, p. 19). Ao passo que Shabazz vai na jugular: “extirpa o câncer da sua covardia, burguesia” (RIDSON, 2005, p. 80) ou “Brasil barril de pólvora, e o gueto acende o fósforo” (2006, p. 85). Cada um ao seu jeito, os autores caminham na direção da superação do impasse a que se prendeu a literatura de Buzo, Ferréz e Sacolinha. Os dois, porém, conservam a tradição da literatura hip hop a condição de portador de uma missão. Ambos parecem ter um projeto *para* o povo pobre da periferia, mantendo a visão iluminista do líder que enxerga mais que os outros e aponta o caminho. Quem vai mudar essa perspectiva é

Toni C com seu livro *O Hip Hop Está Morto!* (Figura 23), no qual aponta caminhos para superação da condição subalterna por meio de um engajamento mais organizativo no qual o hip hop tem um papel conscientizador e mobilizador fundamental.

O livro de Toni C muda a perspectiva no sentido de uma luta mais institucional. Ele enquadra o hip hop na tradição das culturas brasileiras, defende a literatura como o quinto elemento formador do hip hop, exalta as organizações ligadas ao movimento, enumera ativistas e artistas que disputaram eleições e até faz uma ácida crítica ao

Figura 23 - Capa do livro: *O Hip-Hop Está Morto*

machismo e à misoginia presentes na cultura hip hop. Para isso, o autor cria uma fábula contemporânea. Samara, uma estudante universitária rica, moradora do Morumbi, entrevista para seu trabalho de conclusão da graduação o rapper Hian Homero Pereira, que é a encarnação do Hip Hop. Na conversa entre os dois, diversos aspectos da história e da diversidade dessa cultura são abordados, inclusive o papel da mulher. Toni C defende neste livro o Hip Hop como movimento social com grande poder de mobilização, acreditando que há no Brasil um Hip Hop verde e amarelo como sugere o subtítulo do livro, escrito com essas duas cores. Entretanto, Toni C foge do clichê redentor do Hip Hop evidenciado no trecho

reproduzido abaixo:

- Então o Hip Hop salva!? Alfineta Samara.

- Isto é uma coisa que as vezes escuto por aí. Que o “hip Hop me salvou”, “o Hip Hop salva”. Eu não salvo ninguém. A salvação é uma porta que só é aberta por dentro. Somente as pessoas podem salvar a si mesmas. Eu sou uma ferramenta e, como um bisturi, posso tirar ou prolongar vidas, o mérito não é meu é de quem manuseia (TONI C, 2012, p. 73)

Dessa forma, Toni C repõe o Hip Hop enquanto movimento cultural da periferia de São Paulo situando-o como uma expressão estética que oferece uma perspectiva coletiva de transformação política.

Em certa passagem do livro, Hiam conduz Samara até o Sarau da Cooperifa, onde ele apresenta a literatura ali declamada como parte da cultura hip hop. Sergio Vaz, mestre de cerimônia do Sarau, faz sua exaltação de boas vindas que é a expressão da mudança de perspectiva da literatura hip hop para a literatura periférica, que abordarei a seguir. Na literatura periférica, o povo deixa de ser visto apenas como uma massa miserável iletrada e sofrida a espera de um líder que possa conduzi-la à libertação. Nas palavras de Sergio Vaz, um dos principais autores dessa nova vertente, o pvo é tratado de outra forma:

Povo lindo! Povo Inteligente!

É tudo nosso!

É tudo nosso.... (VAZ, 2012, p. 79)

Esse bordão expressa bem a mudança nas estruturas de sentimento da Literatura Hip Hop para a Literatura Periférica, como poderá ser visto de forma mais clara na análise das obras deste último segmento apresentadas no capítulo seguinte.

4. Literatura Periférica: “Povo lindo; povo inteligente!”

4.1 Sergio Vaz – o pioneiro da literatura periférica

Há 26 anos, Sergio Vaz estreou como autor ao publicar o livro *Subindo a ladeira mora a noite*, obra que divide com a poeta Adrianne Mucciolo, que conheceu nas suas incursões pelo teatro amador, cuja amizade ficou restrita à época do lançamento desse livro. Sergio, porém, não nutria nenhuma expectativa de que estivesse inaugurando um movimento literário. Ele não tinha nenhuma referência de poetas ou escritores tidos como marginais como João Antonio e Plínio Marcos ou Carolina Maria de Jesus. Diferente disso, Vaz tinha por influência compositores da Música Popular Brasileira, como Milton Nascimento e Chico Buarque. Adorava música de protesto muito em voga ainda nos derradeiros anos da Ditadura, época em que serviu ao Exército, em 1983 e 1984 (VAZ, 2008, p. 26). Embora nunca tivesse tido formação musical (diferente do teatro com o qual teve contato numa escola de formação especializada), Vaz compôs diversas letras para canções na intenção de participar de concursos e outros eventos. Assim como suas pretensões cênicas, sua vocação musical não se mostrou promissora, mas em seu livro de estreia, duas letras foram publicadas. Sua veia poética é que prevaleceu e a partir deste seu primeiro livro ele inaugurou sua carreira que já passa de um quarto de século.

Vaz, portanto, surgiu isoladamente em 1988. A cena cultural que começava a se desenhar na periferia paulistana na época por conta do emergente Movimento Hip Hop não lhe dizia respeito. Sua influência artística na literatura era toda ela vinculada a autores consagrados brasileiros e estrangeiros, aos quais teve acesso por incentivo de seu pai que lhe dava livros de presente:

Dono de uma pequena biblioteca particular, foi seu pai quem lhe apresentou as obras de Garcia Marquez e Balzac, autores que se tornaram marcantes na formação literária do poeta. Outros clássicos da literatura universal como *Os Miseráveis*, de Vitor Hugo e *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, são sempre citados nas palestras de Vaz como seus livros de cabeceira, assim como as obras de escritores latino-americanos, dentre eles Pablo Neruda, Octavio Paz, Mario Quintana e Ferreira Gullar. De acordo com Vaz, na leitura das obras de Pablo Neruda ele teria descoberto o tipo de poesia que gostaria de escrever, “a que condensa a beleza e a força nos versos” e no conteúdo de um poema de Ferreira Gullar, publicado na contracapa de um disco de Milton Nascimento [LP *Ao Vivo*, 1983], teria encontrado o substrato do

trabalho que desejava fazer: “dar voz aos temas e as pessoas marginalizadas pela sociedade” (NASCIMENTO, 2009, p. 186)

Migrante do norte de Minas Gerais, filho de família muito pobre e morando numa periferia ainda muito marcada pela precariedade urbana, Vaz cursou apenas até o Ensino Médio e não teve contato com o meio acadêmico, mas transitava em circuitos culturais mais vinculados ao centro da cidade de São Paulo. Seu primeiro livro foi lançado no bairro de Pinheiros e os outros dois títulos que compõem sua primeira fase como poeta também foram lançados “da ponte pra lá”, num badalado bar do bairro de Moema ao qual ele frequentava atraído pelas amizades vinculadas aos empregos que teve na época (VAZ, 2008, p. 45). O autor, portanto, não estava inserido em um movimento cultural da periferia, como já foi enfatizado anteriormente.

Somente quando ele lança seu quarto livro, *Poesia dos Deuses Inferiores*, em 2004, é que este contexto da cultura periférica estava estabelecido e sua obra surge como causa e efeito deste movimento. Naquela época a Cooperifa já tinha três anos e estava bem posicionada na cena; Ferréz estava com dois livros no mercado; o Samba da Vela contava quatro anos de existência e revigorou o samba de comunidade valorizando o compositor; o Racionais MC's encontrava-se no auge ainda colhendo os louros de seu CD *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia*, lançado em 2002. Naquele ano também, a prefeita Marta Suplicy lança o VAI – Valorização de Iniciativas Culturais - edital público de fomento a projetos culturais de jovens dos bairros de periferia, política pública que veio a ser central na expansão da produção cultural periférica, como já foi abordado.

Dada essa efervescência, a própria Cooperifa lança sua coletânea (2004) e um CD (2006), iniciativas que se somam à publicação da coletânea *Literatura Marginal – talentos da escrita periférica*, organizada por Ferréz e do livro *Vão*, de Allan da Rosa, primeiro título da recém criada Edições Toró, ambos em 2005, sendo este lançado num evento que foi denominado como Primeiro Encontro da Literatura Periférica (LEITE, 2014) fazendo daquele período do meio da primeira década do século XXI um momento central na formação de um movimento cultural. Talvez muito consciente do momento em que estava vivendo, Vaz tratou de organizar seus poemas numa antologia. Em dezembro de 2006, ele lança o livro *Colecionador de Pedras* com uma seleção de toda a sua obra acrescida de alguns poemas inéditos. E este livro, que no

ano seguinte foi publicado pela Global Editora, marcando a entrada do autor no mercado editorial, é também sua derradeira obra poética.

Partindo desse contexto, pareceu-me adequado dividir a obra do autor em dois períodos: pré-cooperifa e pós cooperifa. No primeiro se situam seus três primeiros livros: *Subindo a ladeira mora a poesia*; *A Margem do Vento* e *Pensamentos Vadios*. No período posterior estão: *A Poesia dos Deuses Inferiores* e *Colecionador de Pedras*. Essa divisão é menos um procedimento de distinção por força de mudanças estéticas e mais pelos motivos extra literários associados ao contexto do movimento cultural como foi dito. Isso porque esteticamente não há rupturas ou modificações significativas na obra do autor. Não por acaso o livro *Colecionador de Pedras* traz 40 poemas da primeira fase entre os 124 publicados na obra (32 de *Pensamentos Vadios* e oito dos dois primeiros livros). E aqui cabe uma observação muito importante sobre o padrão editorial do autor.

Vaz sempre incorpora num livro novo alguns poemas de obras anteriores. Há casos inclusive, em que ele modifica um poema ou atribui um título a um poema desprovido de identificação. É o caso, por exemplo, do poema “Musa”, publicado em *Pensamentos Vadios*. Este poema foi editado originalmente no livro anterior, *A Margem do Vento*, porém, sem título, aparecendo no índice com a identificação do primeiro verso: “Ai de mim”. Ou o poema “A Vida é bela”, publicado na mesma obra, mas que aparece também no livro anterior com o título “Pétalas”. Há outro caso interessante que é o poema “Quimera”, publicado no livro *Poesia dos Deuses Inferiores*. Dedicado ao rapper Dexter, que na época encontrava-se preso (2004),¹⁰⁴ trata-se de uma estrofe extraída do poema “Asas da Quimera”, publicado no primeiro livro (1988) e que foi dedicado a outro preso muito famoso na época, Nelson Mandela. Há casos também de um mesmo poema aparecer em mais de dois livros e há pelo menos um caso de um que aparece nos cinco livros que é o poema “A cerca”. A tabela abaixo demonstra o quanto esse procedimento de repetição dos poemas é frequente e revela o dado de que apenas 324 poemas são inéditos entre os 505 publicados pelo autor em seus cinco livros dedicados ao gênero:

¹⁰⁴ Até hoje Dexter cumpre pena, porém em regime semiaberto

Quadro 4 – Relação de poemas inéditos e reedições. Fonte: autor

Livro	Poemas	Inéditos	Reedições
Subindo a ladeira mora a noite	53 ¹⁰⁵	51	02 ¹⁰⁶
A margem do vento	69	61	08
Pensamentos Vadios	144	102	42
Poesia dos Deuses Inferiores	115	92	23
Colecionador de Pedras	124	18	106
Total	505	324	181

Essa recorrência de reedições de poemas dificulta a classificação e análise do conjunto da obra de Sergio Vaz, causando a quem se ocupa de sua apreciação uma sensação perturbadora de desordem que denota uma certa despreocupação dele em relação à sua produção em termos editoriais. Seus livros parecem ser publicados ao sabor das oportunidades e não como uma ação planejada de afirmação e consolidação como autor. Creio que ele não esteja mesmo preocupado com esse aspecto de sua obra, pois o livro não é, na sua visão, o único suporte para sua poesia, talvez seja até secundário. Vaz se utiliza de outros recursos para difundir sua obra. A declamação seja no sarau ou nas escolas, é apenas um deles. O autor estampa seus versos em cartões postais, camisetas, outdoors, CD e em participações nas músicas de outros artistas, além de apresentá-los regularmente em seu blog e páginas nas redes sociais. Mais recentemente passou a espalhar seus poemas em cartazes tipo lambe lambe que estão afixados em várias partes da cidade de São Paulo num projeto que tem apoio da prefeitura da capital.

Esse tipo de estratégia de difusão explica o fato do autor ter apenas dois livros de poesia publicados num espaço de tempo de 20 anos (1995 a 2014), isso porque seu último livro do gênero, como já foi dito, é uma coletânea com apenas 18 poemas inéditos. A soma dos poemas inéditos nas duas obras mais recentes é de 110 escritos. Essa escassa produção acaba sendo o efeito da falta de dedicação à dimensão editorial de sua obra, produzindo um prejuízo de afirmação como autor. Bem ou mal, o livro é uma referência importante para organizar uma obra literária. A falta do livro deixa o autor refém da dispersão. Recentemente o poeta Chacal teve sua obra,

¹⁰⁵ Cinco desses poemas foram compostos em parceria entre os dois poetas

¹⁰⁶ Trata-se de letras de música divulgadas em concursos

completamente dispersa, reunida num único volume que ele sagazmente definiu como seu único livro que “para em pé”, dado o fato de ele ter publicado boa parte de seus poemas em cadernos mimeografados ou similares. Tal empreendimento editorial, promovido pela Editora Cosac Naify,¹⁰⁷ acabou por valorizar e expandir o público de um poeta que até então estava restrito a um pequeno círculo de leitores.

O aparente desapego ao livro, por outro lado, também coloca Sergio Vaz em campo distinto dos autores da Literatura Hip Hop, todos eles muito ciosos de seus livros, mesmo aqueles que também se dedicam a saraus, como Buzo e Sacolinha. Tal postura o leva a se definir provocativamente como “vira lata da literatura”. Sobre o ofício de poeta, ele declara: “Não faço poesia/ Jogo futebol de Várzea/ No papel”. Vaz, portanto, inaugura uma tendência na literatura periférica de uma poesia que é mais do que engajada, é orgânica, movimenta e é movimentada pelo contexto social em que é produzida e revela uma estrutura de sentimento, citada anteriormente, que é a ação coletiva e a exaltação do povo como protagonista de sua história. Ou seja, ele fala do sofrimento do povo e com ele se envolve enaltecendo sua grandeza. Envolve-se inclusive pela dimensão muitas vezes condenada por Ferréz e Sacolinha principalmente, ou seja, o gosto pelo futebol, pela vadiagem e à bebida alcoólica. Ele procura dar voz, mas com a intenção de provocar um alarido, uma polifonia; não se colocando como representante único da comunidade ainda que cultive o papel de líder. Essa sua condição é definida por ele próprio como “artista cidadão”, alcunha que criou no poema manifesto homônimo:

É preciso sugar da arte
Um novo tipo de artista: o artista cidadão.
Aquele que na sua arte
Não revoluciona o mundo.
Mas também não compactua com a
Mediocridade que imbeciliza um povo
Desprovido de oportunidades
Um artista a serviço da comunidade, do país.
Que armado da verdade, por si só, exercita revolução.
(VAZ, 2004 e 2007, p. 6)

¹⁰⁷ Trata-se do livro *Belvedere* que reúne a obra do autor de 1971 a 2007.

4.1.1 Fase pré-cooperifa

Como foi dito, esta primeira fase vai do ano de 1988 a 1999, compreendendo três livros: *Subindo a ladeira mora a noite* (1988); *A Margem do Vento* (1991) *Pensamentos Vadios* (1994 – e uma segunda edição em 1999). Todos os livros foram publicados de forma independente através da Editora Scortecci, conhecida empresa editorial que publica livros por encomenda financiados pelo autor. Os três livros guardam entre si características comuns tanto na forma quanto no conteúdo. Além do aspecto editorial, bastante relevante ao meu ver, há a questão do estilo predominante na poesia de Vaz no período em que se destaca a voz interior do poeta.

Esse aspecto da brevidade do poema, acentuadamente lírico se aplica plenamente à obra de Vaz, de modo geral e, em particular, no período pré-cooperifa. É comum também o recurso de poemas sem títulos como se fossem pequenos aforismos poéticos. Isso acontece com frequência justamente nas poesias curtas que passaram a ter muita presença a partir de *Pensamentos Vadios*. Nesta obra, 50 dos 144 poemas são composições de até seis versos. E não se trata de *hai kais*, gênero que tem uma forma rigorosa em três versos onde o primeiro rima com o terceiro. Os poemas curtos de Vaz vão na linha do Mario Quintana, sem um padrão recorrente. Desse poeta gaúcho, Vaz herdou também a ironia e o tom lúdico, além da inspiração de síntese:

Quisera eu
Que minha solidão
Fosse adúltera

Mais do que viver as horas
Contando os minutos
É preciso saborear os momentos
Que duram uma eternidade
(VAZ, 1999, p.52)

Uma outra característica comum é o intenso uso de figuras de estilo na construção poética. Quase todos os poemas contêm metáforas (“que sopram as asas da solidão”), metonímias (“as pedras das calúnias), catacreses (“as fagulhas das estrelas vão incendiar os céus das bocas”), perífrase (“Nasceu para ser Messias/ Mas por ordem do pai/ Viveu Jesus”) e sinestesia (“mastiguei a solidão”), e em alguns casos, quase todas juntas. O estilo figurativo (ou a imagem poética) é tão característico da obra de Vaz que há poemas que se valem totalmente desse recurso:

No outono,
As árvores despidas de flores
Exibem magras sombras
Para o espelho da terra.
Que acaricia o corpo nu
Enquanto o inverno tece
O vestido da primavera
(VAZ, 1991, p. 51)

Como esses livros contêm dois terços da produção poética do autor, conforme contagem acima (214 dos 324 poemas inéditos) pode se afirmar com segurança que os poemas publicados nessa fase dão o tom predominante ao conjunto de sua obra. E são desse período alguns dos versos mais famosos do autor, tais como: “as pedras não falam, mas quebram vidraças”, do livro *A Margem Do Vento*, ou “Ninguém tem o direito/De aprisionar um pensamento/ por mais vadio que ele seja”; “Eu planto trigo/ para colher o pão./sou pássaro que recusa migalhas”; “A vingança tem seu lado bom/ se usada como convém/ Por exemplo: ”se alguém disser que te ama,/vingue-se dele,/ ame-o também”; “Enquanto eles capitalizam a realidade/eu socializo meus sonhos”, todos do livro *Pensamentos Vadios*. Esses dois livros, principalmente, formam um núcleo fundamental do período e nele se concentra a lírica mais importante do autor.

Todavia, há que se fazer justiça ao primeiro livro, *Subindo a ladeira mora a noite*. Trata-se realmente um caso à parte, porém sua importância não pode ser desprezada. O fato de ter sido uma obra compartilhada entre dois autores (Vaz e Adrienne Mucciolo) bem distintos entre si confere à obra um problema de paternidade; o livro parece um enteado pouco desejado pelo pai. Começa pelo fato de o título do livro ser um poema da coautora e não seu. Depois há uma forte influência da MPB na obra, sobretudo a canção de protesto em voga na época. No livro, dois poemas surgiram primeiro como letras de música: “Um Trago de Vida” e “Vida”. E outras tantas

são claramente inspiradas em canções da MPB, como “Chama” (“Amanhã”, de Guilherme Arantes); “Pé na Estrada” (“Pó da estrada”, de Sá e Guarabira); “Clube da Esquina” (“Clube da Esquina II”, de Milton Nascimento e Marcio Borges) e “Vida” (“Jorge da Capadócia”, de Jorge Bem Jor). Vaz abandonou sua veia musical e se desiludiu com a MPB depois da eleição de Fernando Collor de Mello:

A música pela qual eu havia me apaixonado estava chegando ao fim, e só mais tarde iria encontrar novamente um novo tipo de música de protesto que daria sentido à minha poesia: o rap. A minha poesia, conforme alguns, tinha ficado fora de moda, pois ninguém lutava mais contra o sistema, e o grande consenso era que não tínhamos inimigos, e a poesia engajada era coisa do passado. A palavra tesão era a grande moda do momento. (VAZ, 2008, p. 42/43)

Mas é justamente por ser uma obra com certo vigor de protesto, que a mantém como marco fundamental na trajetória literária do autor. Neste livro há pelo menos oito poemas importantes em perspectiva de crítica social em tom de contestação. “Índios e Baleias” aborda as questões ecológicas e fundiárias; “Asas da Quimera” faz uma ode a Nelson Mandela; “Palco” discorre sobre meninos de rua. Todos com traço épico são poemas feitos para conscientizar e serem espalhados. Entre esses poemas ainda há um fundamental que tem o título de “Semente de Fé”. Fiel ao seu estilo, Vaz faz exagerado uso de figuras de linguagem num poema que se derrama em versos sobre a grandeza épica do povo em face das mazelas que o abate. As duas últimas estrofes sintetizam a estrutura de sentimento que a obra do autor expressa.

A tristeza de um povo
 É ter que ser forte para suportar as covardias
 De dividir com os traidores
 O curto instante de alegria
 É ter que engolir as lágrimas
 Para que os filhos não as derramem
 Em páginas de memórias
 Escritas por um homem qualquer
 A esperança de um povo
 Está na semente de fé
 Cravada nas manhãs de sol
 E na coragem de amar
 De onde virão os frutos,
 E mesmo entre espinhos
 Dos invernos mais brutos
 O POVO florescerá. (VAZ, 1988, p. 42)

Creio que, aqui, Vaz expressa sua crença na força popular que acabará se traduzindo no bordão que ele utiliza como saudação na abertura das noites de sarau há quase 13 anos: “Povo lindo! povo inteligente!”. Apesar disso, Vaz parece não dar tanta importância ao livro que só teve um de seus poemas na coletânea *Colecionador de Pedras*, mas é justamente a poesia que foi publicada nos cinco livros: *A Cerca*. É neste livro também que o autor faz uso, pela primeira vez, da metáfora da pedra, tão cara à poesia do autor daí em diante. A expressão aparece de forma figurada em dois poemas: “Suicídio” (“Escorrem em meu caminho/ De pedras/ que amontoam em minha frente”) e “Calúnias” (“Atiraste em mim/As pedras das calúnias”). Outra metáfora que aparece com muita recorrência e é igualmente importante na estética do autor é o vento. Há 14 poemas no livro onde a palavra aparece conotando diferentes situações. Tamanha presença dessa expressão talvez seja a inspiração para o nome do livro seguinte: *A Margem do Vento*.

O segundo livro de Sergio Vaz é ainda mais lírico. A maioria de seus poemas tem uma perspectiva de contestação, porém o autor não direciona sua verve poética a um problema social específico vivido por ele no seu cotidiano. Vaz discorre sobre a condição humana, da guerra e da paz, da ecologia com mais duas versões de seu poema sobre as baleias. Em tom existencialista, às vezes melancólico, às vezes com um otimismo dissimulado, o autor reflete sobre a velhice, desencontros amorosos, amores idealizados e separações traumáticas. Vaz migrou oito poemas do livro anterior para este e dele extraiu apenas sete poemas para sua coletânea *Colecionador de Pedras*, um deles emblemático: “As pedras não falam/ Mas quebram vidraças”.

O ciclo se encerra com *Pensamentos Vadios*, obra lançada em 1994 e que teve uma segunda edição em 1999. O livro traz um projeto editorial mais elaborado, agregando ao poema elementos gráficos que valorizam a poesia impressa. Como já foi dito, neste livro o autor expande sua produção de poemas curtos. Tanto o aspecto gráfico quanto o tamanho do poema têm a ver com a estratégia do autor de publicar seus escritos em *outdoors* e cartões postais:

Sempre achei que a poesia tem que ganhar as ruas, as praças, os bares, as escolas, e nunca aceitei que o livro fosse o único abrigo do poema. Outra coisa que me incomodava era essa coisa do poeta estar sempre no casulo à espera dos poucos que gostam de poesia. Pensando nisso, conversei com o Brói e pedi que ele criasse a arte, e em maio de 1999 lancei uma série de

cartões postais poéticos para divulgar a poesia de meu livro *Pensamentos Vadios*. (VAZ, 2008, p. 58)

Vaz segue a perspectiva do livro anterior com poemas em tom reflexivo, porém com um otimismo mais explícito, as vezes exacerbado. Vaz mantém a predominância do gênero lírico e um uso ainda mais intensivo das figuras de estilo. Creio que o poema “*Receita para um novo dia*” seja representativo desta fase, pois contém todos os elementos citados:

Pegue um litro de otimismo
 Duas lágrimas – de preferência escorridas no passado
 Duas colheres de realidade e sonhos à vontade
 Duzentos gramas de presente
 E algumas pitadas de futuro
 Pegue a solidão, descasque-a toda
 E jogue fora a semente
 Coloque tudo dentro do peito
 Acenda no fogo brando
 Das manhãs de sol
 Mexa com muito entusiasmo
 Ao ferver, não se esqueça de colocar
 Uma boa dose de esperança
 E algumas gotas de liberdade
 Sorrisos largos e abraços apertados
 Para dar um gosto especial
 Quando pronto
 Assim que os olhos começarem a brilhar
 Sirva-o de braços abertos.
 (VAZ, 1999, p. 89)

Dos três livros da fase pré-cooperifa, *Pensamentos Vadios* foi o título que mais poemas forneceu para a coletânea *Colecionador de Pedras*: 21 poemas, entre eles, esse acima reproduzido, um dos mais populares do autor. Até a publicação do próximo livro há um hiato de 10 anos, fato que acabou por conferir a esta obra um lugar de destaque por ser a única vigente do autor durante um longo período. Por isso Vaz empreendeu uma nova edição do livro em 1999, fato inédito em sua carreira até então, conseguindo assim manter um estoque de livros invariavelmente vendidos de mão em mão e no sarau que ele criará em 2001.

4.1.2 Fase pós- cooperifa

O ano de 2004 teve três fatos que marcaram a trajetória de Sergio Vaz e da Cooperifa. Ele foi escolhido como um dos 50 brasileiros considerados “pequenos grandes heróis” que receberam o Prêmio Heróis Invisíveis, iniciativa coordenada pelo jornalista Gilberto Dimenstein (NASCIMENTO, 2009, p. 189). Foi o primeiro de uma série de importantes prêmios que o poeta da periferia viria a ganhar a partir daí. Em outubro, época do aniversário de três anos da Cooperifa, Vaz foi submetido ao teste das urnas; candidatou-se a vereador na cidade de Taboão da Serra pelo Partido da Mobilização Nacional e, finalmente, no dia 22 de dezembro, foi lançada a coletânea *Rastilho de Pólvora*, a primeira e única antologia dos poetas da Cooperifa. Vaz obteve apenas um terço dos 1500 votos de que necessitava para se eleger (NASCIMENTO, 2009, p. 197). O fracasso nas urnas sepultou sua carreira política mas aumentou sua popularidade na região. A coletânea teve sua tiragem toda esgotada em menos de três meses, não sendo nunca mais reeditada (VAZ, 2008, p. 138, 149).

Foi nesse contexto que seu quarto livro, *A Poesia dos Deuses Inferiores*, foi lançado. A obra contém 115 poemas, sendo 92 inéditos e a maior parte foi reeditada na coletânea *Colecionador de Pedras*. Contando novamente com a ajuda de empresários, desta vez do diretor da Faculdade de Taboão da Serra, Vaz conseguiu uma edição de mil exemplares da obra que segundo ele significou a retomada da poesia de protesto:

Era muito mais agressiva e bem alinhada com o rap, com quem, há muito tempo, vivia flertando. Também era um livro de homenagens às pessoas em que sempre acreditei: Lamarca, Zequinha, Dona Ana, Miltinho, Sabotage, Mano Brown, minha mãe, etc. Pessoas que, conhecidas ou não, sempre fizeram parte da minha vida (VAZ, 2008, p. 138)

A aproximação com o RAP pode ter elevado o tom da crítica da poesia de Sergio Vaz, porém, não alterou sua proposta estética que se manteve praticamente inalterada desde o livro *Pensamentos Vadios*, inclusive, contando novamente com um projeto editorial que dá a cada poema uma forma de diagramação distinta, podendo ser também apreciado como objeto gráfico. Vaz não absorveu do RAP a forma da escrita, mantendo sua poesia dentro do parâmetro mais próximo da norma culta e tampouco escreveu poesia rimada como manda a tradição do *rythm and poetry*,

embora as utilize em algumas composições, não obstante, obedecendo a seu padrão estético já sedimentado. Mas o fato de ter se dedicado mais à crítica social, tendo histórias de vida como inspiração, fez com que ele criasse mais poemas com traço épico, atenuando o lirismo que caracteriza sua poesia.

Mas fundamentalmente, essa identificação com o RAP e o Hip Hop reivindicada pelo autor se dá pela sua inserção num movimento cultural possibilitado pela criação da Cooperifa e do êxito do sarau como espaço de fruição, articulação e reprodução do movimento cultural da periferia. Vaz começa a fazer uma poesia marcada por esse contexto. Ele passa a integrar a frátria. Seu lugar de fala agora é polifônico; não está mais isolado como estava até os anos 1990. Ao observar-se dentro de uma coletividade, na qual tem um papel de líder, sua poesia ganha um acréscimo de engajamento que poderá ser notado na análise de seis dos dez poemas que ele publicou em *Poesia dos Deuses Inferiores* que abordam a sua condição de poeta. Como será visto posteriormente, esses poemas revelam um escritor que age por dentro do movimento popular e não como alguém que se dirige ao povo para animá-lo a lutar. Agora ele faz parte da luta. Ou seja, a poesia de Vaz não mudou. O que mudou foi seu lugar na cena política e cultural da periferia.

Dito isso, destacaremos dois aspectos do livro: a) a condição do poeta e b) os poemas com traço épico. No primeiro, destacaremos os vários poemas dedicados ao papel social do poeta identificando o que foi dito no parágrafo anterior. No segundo, a crítica social formulada por meio de narrativa poética onde ele conta histórias ao estilo do RAP, abordando inclusive quatro autores do gênero: Sabotage, Mano Brown, Dexter e Jay.

4.1.2.1 SER POETA

Dos dez poemas dedicados à reflexão sobre a condição do poeta, seis são daqueles típicos de cartão postal que o autor já se habituara a distribuir. São poemas curtos, sem título, com no máximo dez versos igualmente curtos e que nas páginas

do livro ganham uma diagramação que acentua as pretensões do autor de soltar fragmentos de pensamentos que identifiquei como aforismos poéticos. Todos eles são inéditos e compostos, possivelmente, já no contexto do Sarau da Cooperifa, portanto, reveladores da nova fase do poeta. Faremos aqui a análise somente destes. Vejamos:

- Não faço poesia/ Jogo futebol de várzea/No papel (VAZ, 2004)
- Poesia/Tem alto teor alcoólico/O poeta/Encheu a cara de rimas/E saiu por aí/Vomitando versos pelas/calçadas. (VAZ, 2004)
- Os poemas assassinos/ são feitos para matar o tempo/ Os poetas sabem/ Mas não fazem nada/São cúmplices (VAZ, 2004)

-
- Ser poeta/Não é escrever poemas/É ser poesia (VAZ, 2004)
 - A minha poesia/ apesar de pouca e rala/cabe na tua boca/ dentro da tua fala/Apesar de leve e rouca/chora em silêncio/Mas não se cala/Apesar da língua sem roupa/Não engole papel.../cospe BALA. (VAZ, 2004)
 - A poesia/ É o esconderijo do/ açúcar/ E da pólvora/Um doce/ Uma bomba/ Depende de quem/Devora. (VAZ, 2004)

Dispostos dessa forma, os poemas revelam tons distintos sobre a condição do poeta, nenhum deles, porém, aponta explicitamente o papel social e o engajamento como dever do poeta. No primeiro bloco predomina inclusive um certo tom descompromissado do autor apelando para sua inclinação boêmia e ociosa nos dois últimos. Esse traço é representativo da personalidade de Sergio Vaz, sujeito que aprecia a boemia e que de tanto frequentar bares resolveu criar um sarau num deles. Embora muito ativo e batalhador, nunca fez apologia do trabalho, principalmente do trabalho alienado que sacrifica o povo. Desprovido de moralismos inerentes à vida laboral, gosta de ser chamado de “vagabundo”, tratamento habitual entre os poetas na Cooperifa e “vira-lata”, como se auto define.

A metáfora do futebol de várzea no primeiro poema pode ser atribuída ao despojamento com que trata sua própria poesia que não se adapta bem aos padrões requintados das editoras e palácios suntuosos. Mas também é um dado importante de sua biografia, pois ele próprio foi jogador de time de várzea e assíduo frequentador de torneios¹⁰⁸ onde, de fato, os jogadores jogam com o coração na ponta da chuteira e a faca entre os dentes, para parafrasear o estilo figurativo do autor. E é pertinente

¹⁰⁸ Vaz fez declarações a esse respeito em vários depoimentos, um deles no Vídeo Várzea – A bola rolada na beira do coração, de Akins Kinté, VAI/Prefeitura de São Paulo, São Paulo, 2011

ressaltar essa identificação de Sergio Vaz, a fim de atribuir à referência um dado afetivo vinculado a sua memória pessoal. Situar, assim, o tema do futebol de várzea nesta poesia, parece-me mais coerente do que a abordagem de Carolina Barreto na qual interpreta a citação como um apego ao território periférico como resistência ao assédio de agentes “desestabilizadores” da ordem simbólica ali existente. Além disso, afirma esta autora:

As palavras criam formas de driblar, desviar-se umas das outras, mas estabelecendo relações estéticas que evidenciam estratégias de resistência, que muitas vezes não se dão em espaços oficiais, mas em espaços alternativos que vão sendo criados para o jogo e para que a poesia questione a tradição que a colocou em um lugar elevado, afastado do cotidiano (BARRETO, 2011, p. 117)

Trata-se de uma leitura interessante, porém que, ao meu ver, superestima o teor político da poesia. Esse é um traço muito comum às análises acadêmicas sobre a literatura da periferia nas quais o tempo todo se procura justificar o texto pela ideologia, como se o poeta e o escritor fosse permanentemente um militante. Neste caso, Sergio Vaz é um escritor que foge muito ao padrão perseguido por esse tipo de abordagem. Ele frequentemente contradiz o modelo. Veja. No ano da publicação do livro ele foi homenageado por um prêmio patrocinado por uma empresa multinacional de seguro; candidatou-se a vereador por um partido de perfil conservador, conhecido como legenda de aluguel e recebeu financiamento de um Instituto vinculado ao Banco Itaú para produzir um livro da Cooperifa. Logo depois disso, passou a ocupar “espaços oficiais” como uma editora bem posicionada no mercado editorial (Global Editora) na qual passou a figurar no catálogo ao lado de escritores da “tradição” como Manuel Bandeira e Cecília Meireles e a fazer eventos regulares na sede do Instituto Itaú Cultural na nada varzeana Avenida Paulista.

No segundo bloco, temos três poemas que fazem uma inflexão no sentido de afirmar uma postura política engajada, porém de forma sutil. No primeiro poema entendo que se trata de uma declaração no sentido de que ser poeta não é uma roupa que se veste para uma determinada ocasião. Não se é poeta parcialmente. Só é poeta aquele que permanentemente está sob essa condição. É um modo de ver a vida, de se posicionar no mundo. Não implica inclusive em escrever poesia, mas sim viver como se fosse um poema. Quando, no segundo poema, ao admitir que sua poesia seja escassa e pouco densa (“pouca e rala”), ele quer dizer que essa simplicidade facilita sua apreensão (“cabe dentro da sua boca/ da tua fala”). Uma poesia que é

consequente, pois “não cala”, mesmo quando “chora em silêncio”. A língua despida a que se refere o poeta, diz respeito à falta de predicados relacionados à erudição. Embora desprovida de sofisticação, esta língua (e, por extensão, o poeta) não aceita imposição de um padrão, supostamente culto, que não lhe cabe. Além de não engolir este “papel”, cospe bala que pode ser no sentido de doce ou bala de revólver, como sugere o terceiro e último poema: “açúcar ou pólvora”. Ou seja, Vaz estabelece aqui uma relação visceral com o leitor e sua recepção. Dessa forma fica evidenciado porque o poeta deve ser convertido em poesia como sugere o primeiro poema.

4.1.2.2 NARRATIVAS DE VIDAS INGLÓRIAS

Figura 24 – Capa do livro: *A poesia dos deuses inferiores*.

Dos 92 poemas inéditos do livro *A poesia dos deuses inferiores* (Figura 24), 23 são em estilo épico, são longos (para o padrão do autor) de 30 a 45 versos dispostos em um só conjunto, sem estrofes, com uso escasso de rimas. Todos eles abordam diferentes dimensões do sofrimento dos moradores das periferias e a problemas sociais que afligem o povo pobre em geral do Brasil. Segmentados por temas, os poemas podem assim serem agrupados (Quadro 5):

Quadro 5 – Temas dos poemas no livro *A poesia dos deuses inferiores*. Fonte: Autor

Tema	Poemas
Alfabetização de adultos	Bengalas e muletas; Caminho suave
Prostituição feminina	Renilda de seu francisco; Madalena
Luta e condição social dos negros	Mãos de pedras; Oração dos desesperados; João Cândido
Bandidos, polícia corrupta e “salafrários”	Miltinho; Paulão; Os miseráveis; O profeta
Miséria, exploração sexual de criança; morador de rua, criança de rua, trabalho precário	Maria das dores; Ornitorrinco; Gente miúda; Barbie; Os Souza; Náufrago; Cal Max; Jorginho
MCs do RAP (pobreza, violência e discriminação racial)	Sabotage; Jay; Colecionador de pedras.

São seis blocos temáticos, sendo que o grupo dos MC's abordam vários dos temas mencionados. A esses rappers, o autor rende homenagem, duas delas póstumas (Sabotage e Jay) e outra a Mano Brown, justamente no poema, cujo título tornar-se-á uma importante marca do autor e nome de seu próximo livro de poesia: *Colecionador de Pedras*. Ficou de fora apenas o poema *Lourdes* que não se enquadra na crítica social que caracteriza todos os demais. O livro tem um subtítulo que está impresso somente na página de rosto e na quarta capa: *A Biografia Poética da Periferia*. Embora sem destaque, este subtítulo é um dado importantíssimo da obra e explica a grande ocorrência de poemas em forma de narrativas longas e que, na maioria das vezes, abordam histórias reais de pessoas com quem Sergio Vaz conviveu em seu bairro, como ele mesmo conta na orelha do livro:

São fotografias de uma gente simples que vi crescer neste chão árido e escuro da senzala moderna chamada periferia. Uma homenagem a pessoas que, ao curso de uma vida, tiveram apenas o CIC e o RG como registro de passagem pelo planeta. É uma 3x4 da minha infância. Um clic na dor alheia. É a raiva que escarra da lente dos meus olhos.... (VAZ, 2004, s/p)

Essa preocupação em contar tais histórias levou o autor à repetição exaustiva de um recurso estilístico na composição dos primeiros versos dos poemas dedicadas à memória das pessoas a que ele se refere. Treze dos poemas que narram histórias de vida começam de forma muito semelhante, conforme o quadro explicativo abaixo (Quadro 6):

Quadro 6 – Poemas e primeiros versos no livro *A poesia dos deuses inferiores*. Fonte: Autor

Poema	Primeiros versos
Maria das Dores	“Filha de Saturnina/Maria nasceu em ladainha”
Jay	“Jay/Nasceu Jailson”
Renilda de seu Francisco	“Renilda/ já nasceu mulher”
Miltinho	“Nasceu/Jeferson Antunes Cosme”
Ornitorrinco	“Jamilton/Nasceu no Pará”
Paulão	“Paulo/ Nasceu na rua seis”
João Cândido	“João/Nasceu Cândido”
Os Miseráveis	“Vitor nasceu/No jardim das margaridas”
Barbie	“Patrícia nasceu/Num destes casebres”
O Profeta	“Nasceu para ser messias/ Mas por ordem do pai/Viveu Jesus”
Náufrago	“Sebastião/Nasceu longe do mar”
Cal Max	“Max nasceu pobre/ Na verdade/Nasceu Maximiliano”
Colecionador de Pedras	“Pedro/ Nasceu em dia de chuva”

Essa recorrência pode ser vista como indicativo de uma concepção poética da memória. Nascer para Sergio Vaz é um evento, nos termos em que fala Alfredo Bosi glosando o filósofo italiano Carlo Diano:

O infinito suceder cósmico e histórico, que nos precede, nos envolve e nos habita, sempre, e em toda parte, do nascer ao morrer, só se torna um evento para o sujeito quando este o situa no seu aqui e o temporaliza no seu agora; enfim, quando o sujeito o concebe sob um certo ponto de vista e o acolhe dentro de uma certa tonalidade afetiva. Em torno do evento subjetivado, na sua imensa e claro-escura periferia, vem e vai, inesgotável, “il gran mar dell’essere” de que fala Dante. O grande mar do ser, que a consciência poética

só consegue penetrar quando lhe é dado sob as espécies do evento. (BOSI, 1988, p. 276)

Aos personagens de que trata Vaz, nascer foi a única ou das poucas experiências significativas de uma existência errada. Dali em diante, o destino tratou de corromper a trajetória do ser que surgiu impunemente. Alguns deles, é verdade, inverteram o curso de sua morte anunciada, mas a maioria padeceu à desgraça que lhe consumiu. Sergio Vaz, ao se referir a seu próprio nascimento, o faz como evento significativo:

Nasci contra a vontade dos astros no Vale do Jequitinhonha, norte de Minas Gerais, o lugar mais pobre do mundo. Dois irmãos não tiveram a mesma sorte. Minha mãe era negra, meu pai continua branco. De forma irônica, a parteira que ajudou minha mãe a dar à luz tinha um olho só, mas com espírito iluminado, disse que eu era um bitelão. Era um vinte e seis de junho de mil novecentos e sessenta e quatro, inverno no Sudeste, do signo de câncer. Um dia como outro qualquer, tanto é que, às vezes, até eu esqueço. (VAZ, 2011, p. 176)

Apesar do tom melancólico da última frase, Vaz enaltece sua existência a partir de seu nascimento que, como pode se notar, interrompeu um ciclo de mortes de parto dentro da própria família. Contrariando todas as expectativas e estatísticas, ele veio ao mundo anunciado por uma iluminada parteira. Vaz desde muito cedo conviveu com a morte, posto que dois de seus irmãos faleceram antes mesmo de nascer. Já em São Paulo, aos oito anos testemunhou a morte de um homem no bar de seu pai. O sujeito foi alvejado com um tiro na testa e caiu sobre as garrafas.

Esse episódio é narrado pelo autor em um poema do livro de título “A Bala”: “Um homem/ caído sobre as garrafas/guardava na memória uma bala/O garoto/Com o olhar caído sobre o homem/guardava na memória/a primeira vala.” (VAZ, 2004) Entendo que para Vaz o nascimento seja um evento significativo também porque a morte lhe era corriqueira, dada a frequência com que convivia com óbitos a sua volta a ponto de um cemitério ser erguido no terreno em que jogava bola (VAZ, 2011, p. 177). Os que morreram levaram consigo a memória; sumiram. Ao recuperar as trajetórias dessas pessoas esquecidas no anonimato, Vaz lhes dá a oportunidade de nascerem de novo. Essa busca, declarada na apresentação do livro, ao meu ver, explica a recorrência da citação do nascimento nas suas poesias. Ao negar-se como obituário, sua obra se parece assim como um livro de registro de nascimento.

O nascimento é assim a metáfora da vida miserável e que não aparece apenas nos primeiros versos. Em “Barbie”, Patrícia é uma menina que nasceu paupérrima

num barraco assentado num barranco, filha de mãe e pai catadores de lixo que não podem dar a ela a desejada boneca que dá título ao poema. Até que um dia, Pati foi violada sexualmente e, aos treze anos, ganhou finalmente “uma linda menininha/Com quem pode morar/E brincar de casinha”. Em tom sarcástico, o autor expõe o ciclo de miséria numa história que começa e termina com nascimentos. Na saga distinta de Vitor e Hugo, no poema “Os Miseráveis”, o nascimento dá o tom da trajetória de cada um. Vitor nasceu erva daninha, sem pai, sem mãe. Hugo não nasceu; “estreou”. Branco é filho de família rica, este teve escola e fada madrinha. Ambos viraram ladrões, porém, Hugo tinha colarinho branco e não usava capuz para operar seus negócios ilícitos. Já Vitor roubava à luz do dia e era preso com retrato falado e “cara na notícia” enquanto Hugo, “fazia pose pra revista”. O ladrão de revólver na mão “apodrece impunemente” e o salafrário da caneta “enriquece impunemente”. O destino dos dois, diz o poeta, é a Bíblia na mão para o pobre e a presidência para o rico.

Nesses dois poemas, Vaz, a partir do nascimento, traça uma trajetória de fracasso para os pobres, porém não absolve os ricos da condenação pela falta de ética, atribuindo a usura destes à habilidade que desenvolveram no uso da caneta. Aqui Vaz estabelece uma crítica que relativiza o conhecimento letrado como fator de emancipação, algo que os escritores da Literatura Hip Hop enaltecem e almejam para que o povo possa libertar-se da ignorância que os pune. Vaz acredita no conhecimento popular e na capacidade do povo se emancipar por suas próprias virtudes. É disso que ele fala no poema *Colecionador de Pedras* que escreveu para homenagear Mano Brown, como veremos a seguir.

O autor não declara explicitamente a homenagem ao líder do Racionais MC's nem no poema, nem em um paratexto do livro. Tampouco fez uma menção em alguma declaração pública que eu tenha tido acesso. Ao tratar do livro *Poesia dos deuses inferiores* na sua autobiografia *Coooperifa – Antropofagia Periférica*, obra que utilizo fartamente nesta dissertação, Vaz diz apenas que Brown é um dos homenageados ao lado de outras pessoas vivas e mortas, cujos nomes dão título às respectivas poesias, como “Maria das Dores”, dedicada a sua falecida mãe ou os também falecidos rappers Sabotage e Jay (VAZ, 2008, p. 138). Não obstante, é possível identificar o homenageado através de passagens onde há referência ao personagem como o primeiro verso: “Pedro.” Este é o nome do rapper, Pedro Paulo. Depois vem a citação de Dona Ana, nome da mãe de Brown no quinto verso; ao pai que

desapareceu deixando apenas o “esperma”. Na sequência, o poema se desenvolve abordando aspectos muito comuns a crianças pobres das periferias. Mas nos derradeiros versos do poema fica mais claro de quem o autor está falando: “O poeta canta sua dor/E rima a dor alheia/E sem deixar pedra sobre pedra/Do rancor, o amor ele sampleia” (2004, s/p).

É essa a mensagem que Sergio Vaz quer deixar no seu livro. Embora fale muito do sofrimento ele enaltece a capacidade do povo renascer, como no poema “Semente de Fé”, do seu primeiro livro já citado anteriormente como uma composição definidora da visão do autor: “Dos invernos mais brutos/ O povo florescerá” (2004). Ou seja, transformará o rancor em amor, como sugere no poema acima citado. Pedro recebeu muitas pedradas ao longo de sua vida sofrida, virou rocha e “se tornou pedregulho no rim do sistema”. Só de resistir e não padecer, Pedro já é um vencedor: “contrariou as estatísticas”, como canta Mano Brown no clássico RAP “Capítulo 4, versículo 3”. Porém, mais do que resistir, Pedro se tornou “rocha onde a vida queria grão de areia”. Guardou as pedras e com elas construiu sua própria fortaleza. Essa imagem é representativa da estrutura de sentimento revelada na obra de Sergio Vaz e que caracteriza toda a literatura denominada Periférica. Uma crença na força popular e no envolvimento direto e nivelado do artista como agente transformador. Uma transformação que não virá pelo revide e sim por uma nova ordem que superará o estado atual de desigualdade e injustiça. Ao se fixar na memória, Vaz realiza com seu livro *Poesia dos Deuses Inferiores* aquilo que o sociólogo José de Souza Martins formula quando diz que no subúrbio a memória é o “documento vivo da história vivida”. Este autor argumenta que nesses espaços, assim como nas periferias,

A memória sempre foi e ainda é o repositório da história residual e, portanto, da identidade. Em consequência é o fundamento da esperança, das aspirações de mudança, do projeto social coletivo” (MARTINS, 2008, p. 60)

Tal formulação encontra na obra de Sergio Vaz, especialmente em *Poesia dos Deuses Inferiores*, sua materialização em forma de poesia.

4.1.2.3 COLECIONADOR DE PEDRAS

Figura 25 – Capa do livro: *Colecionador de Pedras*

Em menos de dois anos, Vaz publicou um novo livro dando a ele o título do poema que fez para Mano Brown: *Colecionador de Pedras* (Figura 25). Publicado em dezembro de 2006, esta obra, como já foi dito, é uma antologia com uma seleção de poesias publicadas nos livros anteriores. Há apenas 18 poemas inéditos. “Colecionador de pedras” passou a ser uma metáfora do próprio Sérgio Vaz. Não por acaso, seu poema de 1991 serve de epígrafe à obra: “As pedras não falam/ Mas quebram vidraças.” Mas a capa de sua primeira edição, feita de forma independente, como todos os seus livros, traz um desenho colorido de um garoto no alto de uma laje de uma casa periférica empinando uma pipa que disputa espaço

em um céu densamente ocupado por outras pipas num dia ensolarado numa quebrada qualquer. Essa imagem contraria um pouco o tom agressivo do poema acima citado.

O vigor da poesia de Sérgio Vaz está muito associado ao universo onírico de sua infância. A logomarca da Cooperifa é um menino empinando pipa. Um dos poemas inéditos de *Colecionador de Pedras* fala de meninos que nascem, crescem, morrem e ficam eternos num filme feito por um cineasta com alma de menino. Dedicado a Jefferson De, este poema chamado “Um Dia”, tem uma passagem assim: “Um dia inteiro/de uma vida/cabe dentro da eternidade/do menino/Num dia/nasce/vive/e morre/depois vira filme/nas mãos/ de um outro menino/que o socorre” (VAZ, 2007, p. 32).

O frescor da infância vivida nas ruas da periferia, jogando bola e empinando pipa é uma importante chave para entender porque a literatura de Sérgio Vaz, apesar de aguerrida e contundentemente crítica não se alinha ao tom rancoroso que, por

vezes, a literatura hip hop assume. Ele consegue ver graça sob os escombros da pobreza que o cerca. Sua poesia é mais açúcar do que pólvora ou uma pólvora adocicada. É uma criação encharcada de afetividade e não só um instrumento de conscientização das massas.

Em seu “Manifesto da Antropofagia Periférica”, ele afirma: “A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor” (VAZ, 2007). A dor e a cor estão abundantemente abordadas na Literatura Hip Hop. Vaz introduz o amor como um elemento de convergência do povo periférico. Ou seja, ele dá a afetividade um lugar central na sua literatura e com isso consolida a estrutura de sentimento que marca toda a geração que se identifica com a literatura periférica aglutinada nos saraus. O próprio sarau é representativo desta estrutura de sentimento na medida em que é um encontro com grande carga afetiva, celebrativo e festivo como é a literatura periférica: “uma poesia que brota na porta do bar” (VAZ, 2011, p.50), como diz o mesmo manifesto anteriormente citado.

Uma literatura assim é generosa com o povo, celebra os negros, as crianças e as mulheres tão subestimadas pela Literatura Hip Hop. Às mulheres, Vaz dedicou poemas de exaltação como “Este Ser Mulher”, cujos versos da segunda estrofe são uma ode à condição feminina: “Quem seria um ser/não fosse esse ser/frágil/somente/no momento de ser bela?” (VAZ, 2011, p. 75), mas também um evento que é uma penitência coletiva. Trata-se do “Ajoelhaço”, que acontece no sarau que é realizado na semana do Dia Internacional da Mulher. Ao final do Sarau, todos os homens presentes ajoelham-se diante das mulheres e lhes pedem perdão pelos séculos e séculos de dominação masculina. As feministas não gostam de tal encenação, mas é uma ação que denota o tratamento de reverência que, se não é libertário, é mais digno e respeitoso do que as versões predominantes na vertente da

Figura 26 – Cooperifa: “Poesia no Ar” literatura identificada com a cultura hip hop.

Carregada de metáforas e outras figuras de estilo como já foi dito aqui, a poesia de Vaz se converte ela própria numa metáfora ao voar, literalmente. Há oito anos, sempre no mês de abril, a Cooperifa lança poesias ao vento amarradas em balões brancos personalizados com a marca do Sarau. É o “Poesia no Ar” (Figura 26). Centenas de

peessoas comparecem ao sarau neste dia. Cada uma recebe um papel timbrado da Cooperifa no qual escrevem um poema, ou uma mensagem, colocam-no em um saquinho plástico perfurado que, por sua vez, é amarrado à linha atada à bexiga. Por volta das 22:30, todos saem à rua e, após uma rápida contagem regressiva, soltam simultaneamente os balões com seus poemas. Sergio Vaz quer com isso reverter o estigma da periferia como lugar onde se convive com balas perdidas, oferecendo poemas que caem nos quintais, lajes ou na rua. Essa alegoria que expressa o objetivo de combater a violência com uma mensagem de paz em tom alegre, numa grande celebração coletiva é muito representativa da estrutura de sentimento que se articula em torno da literatura que surge dos saraus aqui denominada de Literatura Periférica.

4.2 Demais poetas do circuito – Cooperifa-Binho

Como foi dito, listei 15 poetas e 12 livros publicados no período de 2005 a 2011. Os autores estão agrupados por geração. São três grupos aqueles que estão próximos dos 50 anos, Marcio Batista, Binho, Serginho Poeta e Evandro Lobão; os que nasceram na década de 1970, Allan da Rosa, Dinha, Fuzzil e Casulo e, finalmente os jovens nascidos na década de 1980, Elizandra Souza, Akins, Daniel Fagundes, André Luiz Pereira, Marcio Vidal Marinho, Zinho Trindade e Luan Luano. A maioria é ligada ao Sarau da Cooperifa, mas quase todos transitam também no Binho. Nenhum livro tem a chancela desses saraus como editora, embora alguns tragam o logo da Cooperifa como identificação. Metade dos livros foram publicados pelo selo editorial Edições Toró, criado em 2005 pelo poeta Allan da Rosa, evidenciando um fator importante de fomento à produção editorial dentro deste circuito.

Cada grupo guarda características específicas sem que haja diferenças substanciais entre eles. Do ponto de vista temático, como características gerais, é possível apontar os seguintes pontos:

- a) Manifestação do orgulho em pertencer ao bairro, não necessariamente à periferia de forma genérica. Tal sentimento é expresso, na

maioria das vezes, como uma declaração afetiva e não como uma reação de defesa em face do estigma que pesa sobre os arrabaldes da cidade.

b) Exaltação da negritude, tanto como elemento de identidade, ressaltando as origens africanas, como a luta do povo negro brasileiro, enaltecendo Zumbi dos Palmares como líder dessa luta, chegando às pautas mais atuais como as cotas para afrodescendentes nas universidades.

c) Valorização do povo pobre e trabalhador de forma geral e não somente os moradores das periferias urbanas.

d) Pouca presença dos temas da violência do crime ou da polícia. Esse tema é abordado, na maioria das vezes, de forma indireta, sutil ou estetizada em poemas abstratos, como ocorre com a poeta Dinha. A violência mais abordada é a social relacionada à pobreza, racismo, violação de direitos fundamentais como moradia, educação, transporte e saúde.

e) Importante presença de poemas de amor, de erotismo, de exaltação à mulher apresentada ora como sublime e exuberante, ora como guerreira, às vezes as duas dimensões juntas. Temas como a natureza e, principalmente, a nostalgia da infância pobre, porém feliz, são também muito recorrentes.

Do ponto de vista da forma, cabe destacar:

a) Apego à forma erudita, e obediência à norma culta, apesar de alguns descuidos, tanto na organização do poema, chegando às vezes a requintes parnasianos, quanto nas referências a poetas do cânone: Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros, Guimarães Rosa Ferreira Gullar, são alguns dos mais citados. É muito raro um escritor periférico citar um outro autor da periferia.

b) Uma certa influência da poesia do romantismo, parnasianismos e outras escolas literárias do século XIX, provavelmente em função da declamação.

c) Pouquíssimo uso de palavrão e de gíria. Essa, quando utilizada com mais frequência, como nos poemas de Akins Kinté, aparece como um recurso estilístico bem colocado, sem parecer forçado, evitando a caricatura do mano de quebrada, aproximando mais de uma referência a dialetos africanos.

Tais características denotam uma tendência distinta entre os autores da Literatura Periférica em relação aos autores da Literatura Hip Hop, alterando a estrutura de sentimento como já foi observado na poesia de Sergio Vaz. Os demais autores do circuito Cooperifa-Binho corroboram com a visão desse poeta expressando afeto por seu lugar de morada, confiança no povo sem desqualifica-lo pelo baixo letramento ou pelo consumo de bebida alcoólica, respeito pela mulher, e uma visão lúdica e bem humorada - com destaque aqui para a poesia de Evandro Lobão – da vida cotidiana. Na Literatura Periférica a periferia tem o céu forrado de pipas, churrasquinho na laje, criança jogando bola na rua, campinho de várzea dia e noite com jogos, bares animados, muita mulher bonita, pouca gente drogada, o crime é coadjuvante e a polícia é rejeitada. A poesia que surge nos saraus literários nas bordas da metrópole e que formam a Literatura Periférica retratam as dores e delícias de se viver nas “quebradas”.

4.3. Primeira geração

4.3.1 Marcio Batista

Figura 27 - Capa do livro: *Meninos do Brasil*

Frequentador do Sarau da Cooperifa desde os tempos do Garajão no Taboão da Serra, Marcio é amigo de infância de Sergio Vaz a quem ele atribui sua inserção na poesia: “Minha poesia nasce por influência dos 30 anos de amizade com Sergio Vaz – nas suas palavras: “consciência e atitude”, diz ele no texto de uma das orelhas do seu único livro: *Meninos do Brasil* (Figura 27).

Vaz retribui a deferência assinando a outra orelha, declarando seu apreço ao amigo de longa data e enaltecendo a qualidade de sua poesia: “ Eu que fui testemunha do nascimento de sua poesia fiquei impressionado quando li “Negro Ativo”, um poema que já nasceu clássico. Não só pela força,

mas pelo lirismo, pela intimidade com que a palavra desfia e desfila pelas páginas que seguem brincando de estreia nova sela, no livro”. Marcio Batista já havia participado das duas coletâneas da Cooperifa (Livro *Rastilho de Pólvora* e CD *Sarau da Cooperifa*) com dois poemas que estão no livro: “Meninos do Brasil” e “Nego Ativo”. Este último aparecendo nas duas. Declaradamente tímido, Marcio demorou para se assumir poeta e celebra sua estreia em livro com um haikai como primeiro poema da obra: “Um dia enfim/ a poesia saiu/dentro de mim” (BATISTA, 2008, p. 10).

Meninos do Brasil foi publicado de forma independente em 2008, rubricado como Edição do Autor, tendo o apoio da ONG Ação Educativa e o selo da Cooperifa. A capa traz um desenho de John Boicote na qual inúmeras crianças estão na rua brincando de skate, futebol, bicicleta ou simplesmente andando. Uma imagem que reflete em boa medida o tom predominante no livro onde há uma exaltação nostálgica da infância cada vez mais distante no coração do poeta que se aproxima dos 50 anos. A epígrafe do livro retirada da letra de uma canção de Milton Nascimento e Fernando Brant atesta o espírito da obra: “Há um menino/ há um moleque/Morando sempre no meu coração/toda vez que o adulto balança/ele vem pra me dar a mão.”¹⁰⁹

Em 64 poemas bem elaborados, quase todos curtos, alguns em forma de soneto, Márcio Batista discorre sobre a infância feliz de quem, como ele, apesar da pobreza teve um lar e uma família e do abandono das crianças que ficam nas ruas como pedintes ou cometendo atos infracionais: “Brasil/ olha teus meninos às margens do Rio de Janeiro/crianças sem esperanças em Salvador/sem dor pedras de Recife corroem por inteiro” (BATISTA, 2008, p. 39), diz os versos iniciais do poema “Meninos do Brasil”, que dá título ao livro. De traço épico, este poema percorre todas as capitais fazendo trocadilhos com os nomes das cidades e chamando a atenção para as crianças que vivem em situação de rua. Já no poema “Nega de Três” (*Pelada*) a rua tem outra conotação e é exaltada como lugar da brincadeira em bairro de periferia: “Os meninos da rua doze/vieram jogar contra/os meninos da rua seis/que ontem perderam a primeira/se hoje vencerem a segunda/amanhã farão nega de três” (BATISTA, 2008, p.70)

Professor e sindicalista, o autor dedica vários poemas à luta dos trabalhadores do campo e da cidade. No poema “Primeiro de Maio” faz uma crítica ao

¹⁰⁹ Bola de meia, bola de gude, Nascimento, Milton, Brant, Fernando

desvirtuamento da comemoração do Dia do Trabalhador: “Primeiro de maio/ o mundo protesta/o Brasil faz festa” (BATISTA, 2008, p. 16) Em “Dono da Terra”, contesta a fome e a pobreza em meio à fartura de grãos da monocultura exportadora: “Brasil, gigante pela própria natureza/Tamanha riqueza, tamanha pobreza/Celeiro do mundo exporta grandeza/Para o mundo tem, para o povo falta mesa” (BATISTA, 2008, p. 17).

Mas o tema mais caro ao autor é condição do negro no Brasil, retrato mais acabado da desigualdade social como mostra o poema “Liberdade: Liberdade ao quilombola/resistente/aboliu o teor da argola/hoje é proletário/moeda corrente/é salário/ se renda, é esmola/mas valia a parte do patrão/que participação do operário” (2008, p. 21) Um outro poema que aborda o tema é “Nego Ativo”, um clássico na Cooperifa: “Quem me nega trabalho, nego/ Não terá outra chance de nega/negro é homem trabalhador/todos sabem, ninguém pode negar (BATISTA, 2008, p.32). Neste poema, o autor cria um neologismo com o nome Zumbi: “Quem me nega liberdade, nego/Não terá outra chance de nega/nego ativo, livro o mundo sim senhor/zumbizando pro mundo se libertar” (BATISTA, 2008, p. 33). Batista faz aqui uma evocação a Zumbi dos Palmares para pregar a liberdade aos negros numa composição poética eficaz tanto para a leitura como para a declamação.

Márcio Batista, além de demonstrar um repertório amplo de temas conferindo densidade de conteúdo às suas poesias, revela também uma habilidade no trato das palavras, geralmente em poemas curtos como um sem título que é impresso em forma de caracol tirando o leitor do conforto da leitura convencional. Partindo do centro da espiral para fora, se lê: “O sistema nervoso central não permite um olhar periférico” (BATISTA, 2008, p. 20). Em outro haikai ele brinca com a inseminação: “o óvulo fez/ o espermatozoide/virar gravidez” (BATISTA, 2008, p. 38). Professor de educação física, Marcio discorre sobre a anatomia humana no poema “Sintonia Anatômica”:

Quero exercitar Teus músculos/flexores, extensores adutores/bíceps, tríceps, quadríceps/dorsais, peitorais, abdominais/ deltoides, romboides, glúteos/ um a um/ com precisão de trapézio/ estender seus tendões/ ao longo dos meus (BATISTA, 2008, p.52).

A palavra periferia aparece apenas duas vezes na poesia de Marcio Batista, no poema “Grito de Alerta”, uma das mais engajadas: “Não queira viver do suor do povo/que vive a labuta do dia a dia/conta com a história/muda com a geografia/um ponto é o centro/o centro do povo/ é o morro/é a periferia “(2008, p. 56) e no poema “Três Meninas” que aborda de forma sutil o tema da violência do crime organizado.

Dedicado a três garotas (Mônica, Érica e Vanessa), supostamente vítimas de um caso real, este poema conta a história de três meninas que saem para uma festa, se enturmam com garotos desconhecidos, um deles devia para o tráfico e acabou que todos foram mortos para queima de arquivo: “Um deles devia/na periferia/todos para o aperto/na hora do acerto” (BATISTA, 2008, p. 60).

Márcio Batista demonstra com seus poemas lavrados em seu livro *Meninos do Brasil* que o universo temático da poesia periférica vai muito além das mazelas e da violência tão presente na literatura hip hop. O autor produz uma obra que, para ser absorvida, não precisa estar no contexto da literatura produzida nas bordas da Cidade, ainda que identificada com o território de onde emerge. A identificação periférica na poesia de Marcio Batista, portanto, não é um elemento que restringe a apreciação, dada a ausência de códigos de linguagem e sintaxe que só são compreendidos pelos pares, como acontece em muitas letras de RAP. Ao contrário, Batista navega nas águas da tradição literária brasileira e insere seu livro nessa mesma tradição ainda que ocupe nela uma posição marginal. Essa característica fica ainda mais acentuada nos poetas Binho e Serginho Poeta analisados a seguir.

4.3.2 Binho

Figura 28 - Capa do livro: *Dois poetas e um caminho*/Binho

O livro *Donde Miras – dois poetas e um caminho* (Figura 28) publicado em 2007 pela Edições Toró possui três características editoriais marcantes. Primeira: trata-se de um livro duplo: de um lado Binho, de outro Serginho Poeta; segunda: é bilíngue: português – espanhol; terceira: é semimanufaturado – traço característico dos livros publicados pela Edições Toró – a lombada do livro tem um revestimento de um pano típico da indumentária dos indígenas andinos. Publicada com apoio do VAI, a obra seria lançada em várias cidades da América Latina por onde passaria a Caravana, cujo nome

dá título ao livro. Mais do que a reunião de poemas, *Donde Miras* é um projeto político cultural dos dois poetas.

A caravana nunca concretizou todos os seus propósitos, mas cumpriu parcialmente sua missão em território brasileiro. Em 2013, Binho foi para La Paz onde participou do Encontro Latino- Americano Cultura Viva e em 2014 integrou a caravana de saraus da periferia paulistana que participou da Feira de Livros de Buenos Aires, atingindo assim, ainda que tardiamente, seus propósitos de avançar por terras latino-americanas. Porém, seu livro, há muitos anos esgotado, não lhe acompanhou.

A poesia de Binho tem uma leveza na composição que não corresponde à dureza de suas temáticas. A maioria de seus 28 poemas publicados na parte que lhe cabe do livro, discorrem sobre inquietações e perturbações da existência humana. O outro tema é a América Latina e seu povo negro e indígena. Mas são apenas três poemas dedicados a esse tema, contrariando a expectativa que o título em espanhol provoca no leitor. Em “Triste Aliança”, aborda a Guerra do Paraguai e a aliança entre Brasil, Argentina e Uruguai para derrotar o país vizinho. No poema *Latinidade* ele na verdade trata do Brasil e do desejo de abandonar este país: “*O Brasil perdeu a cabeça/ só tem bunda e xoxota*” (BINHO, 2007, p.36). Discorre sobre suas insatisfações para na última estrofe voltar atrás na decisão: “Vou pra porra nenhuma de estrangeiro! / Vou é acordar o Brasil/ E a América Latina toda.” (BINHO, 2007, p. 36) É no poema *Ir, Ir, Ir* que o autor assume um tom mais próximo da exaltação, estabelecendo paralelos culturais entre o Brasil e os países de língua espanhola: “Quero ver onde essa /América se desmorena/(...) Onde o samba é Gardel/Onde o tango é Noel/Onde Neruda é Drummond” (BINHO, 2007, p. 30). Com esse afã, faz deste poema um manifesto para sua caravana *Donde Miras*.

O livro começa com seu clássico poema “Campo Limpo – Taboão” (publicado anteriormente nas duas coletâneas do Sarau da Cooperifa), espécie de certidão de nascimento do poeta. Este poema é uma saudosa reverência à periferia bucólica com ares de zona rural: “Tinha campinhos e terrenos baldios/ Era meu território/Já foi interior/Hoje periferia com casas cruas/As vacas com tetas gruas/ Não existem mais” (2007, p. 8). O eu lírico do poeta parece ter perdido parte de sua memória junto com esse território que deixou de existir e com isso ganhou um déficit de identidade com o esfacelamento da paisagem suburbana que descreve. Melancólico, se queixa da solidão causada pelo adensamento populacional: “Fiquei grande/ Já não caibo dentro

de mim/E de tão solitário/ Sou meu próprio vizinho” (BINHO, 2007, p.8). Periferia, palavra poucas vezes mencionadas em seus poemas, aparece aqui como uma antítese da paisagem que o comove. Binho parece ter um apego pelo subúrbio e uma rejeição à periferia em termos de organização urbana, como propõe José de Souza Martins:

A periferia destacou-se da concepção de subúrbio como expressão do espaço urbano degradado e transformou-se numa concepção genérica negativa do urbano, diferente do subúrbio, que é uma concepção positiva. (MARTINS, 2008, p. 60)

A falta de horizonte parece perturbar o poeta ávido de sertão e de pantanal, paisagens relacionadas aos dois escritores que mais aprecia e cita: Guimarães Rosa e Manoel de Barros, respectivamente. Por isso, Binho está sempre planejando uma fuga, mantendo sua caravana Onde Miras sempre na ordem do dia à espera de um impulso de viabilidade. Mas que poeta periférico é esse tão desapegado da “quebrada” que lhe acolhe há 50 anos? O enigmático poema *Sirenes* talvez tenha a resposta se decifrá-lo for possível: “Aqui onde existe a cidade em mim/ É quase noite em meu ser/Meus homicidas estão me esperando/Já ouço as sirenes vindo me buscar/As estrelas estão todas do meu lado/Eu vi uma lua indo para São Paulo/ Eu nunca sei de que lado as sirenes estão” (BINHO, 2007, p. 28). Interpreto este poema como a recusa em deixar um lugar onde a cidade lhe faz sentido e este lugar não é São Paulo, para onde a lua se desloca, lugar de sirenes e homicidas (que usam sirenes).

Binho não tem mais um habitat. É um poeta sem bar e a poesia que poderia ser sua bússola está perdida. Diz o poema “Nasci Feito”: “Meu destino é me achar/ Minha poesia está perdida/E se ela se encontrar/ Pode ser que me salve” (BINHO, 2007, p. 12) Mais adiante, no poema “Identidade”, fica mais explícita sua inquietação quanto ao lugar de pertencimento: “Desventrei de minha mãe/Em uma América Latina/E aqui estou eu/ No meio de um ser tão/ Desenvolvido de absurdos/ E pouco correspondido”(BINHO, 2007, p. 50). Com forte inspiração na sintaxe de Guimarães Rosa, Binho parece expressar uma busca que, no fim, se resolverá em seu universo particular. São inúmeros os versos em que declara essa busca:

Todo dia eu me jogo um pouco fora (Identidade); estou inteiro em mim/e sou cada vez mais outro (Chorações); sou responsável pelo vulto da minha existência/ainda assim tenho preguiça de ser quem eu sou (Da minha vida ninguém sabe)” (BINHO, 2007, p. 70).

Assim é a poesia deste autor, um exercício permanente e um tanto perturbador sobre o eu e o lugar de onde mira, na expectativa de que a alma e o corpo possam ocupar o mesmo espaço. Ele não aponta caminho; ao contrário, cultiva incertezas: “Em dúvidas eu confio” (Chorações) conduz o leitor, no barco de Guimarães Rosa, em busca da terceira margem do rio.

4.3.3 Serginho Poeta

Figura 29 - Capa do livro: *Dois poetas e um caminho*.

Serginho se fez poeta em roda de samba. Foi declamando nas primeiras noites do Samba da Vela no ano 2000, quando essa roda de samba ainda acontecia num bar no Jardim São Luiz, que ele assumiu a alcunha de poeta junto ao seu nome, por sugestão de um dos sambistas, encantado que ficou com a beleza de seus versos. Por muito tempo Serginho frequentou os encontros do Samba da Vela onde tinha espaço garantido para declamar seus poemas. Quando saiu *Donde Miras*, foi lá que ele lançou a obra que tem textos de apresentação de três sambistas: Vitor Pessoa (do então Quinteto em Branco e Preto), Joselito (Projeto Nosso Samba de Osasco) e de Osvaldinho da Cuíca.

Os 22 poemas de Serginho (Figura 29) abordam o cotidiano da periferia, das favelas, morros, presídios. A dureza da vida do morador dos arrabaldes, no entanto, é elaborada poeticamente com sutileza e elegância, mesmo quando se trata de situações de violência como no poema épico “Negro Poeta de Esquina” que narra a história de um poeta negro, parado na esquina a contemplar a lua e é abordado acintosamente pela polícia:

O homem permanece inerte/Ainda assim/Recebe um soco no rosto/Que é dado com gosto/Enquanto um segundo soldado/De um posto maior/ Desfere-lhe um chute/Não há quem não escute, naquela noite/O açoite moderno/Mas só quem vê é o azul eterno/O celeste noturno (POETA, 2007, p. 22).

Ou no poema “Soldados de Chumbo” em que um presidiário divaga na solidão de sua cela, tendo a luz da lua (novamente a lua) na fresta da janela como cúmplice de suas recordações de infância: “Quando apagam a luz/ Da última cela do meu pavilhão/Um clarão vem iluminar minha janela/É a lua” (POETA, 2007, p. 12).

Serginho dedica-se à crítica social em outros poemas como *O Menino E O Sistema* em que aborda a delinquência juvenil como efeito das desigualdades sociais, no qual sentencia: “*Periferia: sala de espera do presídio*” (POETA, 2007, p. 60). Em “Via Sacra Nordestina” aborda as dificuldades do trabalhador rural no Nordeste. Evoca Ernesto Chê Guevara em “San Ernesto de la Higueira” (POETA 2007, p. 48), seu único vínculo com a latinidade que moldura o livro dividido com Binho. Mas sua “guerrilha é cultural”, diz no poema de mesmo nome.

Porém, o mais marcante na poesia de Serginho são os poemas de temática amorosa, abordados com verve romântica, como no poema “Pensando em ti”: “Passei o dia pensando em ti/ E mesmo com tantos afazeres/ Nada roubou mais a minha atenção/ Do que a lembrança de seu sorriso/ Da tua pele, véu moreno/ Que te cobre a estrutura/ Escultura, certamente” (POETA, 2007, p. 32). Em “Soneto da Esperança”, o poeta esmera em seu romantismo: “O azul nos meus olhos estampado/ É uma tela onde a saudade, ao próprio gosto/ Vem pintar a beleza de seu rosto/ Com lágrimas de um tom acinzentado” (POETA, 2007, p. 46). Tendo a lua como metáfora preferida, Serginho faz desse astro noturno o habitat de sua amada no poema “Nas luas em que te encontro: Mas, mesmo nos momentos de horror/Meu coração é livre e vagueia pelos espaços/Que as certezas não preencheram/ Segue a colher as flores que te ofereço/Nas luas em que te encontro (POETA, 2007, p. 54).

Nos dois últimos poemas do livro, Serginho se aproxima de seu parceiro Binho nas reflexões de ordem existencial. Em “Inexplicável”, anuncia sua concepção poética: “Tem dias em que acordo e vejo anjos/ Tem noites em que falo com a lua/Muitas das minhas poesias/Foram feitas sob arranjos/ Que os ouvidos não ouviram/ Quando a lira, fugaz compactua/ Com certas coisas de que não há compreensão” (POETA, 2007, p. 82). Aqui o poeta defende a impossibilidade de explicar um poema, rejeitando-o como mera tradução dos pensamentos e sentimentos do poeta. Dessa forma,

Tem vez que tento andar na linha/mas só trem consegue porque é de ferro/depois vem um e me diz que a vida é/uma escola/mas esqueceu de me dizer o preço da mensalidade/ ficando quieto você presta mais atenção/ não preciso de conselho sei errar sozinho/ adoro argumentos, ainda mais quando passam por mim e aceno pra eles (LOBÃO, 2010, p. 8).

Ou seja, Lobão até zomba dos que levam a sério demais sua criação literária. Em seu estilo despojado cria seus poemas talhados na intuição poética que resulta, muitas vezes, em bem elaborados versos como no poema “Ser Artesão”, no qual fala de sua ocupação profissional: “Sou mais um do artesanato/ Gosto do que faço/Feliz ou infeliz, sabe-se lá/ infelicidade é pro espelho/que não pensa antes de refletir” (LOBÃO, 2010, p. 11). Ou no poema “Gentes” no qual discorre sobre as idiossincrasias: “A linha é um ponto que saiu para passear” (LOBÃO, 2010, p. 12). Neste mesmo poema, Lobão destila sua ironia: “Noite passada conheci um cara/ Ele até poderia ser legal/ No planeta dele! Antes de sair para a rua abri minha geladeira/ Parecia um loteamento novo/ Só luz e água/Fácil mesmo é parar de beber/ já parei centenas de vezes” (LOBÃO, 2010, p. 13).

Como Serginho Poeta, Lobão dedica vários de seus poemas às mulheres. Sem o rebuscamento de seu parceiro de sarau, ele é mais direto: “Ela passa/O coração fica no descompasso/ Acho que ela trabalha na FIAT, é meu tipo/Deus é justo, mas a saia dela é mais” (2010, p. 25). No poema “Feminino Não Afeminado”, o autor relata um flerte com uma garota que se revela lésbica:

A ideia estava até boa até que ela me falou:/ – Porra lindo! Acordo pensando em mulher/ Vou tomar banho penso em mulher/Vou dormir penso em mulher/ Na real sou lésbica. Gostei do brinco/Você que faz? Você é hippie né?/ Não, não....Sou lésbica (LOBÃO, 2010, p. 31).

A poesia de Lobão é uma tradução livre do cotidiano das ruas feito por quem nelas vive. Ele não é um flâneur que só observa. Como hippie artesão é comum ser chamado de “bicho grilo” e ser associado ao consumo de maconha. Essa condição o inspirou a escrever o poema, cujo título é exatamente “Bicho Grilo” no qual ele ironiza o estereótipo: “E aí bicho grilo tem maconha pra vender?/Já chegou errado/ Primeiro não sou verde, não faço cri- cri/ e nem saio pulando por aí” (LOBÃO, 2010,p. 36). No mesmo poema, há uma estrofe muito representativa da poética de Lobão: “Meta é meta/ que nem comer sopa de letrinha/pra cagar em ordem alfabética/uns fala que aqui é bom, ali é ruim/Onde é melhor?/ Sei lá deve ser a calcinha/ Se não for o melhor lugar do mundo/ tá bem próximo” (LOBÃO, 2010, p. 36).

Lobão questiona a imagem do poeta engajado ou do artista cidadão, como define Sergio Vaz em seu poema manifesto: “Um artista a serviço da comunidade, do país/ que armado da verdade, por si só/exercita a revolução” (VAZ, 2011, s/p). Ele, na Cooperifa, e no movimento da Literatura Periférica, acaba sendo um exemplo de que existe espaço para quem não está a fim de salvar o mundo, pelo menos com sua poesia. Isso não significa, entretanto, que Lobão seja alienado. Ao contrário, ele demonstra em sua poesia muita sensibilidade para os problemas sociais e as misérias humanas e expressa isso com requinte poético como faz nos versos do poema “Pra verme nem água”: “Nos dias cinzentos/queria pintar o céu de arco-iris/salpicar as favelas de cristais” (LOBÃO, 2010, p. 42). O que ele não parece querer é ser super herói da periferia, apenas poeta.

4.4 Segunda Geração

4.4.1 Allan da Rosa

Figura 31- Capa do livro: *Vão*

A estreia editorial de Allan da Rosa se deu no Ato III da Literatura Marginal/Caros Amigos em 2004 com 28 anos de idade (nasceu no dia 10 de abril de 1976). Naquela edição publicou um texto ensaístico sobre a formação da Cidade de São Paulo no qual explica o surgimento dos bairros de periferia. Ou seja, Allan debutou não como poeta ou contista, mas como historiador que era na ocasião em que publicou essa análise, embora omita esta informação no mini currículo que acompanha o texto. Lá ele diz ser educador de jovens e adultos do Núcleo de Consciência

Negra da USP. Junto dessa informação ele anunciava já ter escrito dois livros não publicados: *Zagaia* e *Vão* (Figura 31). Naquele mesmo ano aparece como um dos autores da antologia do Sarau da Cooperifa, *Rastilho de Pólvora*, com o poema “A asa

e o niño” (usa a forma em espanhol da palavra criança, sugerindo, quando falado, um duplo sentido com a palavra ninho referente à morada de pássaros). Frequentador desse sarau desde os tempos de Taboão da Serra, Allan também participou da antologia sonora da Cooperifa com o poema “Precisão”. Em 2005 participou da Coletânea *Literatura Marginal – talentos da escrita periférica*, organizada por Ferréz para a editora Agir. Para este livro Allan reservou dois contos inéditos: “Chão” e “Pérola”.

Na primavera de 2005, Allan publicou seu anunciado livro de poesias *Vão*. Para finalmente viabilizar seu projeto editorial, ele criou seu próprio selo, a Edições Toró que hoje tem 20 títulos publicados. Com a ajuda da ONG Ação Educativa, Allan pode fazer o livro da sua maneira: semi-artesanal. Imprimiu o miolo e a capa em gráfica e os encadernou numa costura com fios de lã vermelho, um por um. A diagramação também não é convencional. O livro é escrito com uma fonte idêntica à caligrafia manual, fora dos padrões existentes à disposição nos softwares, seguindo a letra de Silvio Diogo que também faz as ilustrações. Já os títulos são escritos na forma de pichação, obrigando o leitor a todo o momento retornar ao índice para conferir certas palavras incompreensíveis a não iniciados nessa caligrafia urbana. Poeta de prestígio nas hostes da Cooperifa e do Sarau do Binho, Allan fez do lançamento de seu livro um grande acontecimento, convocando os parceiros para o que ele chamou de **I Encontro da Literatura Periférica**, fato já abordado anteriormente nesta dissertação. *Vão* permaneceu por sete anos como seu único livro de poesia até que em 2012 lançou, em parceria com a bailarina e poeta Priscila Preta, o livro de poesia erótica *A Calimba E A Flauta*, também pela Edições Toró em coedição com a Capulanas Cia de Arte Negra.

Figura 32 – Convite de lançamento do livro: *Vão*

Entre um livro e outro, Allan publicou cinco poemas no volume 29 do Cadernos Negros em 2006 e no mesmo ano lançou pela Edições Toró, *Da Cabula*, dramaturgia que teve uma reedição pela Global Editora na Coleção Literatura Periférica em 2008, ano em que publicou em parceria com o fotógrafo Guma o livro *Morada*. No ano anterior saiu pela editora DCL o também anunciado livro infanto-juvenil *Zagaia* (um romance na forma de cordel com os versos organizados em sextilhas). Graduado em História pela Universidade de São Paulo, Allan fez pós-graduação em Pedagogia na mesma universidade onde defendeu a dissertação *Imaginário, Corpo e Caneta: Matriz Afro-brasileira e educação de jovens e adultos*, em 2009.

Seu mais recente livro chama-se *Pedagoginga, autonomia e mocambagem* e foi publicado pela Aeroplano Editora dentro da Coleção Tramas Urbanas, coordenada por Heloisa Buarque de Hollanda. Além da atividade de poeta, dramaturgo e educador, Allan criou o programa de rádio "À beira da palavra". Veiculado pela Rádio USP, consiste num "programa de entrevista e recitais com poetas e escritores africanos, sulamericanos, negros, suburbanos e cordelistas" (ROSA, 2012. p. 291). Allan da Rosa e Sacolinha, são os dois únicos escritores negros da Literatura Periférica que integram a Antologia *Literatura e Afrodescendência no Brasil*, obra em quatro volumes publicada pela Editora da Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2011. Ambos os autores constam do volume III – *contemporaneidade*. Dada a

abrangência e rigor acadêmico dessa obra, pode-se afirmar que Allan da Rosa ingressou neste cânone que alinha escritores negros.

Vão reúne 57 poemas que estão agrupados em dois capítulos: *Conduítes e Vão*. Entre um e outro há um texto em prosa chamado “O Barco”. O texto da primeira orelha traz uma minibiografia do poeta que informa sua trajetória profissional, indicando que foi “feirante, office boy, operário de indústria plástica, vendedor de incensos, livros, churros, seguros e jazigo de cemitério”. Relata que, por meio do cursinho do Núcleo de Consciência Negra, conseguiu passar no vestibular para História. Omite novamente que a instituição universitária era a USP, mas diz adiante ter “habitado” o CRUSP, sem dizer que se trata do conjunto habitacional daquela universidade, destinado a estudantes de baixa renda da Grande São Paulo, do Interior e outras localidades. A outra orelha é assinada por Sergio Vaz que exalta: “Allan da Rosa brinca com seus versos de mãos dadas com a consciência necessária para o fortalecimento da cultura popular”. Para epígrafe, Allan escolheu um fragmento do texto “A dignidade da arte”, de Eduardo Galeano, no qual o escritor uruguaio diz: “escrevo para os que não podem me ler. Os de baixo, os que esperam há séculos na fila da história, não sabem ler ou têm com o quê”.

Os poemas de *Vão* (*Figura 32*), no entanto, não são fáceis de ler mesmo para um leitor iniciado e, mais difícil ainda o são para os “que estão na fila da história”, como diz Galeano, entendendo que se trata de pessoas que carecem de recursos básicos necessários para uma vida digna, entre eles, suponho, a educação formal, requisito necessário para compreender a poética de Allan da Rosa, pelo menos na forma escrita, já que na oralidade é possível acessá-la nos saraus, porém, sua compreensão é algo um tanto complicado dada a estética rebuscada do autor. Mesmo quando faz um poema curto e relativamente simples como “Desbicando” (ROSA, 2005, p. 14), no qual faz uso da pipa como metáfora para falar de uma coletividade da qual pertence, Allan, em face do traço marcadamente lírico de sua poesia, deixa dúvidas sobre o que quer dizer com os versos: “Tirando laça com o futuro/somos pipas voando nos ventos do ontem/ com as linhas cortantes do presente” (ROSA, 2005, p. 14). Creio que, sendo pipas, podem-se alçar voos e com isso disputar o futuro (tirar laça, significa a luta das pipas, de quem as manipulam, uma querendo cortar a outra). O voo é assegurado pelos ventos do ontem, ou seja, pela história, a ancestralidade, se adicionarmos o elemento da negritude, dado importante na poética de Allan. Com

este vento consistente do passado, a coletividade encara o futuro com “as linhas cortantes do presente”, que seriam os instrumentos de luta dessa coletividade para tirar laça e desafiar o que vem pela frente. Dada a atuação de Allan com a educação de adultos, pode-se deduzir que uma “linha cortante” seria a escrita.

Allan cria uma sintaxe própria que contém elementos da fala urbana característica das áreas periféricas, onde se “desbicam pipas”, dos dialetos africanos (“mocambo literário”) e da norma culta (“sumariando a brevidade do contrato”). Com isso elabora uma estética própria, com a qual constrói sua poesia e prosa. Na abertura do livro apresenta um poema manifesto chamado “Licença”, composição singela e direta que destoa do hermetismo particular do poeta, um gesto de humildade para com o leitor: “Peço licença par versar/Rimar a dor/Rimar carinho/Sou guerreiro da palavra/Nesse chão de tanto espinho/Passarinho quer voar/ Mas também gosta de ninho” (ROSA, 2005, p. 11) Ele anuncia no poema que tratará da dor e do amor. Entretanto, no poema final, “Danação”, ele desacredita o leitor de ter alcançado a essência de seu sentimento: “Quem lê meus poemas/ Conhece apenas uma ou duas frestas/ da minha poesia. Não conhece meus fantasmas/meu sal/meu chão/ Quem lê meus poemas/ não conhece minha ginga/meu amor/minha larica/nem o meu mais nojento” (ROSA, 2005, p.140).

Nesse diapasão de anúncio e retração, Allan da Rosa aborda o futebol de várzea, a visita ao pai na prisão, a violência policial contra os negros, o massacre de Corumbiara e a sua própria poesia. Sobre a periferia, ele escreve no poema “Tabuleiro”: “*Periferia: vasto tabuleiro podre de peças reluzentes*” (2005, p. 28). Este verso é representativo de como o poeta vê as bordas da metrópole. Sua afirmação de pertencimento nunca foi plena, porque nunca viu a periferia como um lugar idealizado. Crítico, consegue expressar seu gosto e desgosto com o que vê nos becos e vielas, expresso também no poema “Fronteira”: “*Quebrada/Intocada/Zuada/Entocada/No transborde/ Preparando o bote*” (ROSA, 2005, p. 130)

Um dos temas mais recorrente nos poemas de Allan da Rosa, a exemplo dos poetas até aqui analisados é o amor, traduzido por sua devoção a uma mulher de nome Luciane¹¹⁰, tema de três poemas, dois com o título de “Lu” e um terceiro

¹¹⁰ Allan da Rosa mantém um relacionamento há mais de 10 anos com a dançarina e pesquisadora Luciane Ramos, inspiração dos poemas citados.

intitulado “Luciane”. No primeiro faz uso da exaltação: “Você é letra de lápis/ Pêssego de incenso/Criança desprevenida/ Futuro de toda flor/Doce de milho” (ROSA, 2005, p. 15). No segundo, da sedução: “Aconchegar teu grito, teu descanso/ teu cheiro, tua lágrima/ tuas conchas da alma/teu querer a hora” (ROSA, 2005, p.41). No terceiro, acentua o encantamento para além do desejo que lhe consome: “Todo ousado momento/ em que bebo/ o vinho dos teus olhos sutis/ perpasso nele um silêncio/ que ludicamente me diz/ brincantes verbos sábios” (ROSA, 2005, p. 130). Nesses poemas, Allan da Rosa quer demonstrar virtuosismo na elaboração poética, revelando que na poética do “guerreiro da palavra”, também há espaço para devaneios amorosos. Assim, a obra de Allan da Rosa acaba por reforçar a percepção já manifestada aqui do quanto a literatura periférica se distancia da literatura hip hop quando o assunto é mulher.

4.4.2 Dinha

Figura 33 - Capa do livro: *De passagem mas não a passeio*

Maria Nilda de Carvalho Mota, a Dinha, nasceu em Milagres, Ceará, em 1979, e para São Paulo veio com a família quando tinha um ano e meio de idade. Morou em favela na Zona Sul juntamente com os pais e sete irmãos, sempre na Região do Parque Bristol, Jardim São Savério, periferia da Zona Sul de São Paulo próximo à divisa da Cidade de Diadema. Ingressou no curso de Letras da USP, passou a militar no movimento hip hop e participou da criação da Posse Poder e Revolução por meio da qual realiza até os dias de hoje ações de promoção da leitura, gerindo o Maloca Espaço Cultural onde organiza e mantém

uma biblioteca comunitária. Concluiu mestrado ¹¹¹e hoje Dinha está cursando doutorado em Letras, sempre na USP.

Iniciou na escrita por meio de fanzines, publicações artesanais fotocopiadas, muito em voga nos anos 1990 dentro da cultura hip hop. Passou a frequentar o Sarau da Cooperifa onde mantinha contato com outros autores, especialmente Allan da Rosa que tornou-se seu primeiro editor. Publicou pela Edições Toró em 2006 seu primeiro livro: *De passagem mas não a passeio* (Figura 33), obra reeditada dois anos depois pela Global Editora¹¹². Dinha reuniu 77 poemas que estão distribuídos em sete capítulos, seis deles tendo como abertura um poema denominado “Anúncio”, seguindo a numeração de cada capítulo: anúncio I, anúncio II, assim por diante. O penúltimo capítulo, no entanto, tem como abertura um poema chamado “Anúnciação”.

A primeira edição do livro segue um padrão gráfico do selo: escrito à mão, fartamente ilustrado e na lombada há a aplicação de um tecido de chita, remetendo à origem nordestina da autora. Assim como o livro de Vão, de Allan da Rosa, *De passagem mas não a passeio* também foi publicado com o apoio da ONG Ação Educativa.

Para além do projeto gráfico e editorial, as edições do livro guardam distinções que merecem ser observadas. Na biografia apresentada na primeira edição, ela indica seu codinome Mila Kiggy, a mulher dos muitos nomes, se diz mãe de Katrine e “representante da literatura produzida nas periferias Brasil afora”. Já na edição da Global, ela se declara “feliz e casada, mãe de duas meninas”. Escrito em terceira pessoa, o texto conclui com a intrigante afirmação: “ela pensa-se incapaz de reescrever a maior parte dos poemas deste livro”. Os textos da orelha também são muito distintos de uma edição para a outra. Assinada por Allan da Rosa, a apresentação de 2006 fala de uma escritora que passou pela “ilha universitária, mas não perdeu a gana. Acumulou bagagem e manteve seu arsenal aceso”. Na apreciação de Allan, Dinha extrapola a temática periférica e desvenda as armadilhas que iludem o povo do subúrbio. Afirmo que a autora quer “mirar o cosmos, mas tem que se render à obrigação da realidade encapuzada: muro esburacado”. Na edição da Global, a

¹¹¹ A dissertação de mestrado de Dinha chama-se “Lirismo de Libertação: uma leitura de poemas africanos e afro-brasileiros”, defendida em 2011 na FFLCH/USP sob orientação da professora Vima Lia de Rossi Martin.

¹¹² Faço uso das duas edições, atendo-me à edição da Global para efeito de citação.

mesma a orelha é assinada pelo escritor e historiador Marco Ferrari num texto que discorre sobre os aspectos formais da escrita de Dinha: “poesia moderna, sem rima, em dissonância e em livre geometria. Sem parecer estereótipo de enquadramento fácil onde pode caber o verso sem regras, mascarando a mais brilhante inspiração, com o próprio talento de mãos atadas”.

No intervalo entre uma edição e outra, pouco mais de dois anos, Dinha mudou. Ela se retraiu, não saiu mais de sua comunidade, dedicando-se à família, agora casada, mantendo apenas sua atividade acadêmica, o magistério e a militância no bairro. Não apareceu mais no Sarau da Cooperifa e em nenhum outro sarau, ou evento, seja debate, performance ou palestra. Sequer a edição nova de seu livro ela promoveu e deixou de participar de uma mesa da Bienal do Livro de São Paulo em 2008 da qual participaram os demais autores publicados até então na Coleção Literatura Periférica da Global Editora: Sergio Vaz, Alessandro Buzo, Allan da Rosa e Sacolinha.

Talvez essa sua nova postura explique o fato de ela ter retirado dois poemas da edição original do livro: “Que Eu Não Sou Hipócrita” e “Eco”, substituídos na edição de 2008 por “Rainha Nunca Fui” e “Autorretrato Dela”. Os dois poemas excluídos integram o primeiro capítulo intitulado “Poemas De Quem Sou”, justamente aquele que reúne os poemas que exploram seu universo mais íntimo. “Que Eu Não Sou Hipócrita” é uma rajada de ressentimento. Na primeira estrofe ela dispara: “Graças a Deus (ou ao diabo)/ vou fazer muita besteira!/ vou amar o homem errado/ e vou dar pro cara certo/ Ou o contrário/ Graças a Deus (ou ao diabo)!” (DINHA, 2006, p. 12) . Na última parte do poema o calibre aumenta: “Graças a Deus/ que eu não valho um centavo/ e se me encham muito o saco/ mando à casa do caralho/ graças a Deus (ou ao diabo)” (DINHA, 2006, p. 13). Já o poema “Eco”, tem um tom mais reflexivo e confessional sem deixar de ser contundente: “Uma metade é carne/ e arde/ em desejos obscenos/ outra parte é alma/ é calma/ e sofre amores indevidos” (DINHA, 2006 p. 16), dizem seus primeiros versos e o poema termina assim: “E por ser última/ - a puta – luta/ por isso é forte/ Tem sorte. Pode/ correr perigos, desafiar virtudes/ Que iludem/ E são só partes da moral” (DINHA, 2006, p. 17). Provavelmente o desespero que tais poemas expressam sejam algo superado pela autora, o que justificaria a renúncia.

No outro poema feito para a edição da Global Editora, denominado *Autorretrato Dela*, sutilmente ela revela seu novo amor, razão da superação de seu estado da alma atormentado: “Mas ela cantava sempre/ serpente guardava os dentes/ (seguro) com medo do bote/ E o boto, des-prezado,/ fugia sabendo que o lago/ da menina tinha dono/ (e até o sono da menina era eduardo)”(DINHA, 2008, p. 29). Dinha com os belos poemas deste capítulo de profundo lirismo acentua a tendência dos autores da literatura periférica em dar importância também às questões amorosas, no caso dela, com ressonâncias biográficas.

Dinha conseguiu organizar bem seus poemas em subconjuntos ordenados por temática, sem criar compartimentos fechados, podendo os versos transitarem conforme a percepção e o desejo do leitor. Essa organização deu um conjunto muito interessante à obra, aspecto ressaltado pela atriz e poeta Elisa Lucinda no texto de apresentação da edição da Global Editora. No segundo capítulo “Antologia de Vivos e Mortos” ou a “Família Estendida”, o momento mais forte é o poema “De Aqui De Dentro Da Guerra”, um dos mais conhecidos de sua obra. Nele, a autora aborda a morte de seu irmão assassinado: “Ouvi os tiros mas não dei ouvidos./Morreu alguém. Não fui ver./É comum. Era só isso./De uma festa, cantei, dancei, ri/(e isso não é força poética de quem imita poesia e põe verbos em paralelismos)./ Ri muito a noite toda./Terminou de madrugada/ os tiros subindo a escada: - Dinha, mataram Francisco.”(DINHA, 2008, p. 48). E é apenas neste poema que este tipo de violência aparece assim explicitamente e a autora exacerba o drama pessoal vivido num vigor poético, talvez único na literatura periférica: “De aqui, de dentro da guerra/ qualquer tropeço é motivo/ A morte te olha nos olhos/ te chama, te atrai, te cobiça./ De aqui de dentro da guerra,/ não tem DIU nem camisinha/ que te proteja da estúpida reprodução/ da fome, da miséria. Da íntima estrutura/ que abafa o cantar das favelas/ - antigas senzalas modernas -/ cemitério geral das pessoas.” (DINHA, 2008, p. 48 e 49)”

O capítulo seguinte tem o sugestivo título de “Self- Servisse Romântico”. Destaca-se entre os poemas desta parte do livro o tema do sexo, tratado com requinte e delicadeza como nos versos de “Carpe diem – ou a educação pelo corpo”: “E foi a juventude – abertas as pernas - / mil instantes de caju e cólera,/ de lições aprendidas com o corpo, / e Amor e Poesia e Sexo.” (DINHA, 2008, p. 58). No poema “Baladinha do Amor Vampiro” – ou “Cântico dos Cânticos Moderno”, o eu lírico é lascivo: “Preciso do teu sexo/ como seta/ atingindo o alvo/ como estaca/ abolindo a Vamp./ Quero te

sugar” (DINHA, 2008, p.61) Parafrasando Manuel Bandeira, encerra o capítulo com um poema intitulado “*Vou-me embora pra Pasárgada*” o qual exalta sua condição de mulher perante o amor desejado: Mas se você me der amor/ eu não vou querer migalhas./ Vou querer o pão inteiro/ a faca e o queijo. (DINHA, 2008, p. 63)

O anúncio III – “Eu prometo falar de amor” é o capítulo maior, com 15 poemas sobre amor, sexo, segredos da alma feminina dispersos em versos bem elaborados como em “Poeminha Cansado”: “do egoísmo ao orgasmo/ eu te faço/um poema cansado/ para falar de amor” (DINHA, 2008, p. 71). No poema *Vermelho*, segue a mesma toada: “Um poema egoísta/ que inclua a tua vida/ em minha vida/ em minha rima/em minha sina” (DINHA, 2008, p. 72). Com esmero se entrega, em “Canção lírica de te convencer”: “Vem/ que a noite é estranheza/ e, na torre, a princesa/ acabou de se jogar” no qual faz um duplo sentido: jogar-se “na torre” e não “da torre”. (DINHA, 2008, p. 76)

No anúncio IV “Poemas de Cidade Grande”, Dinha desloca sua poesia para o transe urbano. São 13 poemas que revelam o caos e o desespero de uma metrópole desigual, desumana e ainda assim, fascinante. Uma cidade observada da janela do ônibus, ponto privilegiado de visão estando ela parada enquanto o carro se movimenta, como sugere o poema em prosa “Os cegos”: “O ônibus segue seu curso: é parte de rabo de luz, gasolina e fumaça: constelação de estrelas melancólicas e mecânicas. Cidade.” (DINHA, 2008, p. 104). Os poemas deste capítulo têm essa dinâmica além de serem noturnos. A noite estimula a criatividade da poeta: “É de noite que se vê melhor/ esse sangue de neón dos carros” (Anúncio IV – 2008, p. 89); “Outra noite de cidade se aproxima/ sem a lua para refletir teu sol./ Quase nada é minha vida assim sozinha/ esquecida entre pedestres e faróis” (Rush, p. 106); “Os faróis dos carros:/glóbulos vermelhos/ infectados de escárnio/ circulando nas artérias da cidade” (Poeminha sarcástico, 2008, - p. 107)

O penúltimo capítulo não tem anúncio, tem anúncio e a poeta retoma seu arsenal de mágoas destiladas em versos dilacerantes: “Juntei minha frustração/ e amontoei neste poema/ Pra tentar elucidar/ a picaretice humana” (2008, *Nada* – p. 122). Já o derradeiro capítulo é melancólico. A poeta parece resignada, sentimento acentuado pelo título que denomina esta parte do livro: “Disque renúncia – ou Poética da desistência”. Ela queixa-se da sociedade dominada pela tecnologia digital no poema *Anúncio V*. Faz um anti-manifesto com o poema que dá subtítulo ao capítulo:

“Quero versos sem protestos/ versos sem remédio/versos sem salvação/Quero rimas contidas/ rimas aflitas/ rimas em ão/ Que é pra compensar que a vida/ entre o escarro e a lambida/ seja lodo e ilusão.” (DINHA, 2008, p. 127)

A poesia de Dinha tem CEP, um lugar de fala, porém sua temática é ampla. *De passagem, mas não a passeio* é obra que se lê dentro e fora do contexto da periferia de São Paulo. É uma poesia que se quer sofisticada e erudita. Dinha, a exemplo de Allan da Rosa, cursou na Universidade de São Paulo e sua obra tem uma bagagem que denota o esmero de quem estuda as letras. Sua colaboração para a Literatura Periférica eleva o patamar das criações reforçando a tendência de elaboração estética original dessa escrita, ao menos na poesia.

4.4.3 Fuzzil

Figura 34 - Capa do livro: *Um Presente para o gueto*

Levi de Souza nasceu em 1976 em São Paulo, cresceu no bairro do Capão Redondo. Foi manobrista, serralheiro, segurança, vendedor de água e refrigerante em porta de estádio, tornou-se rapper e educador em projetos sociais. Passou a frequentar o Sarau da Cooperifa por volta de 2005 e em 2007 publicou seu primeiro livro de poesias, *Um Presente Para O*

Gueto (Figura 34), editado pela Edições Toró. Ingressou no curso de Letras da UNIBAM. Três anos depois lançou seu segundo livro, *Caturra* pelo Selo Elo da Corrente e, em 2013, publicou o terceiro: *Céu de Agosto* pela Academia Periférica das Letras. Abordaremos aqui os dois primeiros títulos

Um Presente Para O Gueto tem projeto gráfico e editorial totalmente fora do padrão. Os 61 poemas da obra estão dispostos em folhas separadamente, como se fosse um fichário e são acondicionadas num estojo de papel kraft, acompanhado de um giz branco. A concepção editorial é do editor da Toró, Allan da Rosa, e a capa e

ilustrações são de South. Akins Kinté faz a apresentação que está publicada no final como se fosse um posfácio.

O livro é dedicado ao pai e à filha do autor, ambos mortos. A dor da perda desses entes tão próximos justifica o tom melancólico da poesia de Fuzzil. O tema da infância está presente em 11 poemas marcados pela indignação diante do abandono das crianças nas ruas e o saudosismo de uma infância pobre, porém feliz. Um desses poemas fala da morte da filha. A negritude e o ofício do poeta são outros dois temas recorrentes na obra.

Há um poema acróstico que serve de apresentação do poeta: “Feito/ Um/ Zangado que/ Zomba/ Inteligentemente do/ Labirinto” (FUZZIL, 2007, p. 66). Mas essa formulação poética não corresponde muito ao espírito de sua obra. Fuzzil não se mostra muito zangado, tampouco zomba das situações que aborda. É sagaz com as palavras, porém seus versos não criam labirintos. São poemas simples, diretos, de fácil compreensão, como indicam os versos de “Afoito”: “Sigo em frente/Não sou louco/Sou poeta/Sou da rua/ Sou menino/ sou afoito/ sou Revel/ sou perigoso/ sou Fuzzil/ não fusível/sou eu/ que faço/ meu jogo” (FUZZIL, 2007, p. 14). Apesar de pueril, aqui ele demonstra certa determinação e lucidez, elementos fundamentais de sua conduta como poeta e faz um trocadilho com a palavra fuzil e fusível, sugerindo que o primeiro tem poder de fogo, atira, ao passo que o segundo é apenas suporte para transmissão.

Sobre o universo infantil, o poema “Brincando de Giz” é um exemplar de tom lúdico: “Gosto de trovas/ infantis/ adoro brincar/ com giz/ risco a lousa/ faço arte/sou criança/sou feliz” (FUZZIL, 2007, p. 23). Em “História”, Fuzzil relata sua infância pobre sem ressentimento: “Sei muito bem de minha história/O que fiz em outrora/As cabuladas de escola/rebeldia de menino/na garoa ou no sol ardente/empurrando meu carrinho/não de plástico, pequeno/falo de minha carrocinha” (FUZZIL, 2007, p. 40). Já em “Antonio”, demonstra sua sensibilidade com as crianças abandonadas nas ruas: “Olha só quem vem ali/Descalço e sem camisa/ não é quem você pensou/é apenas um garoto de rua” (FUZZIL, 2007, p. 58). A abordagem de Fuzzil para o tema da infância, seja como virtude ou como problema social se aproxima de Marcio Batista, abordado anteriormente e de Casulo, analisado a seguir, ambos seus colegas de Cooperifa, denotando aqui uma conjugação de olhares que dá densidade à reflexão sobre o tema a partir dos poemas.

A negritude aparece com grande ênfase em dois poemas: “De A a Z” e “Preto do Gueto”. No primeiro, ele percorre o alfabeto catalogando palavras relacionadas ao negro: “Com A escrevo África/ Com B escrevo Bantos/ Com C escrevo Chibata/ Com D escrevo Dandara” (FUZZIL, 2007, p. 38). O ofício do poeta está presente diretamente em dois poemas: “Sou Eu e Poema”. Neste último ele brinca: “Quando falam em poesia/ fico todo esfuziante” (FUZZIL, 2007, p. 61), ressaltando o quanto o ato de fazer poesia o inquieta.

Figura 35 - Capa do livro: *Caturra*

Fuzzil destacou-se após a publicação desse livro que chamou a atenção tanto pela poesia quanto pelo projeto editorial. Vendeu rápido, esgotou e o poeta logo providenciou outro livro. Devido à projeção que adquiriu passou a frequentar outros saraus da cidade, tendo uma acolhida especial na zona noroeste junto aos saraus Elo da Corrente (Pirituba) e Poesia na Brasa (Brasilândia). Dessa aproximação surgiu *Caturra*, palavra que quer dizer pessoa apegada ao que é antigo. Nos 73 poemas do livro estão novamente os temas da obra anterior: infância, negritude e o ofício do poeta. Porém, dois novos temas apareceram e com muito destaque: amor e mulher. Mais de 10 poemas são dedicados ao universo das relações amorosas ou devaneios românticos do autor e sua devoção pelas mulheres. *Caturra* (Figura 35) traz também um poema feito para a falecida filha do autor. Desta vez ele faz do nome dela, título do poema: *Layza*.

Quando trata de amor, Fuzzil explora todas as dimensões do relacionamento com uma mulher. Devoção: “Ah! Minha musa querida!/ Mulher que me instiga/Flor do meu jardim/ estrela tão bonita” (FUZZIL, 2010, p. 13); Sedução: “Quero poder te encontrar/ Te abraçar, beijar/ Sentir o teu perfume/ e nas nuvens viajar” (FUZZIL, 2010, “Adstrito” – p. 16); Lassidão: “Noite linda fora aquela/ estrelas em quatro paredes/braços entrelaçados/sussurros e mais beijos” (FUZZIL, 2010, “Por amor” – p. 22); Exaltação: “Era mês de carnaval, na avenida/ Ela era a mais linda, o corpo

brilhava/ purpurina na carne, eu simplesmente/ Apaixonado” (FUZZIL, 2010, “Magnífica” – p. 55). Mas Fuzzil inovou também na exploração do tema, fazendo um poema com o eu lírico feminino, recurso estilístico das canções medievais. Em forma de soneto, “Só Lamento” revela uma voz feminina que se queixa do fim do amor: “Em outrora era tanto sentimento/ chamava-me de princesa e guerreira/Hoje em dia me despreza, diz asneira/ Onde pretende chegar desse jeito?”(FUZZIL, 2010, p. 17).

Caturra amplia a presença da poesia de inspiração romântica na literatura periférica, além de reforçar temas sociais e, sobretudo, a questão do negro no Brasil. Em termos de elaboração poética, no conjunto, o livro é inferior a *Um Presente Para O Gueto*, mas tem vários lampejos de criatividade, um deles são os versos: “Acho um lápis sem ponta/ E aponto na ponta/ de um caco de vidro” (FUZZIL, 2010, Acho – p. 28) ou experimentos como o poema *Revolta*: “Revolta!/ Revolta!/ Revolta!/ - Rê, volta/ Porque/ Te/ amo”. (2007, p. 107).

4.4.4 Casulo

Figura 36- Capa do livro: *Dos Olhos Para Fora Mora A Liberdade*

Gilmar Ribeiro nasceu na Bahia em 1974 e se estabeleceu em São Paulo em 1992. É funileiro e faz arte com sucata de automóveis. Frequentador assíduo da Cooperifa há quase 10 anos, Casulo participou do CD de 2005 com a poesia “O Pecado”. Em 2009 lançou seu único livro *Dos Olhos Para Fora Mora A Liberdade* (Figura 36) com o apoio da ONG Ação Educativa e o carimbo da Cooperifa. A obra reúne 107 textos entre poemas, prosa poética, crônicas, contos e vários aforismos. Esgotado em pouco mais de um ano, o livro teve uma nova edição em 2013. A orelha é assinada pelo poeta Sergio Vaz (que já havia feito o mesmo nos livros

de Marcio Batista e Allan da Rosa).

Casulo segue a tendência dos autores recém – citados em termos de temática. Há pouquíssima referência à violência, às drogas e a outras mazelas do gênero que afligem a periferia. A própria palavra periferia aparece poucas vezes e de forma positiva quase sempre. Embora não esteja organizado por capítulos, os textos estão ordenados por temática. O tema mais relevante é a natureza com cerca de 20 textos. As criações de temática amorosa aparecem também nesse autor, com importante ênfase, seguindo a tendência dos demais autores masculinos com uma abordagem de reverência e exaltação à mulher. Casulo também faz poemas satíricos e grotescos, como “Igualdade Absoluta”, no qual divaga sobre a flatulência humana. A negritude e as desigualdades sociais completam o universo temático do autor que tem bom manejo das palavras, fazendo intenso uso de metáforas e trocadilhos, invertendo o sentido dos vocábulos, compondo textos fluentes de agradável leitura na maioria das vezes.

O primeiro bloco do livro aborda as relações afetivas entre homens e mulheres, pais e filhos, vida em família e amizade. Antes, porém, Casulo dedica dois textos ao ofício do poeta. Em um deles, “O poeta e seu papel ecológico”, afirma: “o mesmo texto indicado para as miopias cerebrais, que resulta em ignorância, age também nos corações como sensibilizador. Deve ser tragado pelos dedos, mas seu conteúdo vai direto pra a cabeça. Seus efeitos colaterais são: exercício da cultura, sapiências, senso crítico...” (CASULO, 2009, p. 10). Quando entra no tema da família, o autor faz de sua vida pessoal um exemplo a ser seguido. Em textos próximos da crônica dá suas receitas de como ter uma família feliz: enaltece o casamento e a figura da “mãe guerreira” e progenitora como expressa no poema *Dando a luz*: “Quando a mãe contempla, beija com os olhos/ Pra cuidar da cria ela acorda cedo!/ Sempre madruga com o passaredo/ Assim como a lua tem fases e brilhos” cuja concepção é um tanto conservadora (CASULO, 2009, p. 20).

Quando o tema é relação homem e mulher, Casulo não escapa do machismo no texto “Minha mulher com papo de Amélia”: “Não vale a pena viver trocando de marido, porque homem é tudo igual, só muda os documentos e o endereço... O meu, por exemplo: é homem até de baixo d’água! Por isso procuro dar uma assistência qualificada pra concorrência não criar asa” (CASULO, 2009, p. 22). Pelo título é possível deduzir que ele ironiza a abordagem da mulher submissa, porém o efeito é duvidoso e, talvez, só se efetive na entonação da leitura em voz alta, fazendo a

caricatura. O autor aqui cai na armadilha de querer falar pela mulher, procedimento de alto risco de incidência machista; foi o que aconteceu.

Nos textos de humor e ironia, Casulo abusa dos trocadilhos: “Pé-de-moleque quando cresce, deixa a bola de lado pra correr atrás dos rabos de saia empinando pipas com fio dental na areia da praia...”(CASULO, 2009, p. 43). A fim de discorrer sobre aspectos da fisiologia humana que iguala ricos e pobres, enxerga nos gases e nas fezes um denominador comum: “Os gases que soltamos são aromas do que comemos, para apodrecer dentro da gente se transformando em urina e excrementos. Todo animal, seja lá qual for é uma fábrica de estrumes. Perante à natureza, todos nós somos iguais, não importa o tamanho do seu tesouro, grande merda se você defeca numa privada de ouro” (CASULO, 2009. p. 48).

Mas é nos temas relativos à ecologia que Casulo se esmera em composições mais elaboradas. Nessa temática ele tem dois textos que já são clássicos na Cooperifa. Um é “Meu vizinho passarinho” e o outro é “TV Fábula”. No primeiro, diz: “Meu vizinho passarinho, já sabia desde pequeno, que todas as outras espécies que ele trancafiava por curiosidade poderiam até ser alguns canários, mas nunca canalhas, para perder o direito de bem-te-ir e vir ...” (CASULO, 2009, p. 58). Já no “TV Fábula”, um papagaio repórter faz uma denúncia: “O tamanduá levantou a bandeira em defesa dos animais em extinção... Dizendo que as onças querem continuar vivas para que, futuramente, não sejam apenas pintadas!” (CASULO, 2009, p. 68).

E dessa forma Casulo articula seus pensamentos, críticas, denúncias, devaneios e delírios. De uma forma irônica, picaresca, um tanto traquinas atenuando assim uma tendência conservadora quando trata de mulher e família. Seu discurso não é ideologizado e é pouco politizado. Sua crítica social é intuitiva e se nutre de uma aguda sensibilidade para com o sofrimento humano e o descaso com a natureza. Consegue assim ser compreendido e sua mensagem acaba se expandindo com grande eficácia nos saraus e nos livros. “E ao me preocupar com os problemas do mundo, minha família fica imensa, mas meu coração há de crescer junto” (CASULO, 2009, p. 133). São os versos de seu último texto, palavras que traduzem a grandeza humana deste escritor periférico.

4.5 – Terceira geração

4.5.1 Elizandra Souza

Figura 37 - Capa do livro: *Punga*

Nascida no Grajaú, periferia da zona sul de São Paulo no ano de 1983, Elizandra inverteu o curso da migração e voltou com sua família para o interior da Bahia, de onde retornou em 1996 para o mesmo Jardim Noronha às margens da Represa Billings onde vive até os dias atuais com sua mãe e as duas irmãs. Ainda nos anos 1990 do século passado, Elizandra se envolveu com a cultura hip hop e na virada do milênio criou o Fanzine Mijiba (mulheres jovens negras em ação) por meio do qual exercitou sua vocação para a escrita, tanto poética, quanto jornalística. Em 2004 passou a frequentar o Sarau da Cooperifa. No mesmo ano teve seus primeiros poemas publicados no Ato III da Literatura Marginal/ Caros Amigos e em 2006 integrou o time de poetas que declamaram no CD Sarau da Cooperifa. No mesmo ano ela teve sua primeira participação nos Cadernos Negros, o que se tornou frequente nos anos posteriores, tanto nos volumes de poesias quanto nas edições dedicadas a contos¹¹³.

¹¹³ Os Cadernos Negros, publicados desde o final da década de 1970 pelo Quilomboje, intercala suas edições anuais com um volume de poesia num ano e de contos em outro. Depois da edição de 2006, Elizandra apareceu no volume 33, de poesias (2010) e a partir de 2009, em todos os volumes de contos.

O volume daquele ano foi dedicado à poesia e ela publicou quatro textos. Somados, foram 8 poemas publicados entre 2004 e 2006. Apenas a metade deles foi aproveitada para seu primeiro livro lançado em maio de 2007: *Punga*¹¹⁴. No ano anterior à publicação de seu livro, Elizandra ingressou no curso de comunicação social (especialização em jornalismo) da Universidade Metodista Mackenzie através de bolsa do Próuni, programa do governo federal de apoio a estudantes universitários de baixa renda. Um ano depois passou a trabalhar na redação da Agenda Cultural da Periferia, publicação da ONG Ação Educativa, como estagiária; formou-se e, há dois anos é editora desta publicação. Em 2012, Elizandra publicou seu segundo livro de poesia, agora sozinha, chamado *Águas da Cabaça*. Em 2013 organizou, junto com Carmem Faustino, a coletânea *Pretextos de Mulheres Negras* da qual participaram 10 autoras. Continua participando do Sarau da Cooperifa e aparece em vários outros saraus, participando de diversas coletâneas. Detenho-me aqui apenas na sua obra seminal: *Punga* (Figura 37).

Lançado pela Edições Toró, *Punga* é um livro duplo: de um lado, Elizandra, de outro, Akins Kinté. Seguindo o padrão desse Selo Editorial, o livro é impresso em preto e branco, com várias ilustrações e fonte semelhante à caligrafia manual. Na lombada é aplicada uma trança afro ao estilo das usadas por rastafáris e adeptos da cultura reggae, sugerindo um *dread lock*, indicando neste inusitado paratexto a ênfase que tanto ela quanto Akins dão à negritude como temática de suas poesias. *Punga* quer dizer em alerta, atenção, em estado de iminente ação. Trata-se de um vocábulo das ruas, uma gíria, porém pouco disseminada. Depois da publicação do livro, o termo passou a ser mais recorrente nas poesias declamadas nos saraus.

A leitura de sua obra é fluente e agradável. Apesar de jovem, Elizandra mostra ter habilidade na escrita o suficiente para transmitir seus pensamentos com clareza. São poemas de fácil compreensão. Ela não abusa de figuras de estilo e tampouco força rebuscamentos. Uma poesia cativante e bem elaborada. Elizandra confirmou seu talento nos trabalhos posteriores e com seu mais recente livro *Águas da Cabaça* consolidou um estilo próprio numa poesia mais madura, mantendo-se fiel às temáticas de seu livro de estreia.

¹¹⁴ Do suplemento da revista Caros Amigos ficou o poema “Um feto” (que aparece no livro sem o artigo); Do Cadernos Negros aproveitou dois: “Sou Seu HIV” e “Eterno Amor”. A Poesia do CD Sarau da Cooperifa, “Menina Pretinha” também foi aproveitada.

Há dois temas predominantes nos 37 poemas reunidos por Elizandra: a condição da mulher negra e os dilemas do amor. O primeiro dá o tom da obra e incide sobre as diferentes condições da mulher: mãe, trabalhadora, adolescente que vive nas ruas, jovem ativista. Os poemas com essa temática são engajados, clamam pela ação e têm, na maioria, um traço épico. Os de amor são líricos e revelam uma jovem insegura quanto aos seus sentimentos, almejando um amor, invariavelmente distante, inalcançável. Na poesia de amor de Elizandra, os corpos não se encontram.

A convicção que ela demonstra quando aborda temas sociais contrasta com a fragilidade que expressa quando mira sua própria existência, como expressa no poema com o sugestivo título “Enigma”: “A minha Estrela de Davi um dia se equilibrará/No dia em que eu mesma me encontrar/ Procuro-me nos outros, e não agrada o que vejo. Pois tenho esses mesmos defeitos/ Vivo tentando desvendar esse enigma/ que sou eu...” (SOUZA, 2007, p. 37). Ou no poema “Escavação”: “Escavo-me todo dia/tentando me encontrar/ora acho ouro/ ora acho trapo.” (SOUZA, 2007, p. 12). Seu autoflagelo sugere que o tom de suas manifestações nos poemas mais engajados pode ser um esforço de também se encontrar nas proclamações que sua fala assertiva dissemina.

O poema “Menstruação” que abre o livro é uma afirmação da condição feminina. Trata-se de um texto de mulher, para mulher. O sangramento decorrente do ciclo menstrual é usado pela autora como metáfora da renovação. Precedido de sofrimento, em virtude da cólica, este sangue é associado à hipocrisia da sociedade, em relação à qual é necessário que toda mulher se desvencilhe: “Sangre mais uma vez!/ Expele do teu corpo/ o embrião não fecundado/ junte todo o amargor/ e sangue outra vez!” (Souza, 2007, p. 10). Mas não basta menstruar, diz a autora; é necessário agir. Ou seja, o efeito de renovação, revigoramento, só se realiza se há consciência que mobilize esta mulher abatida pela dor.

Continuando a temática sobre a condição da mulher negra, e do povo negro de forma geral, vem o poema “Sou o seu HIV”, que contém outra forte metáfora: o vírus HIV que provoca a AIDS. Novamente uma analogia sanguínea é usada simbolicamente para expressar uma revolta e um instinto de vingança. Elizandra discorre neste poema sobre o sofrimento do povo negro desde o embarque nas galés vindas da África até as mais modernas formas de humilhação pelas quais ainda passam na sociedade brasileira. Se dizendo herdeira de Zumbi, Anastácia, João

Cândido, a voz da poeta diz que o povo afrodescendente possui um veneno de alto teor destrutivo para o qual não há antídoto: “Para vocês somos algo negativo/ como vírus do HIV no organismo/cada dia mais vamos nos fortificando e se proliferando/ somos veneno e não temos antídoto/ espalharemos destruição./Destruiremos essa herança escravocrata.”(SOUZA, 2007, p. 20).

Já os primeiros versos da estrofe final do poema arrefecem o ímpeto destruidor destilado pela poeta. A vingança dá lugar à redução de danos: “Hoje quero reparação, mesmo que não apague as chicotadas/ quero vida decente para a futura geração/”(SOUZA, 2007, p. 22). Mas logo na sequência, nos versos derradeiros, volta à carga: “sei que vocês continuam se achando superiores/mas não se esqueça que sou seu HIV/estou entrando devagarzinho e levarei aos poucos/ tudo o que nos foi roubado” (SOUZA, 2007, p. 22). A autora sugere que este “vocês” a quem se dirige seja a classe dominante responsável pela exploração dos negros e dos trabalhadores em geral, creio eu. Sendo o vírus HIV letal, esta classe estaria com seus dias contados devido à vingança iminente dos oprimidos. Esse poema é um dos mais populares de Elizandra e até hoje agita os frequentadores da Cooperifa quando recitado. É um clamor pelo revide, uma abordagem que dissemina o ódio de classe, ingrediente de alto poder persuasivo, porém, de baixo teor de mobilização. O poema de Elizandra tem a virtude de conscientizar o leitor, porém seu tom vingativo associado a um vírus que vitimiza milhões de pessoas no mundo, especialmente na África, pode perturbar tanto este leitor que talvez o paralise ao invés de ativá-lo para a luta.

Em “Menina Pretinha”, Elizandra muda o tom para falar do mesmo assunto. Em algum lugar do passado, uma menina é apanhada numa aldeia da África Negra, acorrentada e colocada no navio para ser vendida como escrava. Deslocando para os dias atuais, o poema apresenta essa mesma menina habitando o corpo de uma outra garota que se encontra abandonada nas ruas, pedindo nos sinais, não estuda mais e está grávida aos treze anos. Mas a autora termina o poema com uma mensagem não em tom de vingança, mas de esperança: “É! Menina./A lua te olha tristonha/Mas fica ansiosa/ pois não vê a hora de você reinar/ assumir sua marca quilombola/ assumir as suas linhas na história/ e ver seus olhos brilhar” (SOUZA, 2007, p. 24).

A abordagem da negritude na poesia de Elizandra, e da maioria dos escritores periféricos negros é impregnada de uma visão essencialista que acaba por

homogeneizar os negros e a África como se necessariamente fosse emancipatório sua exaltação. Como explica Stuart Hall,

Não existe garantia, quando procuramos uma identidade racial essencializada da qual pensamos estar seguros, de que esta sempre será mutuamente libertadora e progressista em todas as outras dimensões. (HALL, 2011, p. 328)

Esse mesmo argumento se estende à própria denominação de periférico que pode virar uma armadilha quando pretende se bastar em si mesma. O sentido de pertencimento é um elemento de identificação, portador de significados que são múltiplos e não é necessariamente, algo que faz avançar para a superação das desigualdades. A autodenominação de periférico surgiu como uma estratégia defensiva pelo movimento hip hop, dada a estigmatização que pesava sobre os moradores das periferias. Mas o próprio RAP e a Literatura Hip Hop acabaram por vicejar dissidências no interior deste povo. Allan da Rosa expressou bem essa contradição no primeiro verso do poema “Tabuleiro”, já citado anteriormente, mas que convém reproduzir novamente: “Periferia: vasto tabuleiro podre de peças reluzentes” (ROSA, 2007, p. 28). Elizandra em sua poesia demonstra confiança no povo, traço comum da estrutura de sentimento da Literatura Periférica e por isso enaltece sua origem de classe e racial, porém em certo tom de apologia. Isso não tira o brilho de sua escrita, mas prende seu texto, neste livro de estreia, é bom frisar, a uma retórica excessivamente combativa de pouca densidade reflexiva.

4.5.2 Akins Kinte

Figura 38 - Capa do livro: *Punga*

Fabio Monteiro Pereira é o nome de Akins Kinte, nascido em São Paulo no ano de 1984. Foi cantor de RAP do grupo Reatra Hip Hop, viveu na Zona Norte onde frequentou muitos jogos de futebol em campos de várzea e rodas de samba. Negro, vive sua negritude no gingado, na fala, no corpo. Depois da publicação de *Punga* (Figura 38) em 2007, participou de várias coletâneas de saraus, sobretudo os da Zona Noroeste: Elo da Corrente e Poesia na Brasa, dos quais passou a ser frequentador mais assíduo depois de se afastar um pouco da Cooperifa onde se projetou como poeta. Além da poesia, Akins se dedicou à

produção de vídeos; fez três: *Vaguei os livros e me sujei com a merda toda* (título retirado de um verso do poema “Revel”, publicado em *Punga*), de 2007; *Várzea, a bola rolada na beira do coração*, de 2010, e *Zeca, o poeta da Casa Verde*, produzido em 2012. Akins é também arte-educador, tendo atuado em projetos com adolescentes que cumprem medida socioeducativa na Fundação Casa e mantém um quiosque de venda de produtos eletrônicos e insumos de informática numa galeria da Rua Santa Efigênia.

Na mini biografia escrita para o livro *Punga*, que divide com Elizandra Souza, diz que usa “os versos como munição, meu (nosso), arsenal tem diretriz: um sistema injusto e cruel com o povo, por isso sempre em PUNGA” (KINTE, 2007, p. 6). Mas essa retórica aguerrida do texto acima não é o tom predominante entre os 38 poemas do livro. Akins dedica vários poemas para contestar as mazelas que pesam sobre o povo preto da periferia. Em alguns, inclusive, vai além da crítica sendo mais específico em relação a uma questão social, como no poema “Cotas Já”, sobre a concessão de

vagas aos negros em universidades públicas: “Agora vai ser assim/ Preto que se assume/ Brasil que some/ Dê a nós o que é nosso/ ou o pau come./ Cotas já!” (KINTE, 2007, p. 22). Entretanto, o que mais há no livro de Akins é amor, exaltação à mulher, sexo e em segundo lugar o futebol de várzea. São 10 textos dedicados às paixões do poeta e suas musas. Essa predileção já é um anúncio do seu segundo livro, todo dedicado à poesia erótica *In cor poros, nuances de libido*. Publicada em 2011, a obra é escrita em parceria com poeta carioca Nina Silva, denotando sua facilidade em lidar com mulheres inclusive na dimensão profissional, posto que seus dois livros são parcerias com escritoras.

A poesia de amor e sexo de Akins tem sutileza e sofisticação, daí, provavelmente, venha a credibilidade junto às mulheres. Tal reconhecimento se justifica na habilidade em tratar do universo feminino a ponto de fazer uma poesia com o eu lírico feminino: “Fez de mim mulher”, cujos versos esmeram-se em sensibilidade: “Fez de mim mulher/ Num choro acumulado sem freios/ Afaguei o quilombola em meus seios/ Espantei os fantasmas, fui guardiã”. (KINTE, 2011, p. 15). Ao retomar sua condição masculina, o poeta é mais direto, porém sem perder a ternura, como no poema “Gosto de Fazer Amor”: “No aconchego de sua pele macia/ Assino minha carta de alforria./ Meus lábios mornos levianos/ encontram pureza/ nos seus pelos pubianos” (KINTE, 2011, p. 24).

Akins também consegue ser contemplativo perante a mulher desejada: “sozinho o peito dói como açoite/ lá longe estrela no universo/ caio pra dentro da noite/ desabafando no meu verso” (KINTE, 2011, p. 52) Ou devoto da mulher amada para qual vale à pena o malandro se regenerar, como no poema “Onde Anda Minha Tereza” que tem ecos da canção de Jorge Benjor (“Cadê Tereza?”), no qual se derrama em versos como: “se você voltar, eu vou me regenerar.../ A navalha troco por viola/ e te construo belos sambas/ Antes roubo os sorrisos do mundo/ e lhe costuro um vestido” (KINTE, 2011, p. 61). O poeta que ama as mulheres, tem sua musa predileta com quem quer construir família e seguir na luta como expressa no poema “Linda Mulher Preta”: “Pra defender a família/ segura firme na metranca/ Enfrenta como mulher preta/ a sociedade machista branca./ Em paz com a família, olhar vivo/ Orgulhosa de si o semblante altivo.” (KINTE, 2011, p. 46)

A lira de cunho romântico amoroso de Akins Kinte aprofunda o distanciamento que a Literatura Periférica guarda da Literatura Hip Hop no que diz respeito à temática

feminina, algo já apontado aqui em função da análise de outros poetas deste segmento ligado aos saraus. Por outro lado, a grande presença de poemas eróticos no livro *Punga*, somado ao seu segundo livro totalmente dedicado ao gênero e que aqui não é analisado, acentua essa distinção elevando a diferença ao ponto do antagonismo, dada a visão estreita que Ferréz, Alessandro Buzo e Sacolinha compartilham a respeito do universo feminino. Os dois primeiros pela promiscuidade lasciva e o último pelo recato submisso. Akins e os demais autores, inclusive as autoras, colocam a mulher na posição mais paritária em relação ao homem seja qual for o tipo de relação afetiva, ou não, que se estabeleça entre os dois.

4.5.3 Marcio Vidal Marinho

Figura 39 - Capa do livro: *Receitas para amar no Século XXI*

Nascido em 1984, em São Paulo, morador do Jardim Angela, Marcio é militante da promoção da leitura desde adolescência e em 2005 começou a frequentar o Sarau da Cooperifa que fica próximo de seu bairro. Formou-se em Letras pela UNIP e atualmente faz mestrado também em Letras na USP. Se diz admirador da poesia de Vinícius de Moraes, Pablo Neruda e Carlos Drummond de Andrade. Publicou em 2010 seu primeiro livro: *Receitas para amar no Século XXI* (Figura 39), em edição independente que tem apresentação do rapper Gazpar, do grupo Z'África Brasil, o mesmo que assinou a orelha da primeira edição do livro

Capão Pecado, de Ferréz. Dois anos depois publicou seu segundo livro: *A Vida Em Três Tempos* que teve uma reedição em 2014 ampliada, ambos independentes. Nas duas edições há um texto em uma das orelhas do professor Emerson da Cruz Inácio, da Universidade de São Paulo. Já na quarta capa o texto tem assinatura de Ferréz.

Vou me deter no primeiro livro que é dedicado inteiramente à poesia com temática amorosa, com algumas poucas exceções. Um dos poemas é também uma declaração de amor, porém, não a uma mulher, e sim à capital paulista (

“ Declaração de amor a São Paulo”). Em puro devaneio, o poeta fala da São Paulo, das luzes, de Mario de Andrade em versos aparentemente desconexos com o próprio poema: “Declarando o amor à Cidade/ como se fosse um sorriso de ilusões,/ mas é a mais pura verdade/ como a poesia de Luiz de Camões” (MARINHO, 2010, p. 21). Curiosamente a São Paulo de Marcio Vidal não tem periferia. Surpreende também o tom contemplativo dos poemas de cunho romântico do autor como fica demonstrado nos versos de “Elegia do Amor”: “Tão lindo é o amor/ tão triste é o amor/tão só sou eu sem amor/e tão cego sou eu com amor” (KINTE, 2010, p. 24). Este diapasão marca toda a poética de Marcio Vidal Marinho. Não há alteração, nem experimentos. Seus sentimentos expressados em lirismo exacerbado é de uma candura quase adolescente como fica evidente no poema “Namorados”: “Sinta minha coisinha, a brisa da noite/ veja como somos felizes./ Abra os olhos e acredite, tudo será real/ enquanto nosso amor viver” (KINTE, 2010, p. 37). O professor Emerson da Cruz Inácio afirma sobre Marcio Vidal Marinho no texto de orelha do livro *A Vida em Três Tempos* acima mencionado que

O homem e o poeta, ambos nascidos na periferia, escrevem a partir dela, olhando o mundo e percebendo naquele espaço toda a sua capacidade produtiva, inventiva e estética, já que é nesta margem que a vida pulsa mais forte. (INÁCIO, 2012, s/p).

Trata-se de uma argumentação muito válida que se aplica a muitos poetas e escritores periféricos, porém, os poemas contidos neste livro não fazem jus a esta definição. Marcio, ao meu ver, busca uma proposta estética que não corresponde ao contexto da periferia. Sua poética se espelha em movimentos literários do passado, como o romantismo, o arcadismo, sem, no entanto, atingir um nível de elaboração que justifique tal pretensão. Trata-se de uma poesia fora do lugar e reforça uma certa tendência na poesia periférica que revela uma fixação com as escolas literárias do século XIX, talvez seja um traço que se justifique em função de ser uma poesia feita para se recitar, tal qual se fazia naqueles tempos

4.5.4 Daniel Fagundes e André Luiz Pereira

Figura 40 - Capa do livro: *Lágrima Terra*

Esses jovens poetas nascidos em meados da década de 1980 aportaram no Sarau da Cooperifa, que fica no mesmo bairro onde os dois moram, quando tinham seus 20 anos. Aos 23 lançaram o livro *Lágrima Terra* (Figura 40) no qual dividem igualmente 42 poemas e duas crônicas. Lançado pela Edições Toró em 2009, o livrinho (formato 13 cm x 17 cm, 84 páginas) de edição charmosa com capa em papel kraft confere um aspecto rural acentuado pela presença de uma fivela de couro que fecha o livro dando a impressão de ser uma mala de garupa. *Lágrima Terra* remete ao interior e os dois

poetas tem essa aspiração. Ambos mencionam em suas mini biografias publicadas no livro um ideário estradeiro. André Pereira, falando de si em terceira pessoa, diz que sonha, “enquanto prova o pó da estrada fria, dura e longa, incerta, feia e quente a que todos chama de vida” (PEREIRA, 2009, p. 85) enquanto Daniel Fagundes se diz “batizado pela poeira da estrada e pela fumaça da lenha queimada no fogão, onde o feijão borbulhava ao som da violada e das conversa prosiada das muié e dos homi de pé no chão e cabeça na lua” (FAGUNDES, 2009, p. 86).

A poesia de André Pereira é mais introspectiva e expressa suas inquietações pessoais de traço mais lírico. Daniel Fagundes, por sua vez, volta seu olhar mais para fora de si, sem deixar de ser reflexivo, mas com um estilo mais rebuscado. Os temas são bastante diversos a ponto de não ter um assunto predominante. Os poemas estão intercalados pela autoria: depois de uma de Daniel, vem outra de André guardando uma coerência temática entre uma e outra. Por exemplo, quando o tema é o amor, André, no poema “Só isso”, versa: “quero-te fada e bruxa/ ser teu norte e você minha bússola/ quero que nessa peleja entre o céu e o inferno/tenhamos motivos pra sempre

encontrarmos uma pontinha/ de paraíso” (PEREIRA, 2009, p. 15). Enquanto Daniel em tom pretensamente simbolista clama no poema “Banho Maria”: “Banha-te mulher, banha-te!/ Quero ver te embebida nas caudalosas águas abissais/ da liberdade(...) Dê-me Maria, o prazer de estar nos teus planos/por tempo determinado e na eternidade das sensações” (FAGUNDES, 2009, p. 18). Distintas abordagens que convergem para um amor devoto a uma mulher sublime. Dessa forma, ambos seguem a tradição da poesia periférica no trato com as mulheres. Sobre o ofício do poeta, Daniel se sente portador de uma missão iluminista em “Validade da Palavra”: “a mão faz a arte virar realidade, / pro pensamento virar poesia/ e brilhar na mente da humanidade/ pra que um dia valha a intenção de ser poeta” (FAGUNDES, 2009, p. 83), enquanto André não parece ser tão pretencioso e percebe a poesia como efeito da alma inquieta no poema “O poeta”: “Pobre poeta/ pincela como louco/ vírgulas, acentos e pontos./ Quer exaurir-se/ pela ponta da caneta/ e rebuscar novas verdades/ vontades, dizeres e pensamentos” (PEREIRA, 2009, p. 82).

A periferia está presente no livro, especialmente no poema “Pântano” de Daniel Fagundes no qual, em meio às desgraças enaltece o povo sem fazer apologia: “Lugar de gente às vezes ignorantemente justa,/ lugar de gente impossível e reservatório das frustrações/ que servem de alimento mal alimentado/ pra máquina do estado” (FAGUNDES, 2009, p. 53). O tema também aparece nas duas crônicas. No texto de André ele aborda uma inusitada e inconveniente partida de futebol de rua durante a madrugada em frente à sua casa, cujos gritos dos garotos atrás da bola, lhe surgiram como anúncio de uma briga, uma morte iminente. Já Daniel relata os apuros de um passageiro de transporte coletivo dentro de um ônibus lotado na volta do trabalho.

Daniel e André há tempos não andam mais tão juntos. Pouco aparecem na Cooperifa, frequentam mais o Sarau do Binho, principalmente Daniel que criou o Sarau da Roça realizado num sítio em Cajamar, município da Grande São Paulo. Seguem fazendo poesia e vídeos pela periferia.

4.5.5 Zinho Trindade

Figura 41 - Capa do livro: *Tarja Preta*

Bisneto de Solano trindade, Zinho é poeta, ator e rapper. Mora e atua no Embu das Artes, município da Grande São Paulo, onde fica o Teatro Negro, fundado por seu bisavô. Frequenta o Sarau do Binho assiduamente e a Cooperifa esporadicamente, além de outros saraus da periferia e do centro. *Tarja Preta* (Figura 41) é seu primeiro e único livro e foi publicado em 2010 pelo Selo Poesia Maloqueirista, selo ligado ao coletivo de mesmo nome e que tem cumprido o papel que a Edições Toró tinha na segunda metade da década passada.

Tarja Preta é título de um CD duplo do rapper GOG e por isso, Zinho utiliza alguns versos da faixa título deste CD como epígrafe de seu livro, que tem também apresentação de Nelson Maka, cujo texto adianta ideias de seu manifesto da literatura divergente lançado em 2012.

Os 34 poemas do livro estão divididos em 6 capítulos. Os textos abordam o sofrimento e a luta do povo negro e dos moradores das periferias. Zinho não fala de amor nem de mulher. Sua poesia é muito ligada ao RAP. Tem, inclusive, duas letras de música com o rapper Gazpar. O texto de abertura é uma prosa poética com o título “Rimo Pelo Sangue Derramado Dos Heróis”, um texto corrido, sem pontuação, onde o autor procura descrever o momento em que escreve um poema, como se fosse um transe, uma sensação desestabilizadora, como um orgasmo. No capítulo seguinte há poemas que abordam a violência e o efeito nocivo das drogas, mas também a guerra do povo contra o opressor para a qual a arma é a cultura.

Fiel à tradição do RAP, Zinho defende o potencial emancipador do conhecimento como fica evidenciado no poema “Na Mira”: “Tá chegando a hora/ munição não falta/plaw, plaw, plaw!/ Bem na cabeça e no peito/ Arte e cultura! Local: cérebro e peito” (TRINDADE, 2010, p.32). No texto seguinte, chamado “Munição”,

escrito em prosa, diz: “A minha munição é a tinta, o lápis, a borracha a sede por justiça. Munição ao meu povo, munição pra periferia, contra os injustos, gananciosos e opressores” (...) “A mão que bate no vidro pode apertar o gatilho, mas também pode lhe entregar um livro”(TRINDADE, 2010, p. 35).

Zinho se aproxima da Literatura Hip Hop com essa visão pretensamente libertária proporcionada pelo acesso ao livro e a leitura. Em seus poemas convoca o povo da periferia para um levante no poema *Periferia É Um Exército*: “Então avante/ Somos todos um/ sem general ou comandante/ já nascemos em trincheiras/ e sempre prontos para a guerra/ somos quase todo o planeta terra” (TRINDADE, 2010, p. 70). Zinho faz Literatura Hip Hop com traço periférico numa simbiose talvez única. Suas performances poéticas não condizem muito com o belicismo que ele propõe em seus poemas. Ele é muito sorridente e tem jeito de menino traquinas. Anda com chapéu e roupas brancas, leveza no caminhar e olhar penetrante. Nada a ver com o aspecto sisudo dos rappers, mas na escrita ele se converte em negro drama.

4.5.6 Luan Luando

Figura 42 - Capa do livro: *Manda Busca*

Luan é ativista e frequentador de quase todos os eventos culturais da periferia da Zona Sul, mas é o Sarau do Binho que lhe serve de morada. Jovem de grande carisma, costuma arrastar toda a plateia do sarau para repetir seus versos: “Agora é nós, depois de nós é nós de novo. Todo o poder ao povo!”, lembra Binho no prefácio que fez para o livro de Luan, *Manda Busca* (Figura 42) (sem acento no a), obra financiada pela Agência Popular de Fomento à Cultura Solano Trindade, através do Fundo Popular de Cultura, gerenciado pelo Banco Comunitário União Sampaio.

Publicado em 2011, *Manda Busca* tem ilustrações de Carolzinha e seus poemas estão agrupados em três capítulos

denominados com as partes de uma pipa: Linha, Rabiola e Pipa. No primeiro estão os poemas de crítica social e de exaltação da negritude. No segundo estão vários poemas miúdos em tom de ironia, humor, sarcasmo e lúdico. No último são os poemas dos prazeres, amores e mulheres.

Luan faz uma crítica contundente à Igreja Universal do Reino de Deus e, por extensão, às demais igrejas evangélicas no poema “Entre A Cruz E O Fuzil”: “O xaveco no desesperado nunca falha./ Atrás da bíblia se esconde um canalha” (LUANDO, 2011, p. 21) e prossegue: “A palavra é Universal...”/ Vá pro reino do Diabo!/ Porque Deus não é comprado/ E nem o povo pode ser escravo (...) O que era Hitler, hoje é Bispo Macedo em campanha.” (2011, p. 22) Luan aqui se aproxima da crítica que o escritor Ferréz faz a esta Igreja tanto em passagens do livro *Capão Pecado*, como em crônicas dedicadas especificamente ao assunto, conforme exposto no segundo capítulo desta dissertação. Mas ele propõe uma alternativa ousada quando diz em versos das estrofes finais do poema: “Todo cristão que se preze antes de ler a bíblia/ poderia olhar à sua volta, onde mora, e ler Marx/ Todo cristão que se preze antes de ler a bíblia/ poderia olhar a sua volta, onde mora,/ e ler Nietzsche” (LUANDO, 2011, p. 22 e 23), para depois concluir: “Estamos entre a cruz e o fuzil/ Mas ainda acredito na paz, no amor e no Brasil” (LUANDO, 2011, p. 23). Aqui o autor faz um paralelo entre a ação das igrejas evangélicas e do tráfico de drogas nas periferias, duas forças aliciadoras. Ao propor a leitura de Marx e Nietzsche, ambos filósofos ateus, precedida de um “olhar à sua volta”, significa que estes pensadores alemães são “armas ‘ mais potentes para transformar a realidade em seu redor do que o livro sagrado judaico-cristão.

No capítulo Rabiola, são inúmeros poemas de poucos versos, cheios de trocadilhos e brincadeiras com as palavras: “Descobriram o Brasil,/ pegamos uma puta gripe/ agora nos vendem aspirinas” (LUANDO, Descobrimento do Brasil – 2011, p. 41); “Limpo o papel branco/ com tinta preta/ pra escrever poemas de arco-íris (Arco-íris, 2011, p. 42); Se Roma/ fosse o contrário,/ seria Amor” (LUANDO, Império – 2011, p. 43). Nesses poemas curtos, Luan acaba revelando sua habilidade em lidar com as palavras em um tom até lúdico que contrasta com a veemência de suas críticas em poemas do capítulo anterior.

Fechando o livro, para o capítulo da Pipa foram reservados os poemas de amor. Em “Me Abraça”, o poeta faz poesia erótica: “Pula, encaixando sua rosa-mulher/ no

meu girassol- homem/ Cavalga em mim,/ me faz suar./ Vamos sambar nossos corpos/
trançar nossas almas/ pelos ventos do mar” (LUANDO< 2011, p. 53). A exaltação à
mulher está no poema que leva o nome da homenageada: “Mulher, / mãe, amazona/
Amante/ a fruta e o pomar do amor. Mulher,/ com suas mãos calejantes,/ com seu
ritmo e gingado,/ me deixa completamente apaixonado.” (LUANDO< 2011, p. 55). No
derradeiro poema, “ Uma mulher que me faz “, o autor vive a busca por uma mulher
perfeita com a qual pode casar, ter filhos e ser feliz, como fez também Akins Kinté:
“[uma mulher que] me faz quebrar monotonias/ pensar em como ser um bom pai/Faz
imaginar nos dois d mãos dadas/ Ao pôr-do-sol, bem velhinhos/ e pensar na família”
(2011, p. 60).

Como representante da geração mais jovem da Literatura Periférica, Luan
Luando confirma a estrutura de sentimento que informa essa corrente literária. A
revolução que ele apregoa dispensa armas reais e de sentido figurado. Cerra fileiras
com o povo com o qual celebra a luta, as festas e as brincadeiras.

5 - Considerações finais: sinais de um novo tempo

Cena 1: No ano de 2008, na USP, Carolina Correia dos Santos apresentou sua dissertação de mestrado¹¹⁵ onde tomou a obra *Capão Pecado*, de Ferréz, como ponto de chegada de um autor subalterno que ascende a sua comunidade para lhe dar voz. Ele assume diante desta, a prerrogativa de representá-la formalizando a pobreza e a violência que a corrói numa obra de ficção. Para a autora, a importância dessa obra está menos associada às suas qualidades literárias e mais como registro que revela a dinâmica de uma determinada realidade social, dado o nível de verossimilhança da obra e as intenções de seu narrador, entendido como parte da experiência narrada e que maneja sua trama e personagens ao sabor das “responsabilidades” que tem diante da coletividade que “representa”.

Cena 2: Em 2011, na UNICAMP, Mario Augusto Medeiros defendeu sua tese de doutorado¹¹⁶ na qual define o surgimento, desenvolvimento e significados das literaturas negra e periférica. Dentro de um período delimitado pela publicação do livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e a publicação do livro *Capão Pecado*, de Ferréz, o autor procura demonstrar que as duas correntes literárias são vertentes de um mesmo movimento que busca a negação de um lugar naturalizado para os negros e pobres, o lugar da submissão. A essa subversão ele dá o nome de “descoberta do insólito”, ou seja: “um livro, um autor, no universo da escassez, da pobreza e do crime” (SILVA, 2011 p. 395).

Cena 3: No mesmo ano, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, Carolina de Oliveira Barreto defendia por meio de dissertação apresentada no Programa de Pós Graduação em Letras¹¹⁷, que a literatura feita na periferia de São Paulo, por autores como Ferréz, Sergio Vaz, Dugueto Shabazz e Allan da Rosa, todos aqui analisados, revelam uma polifonia “das vozes anunciadas a partir dessa

¹¹⁵ Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP com o título *Capão Pecado* e a construção do sujeito marginal.

¹¹⁶ Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas, 2011

¹¹⁷ Dissertação de mestrado narrativas da “frátria imaginada” – Ferréz, Sergio vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa, UFJF, 2011.

narrativa, emerge uma narrativa que busca romper a temporalidade linear e homogênea na qual se fiam os discursos da globalização hegemônica e os discursos do capital” (BARRETO, 2011, p. 142)

Cena 4: No mesmo diapasão, Alejandro Reyes, em livro publicado em 2013¹¹⁸ pela Aeroplano Editora, na Coleção Tramas Urbanas, afirma que a literatura da periferia no Brasil, de modo geral e mais especificamente em São Paulo, em virtude da vasta presença de saraus literários nesta cidade, configura um amplo movimento com grande potencial revolucionário, capaz de subverter sistemas de valores no campo simbólico e com isso enfatiza a importância de se refletir sobre esse movimento do ponto de vista literário e político, pois,

do ponto de vista literário, ela [a literatura periférica] oferece novos desafios no contexto da história da literatura brasileira: pelo conteúdo, pela forma, pela linguagem e, sobretudo, pelo lugar de enunciação. Do ponto de vista político, ela provoca questionamentos sobre o potencial emancipador de movimentos “de baixo”, perante a crise global, do liberalismo e da democracia representativa (REYES, 2013 p. 15)

Tais concepções dão um panorama de como a Universidade tem analisado a produção literária nas periferias, notadamente aquela produzida nos subúrbios da região metropolitana de São Paulo. Correndo os riscos inerentes às generalizações, entendo que são abordagens que superestimam a importância do fenômeno como movimento cultural com grande potencial transformador ao mesmo tempo em que subestimam o aspecto criativo da produção literária reconhecendo-a, apenas, como representação de uma determinada realidade social. Entendo ainda que, ao darem centralidade ao lugar de enunciação na construção dos textos, os pesquisadores acima citados acabam por fazer deste impulso, o sentido da própria formalização contida nos escritos. Dessa forma, tais apreciações avançam em relação ao que definiu Alfredo Bosi sobre a escrita dos excluídos, como foi dito na introdução, porém mantém a literatura periférica no plano somente político, da resistência.

Sem deixar de reconhecer essa abordagem, ao contrário, valorizando-a em muitos aspectos, busquei nesta dissertação dar um passo adiante. Ao me deter nos textos, identifiquei as estruturas de sentimento e pude apresentar as criações em diferentes tons, revelando uma literatura que nem sempre corresponde à dimensão política que lhe é atribuída. Sendo as estruturas de sentimento reveladoras dos

¹¹⁸ Obra citada várias vezes aqui e constante da bibliografia e que é uma adaptação de tese de doutorado defendida em Berkeley: University of California em 2011.

elementos afetivos da consciência, como define Raymond Williams, tentei enxergar, tanto quanto foi possível, o sentimento como é pensado e o pensamento como é sentido a partir do texto literário. Tal esforço é inspirado numa observação crítica feita por Williams às análises marxistas inglesas que, segundo ele, “passava tão rapidamente dos produtos literários ao que representavam que se tornava maiores que as obras ao encontrarem suas afiliações sociais”. (WILLIAMS, 2013, p. 160). Com isso este autor enfatiza a importância das estruturas de sentimento como recurso interpretativo, uma vez que estas constituem uma ideia

projetada para focar em um modo de relação histórica e social que ainda era bastante interno à obra, ao invés de dedutível a partir dela ou fornecido por alguma colocação ou classificação externa (WILLIAMS, 2013, p. 160).

Feito isso, notei que os escritores da periferia ainda que tenham um mesmo CEP e estejam sob um mesmo céu, guardam entre si mais diferenças do que convergências, relativizando assim certas visões que afirmam a existência de projetos políticos comuns no interior do movimento, como leva a crer Erica Peçanha do Nascimento (2009) quando afirma que os escritores publicados nos suplementos da revista Caros Amigos/Literatura Marginal “estão orientados por um projeto intelectual comum de “dar voz” ao seu grupo social de origem”. Ou como formula Marcio Augusto Medeiros da Silva (2011), reconhecendo entre os escritores periféricos a “formatação de tentativas de um projeto político, uma vez que adentrados na cena, cada vez mais escritores periféricos são chamados a discutir as mazelas da sociedade”(2011), .

Se partirmos do manifesto da literatura marginal de Ferréz e do manifesto da antropofagia periférica, de Sergio Vaz, podemos deduzir uma certa convergência, porém esta não se sustenta quando examinados os textos literários e as pretensões dos autores em relação a sua obra. As diferenças aqui estabelecidas entre as vertentes hip hop e periférica da literatura da periferia, são representativas da diversidade de concepções existentes no interior do movimento. E a diferença não se dá em função de mudança de geração. Autores de uma mesma geração como Sergio Vaz e Alessandro Buzo, Sacolinha e Allan da Rosa, Ferréz e Casulo têm diferentes visões sobre o povo, o lugar da mulher, a abordagem da violência e das drogas e sobre temas de amor e sexo. Divergem também sobre o papel da leitura como dimensão cidadã, uns atribuindo ao conhecimento um fator de desenvolvimento humano (autores da literatura periférica) enquanto outros fazem da leitura condição para emancipação do pobre (literatura hip hop).

Poderíamos deduzir que as mudanças sociais pelas quais passaram as periferias em virtude do incremento da renda dos mais pobres durante o governo Lula, provocando o fenômeno conhecido como ascensão da classe C, teria levado os escritores periféricos a diminuir o ímpeto da crítica social, mudando o foco de suas temáticas. Considerando que os escritores da corrente periférica surgem em maior número a partir de 2005, portanto sob a vigência do “lulismo” e sendo este segmento o que aborda temas como a violência, por exemplo, de forma mais sutil, esta ideia adquire certo sentido, mas não pode ser a única chave explicativa da mudança da estrutura de sentimento entre as correntes hip hop e periférica da literatura produzida nas bordas da metrópole. Como já foi dito anteriormente, não há uma ruptura entre as duas correntes; elas são concomitantes e ambas permanecem vigentes. Inclusive não são estanques; há cruzamentos entre as duas. Autores como Alessandro Buzo e Sacolinha possuem alguns traços que estão de acordo mais com a Literatura Periférica do que com Literatura Hip Hop, quando o primeiro não faz censura às drogas e à bebida alcoólica, além de apreciar o futebol e quando o segundo dá um tratamento mais digno às mulheres, entre outros pontos de conexão. Por outro lado, autores como Zinho Trindade e Elizandra Souza, identificados com a Literatura Periférica, flertam com a Literatura Hip Hop em função da visão de revide e exaltação da leitura como redenção para o povo.

Sendo assim qual o fator que explica as diferenças? A diferença é de ordem interna, de concepção estética e política. A Literatura Hip Hop é mais essencializada e a Literatura Periférica é mais cosmopolita, mais permeável às influências externas. A Literatura Hip Hop se pretende portadora de uma missão redentora junto a um povo iletrado e massificado pela mídia que o aliena, enquanto a literatura periférica reconhece que os artistas são também responsáveis pela mediocridade do povo quando dele se afastam. Assim, os saraus que articulam essa corrente literária são também espaços comunitários onde mais do que o artista se encontrar com o povo, este se converte em artista.

Tanto uma quanto a outra não podem se singularizar a ponto de se fecharem em si mesmas. Tal risco diminui quando contextualizamos a literatura da periferia, seja hip hop ou periférica no universo da cultura popular urbana, esta sim uma instância ampla e perene.

Vivemos hoje ainda um tempo em que a afirmação dessa generalização da cultura periférica faz sentido. Esse tempo, porém, dá sinais de esgotamento. Alguns escritores da periferia não fazem questão nenhuma de assim se identificarem. A Coleção Literatura Periférica, da Global Editora, não teve um caso de grande vendagem. Somente o livro *Colecionador de Pedras*, de Sergio Vaz teve reedição, ainda assim, foi ele o principal vendedor de sua obra, seja através de seu blog ou vendendo em suas palestras e recitais. Por essa razão, a editora interrompeu o projeto e está há dois anos sem soltar um título novo. O quadro que Alessandro Buzo apresenta no programa SPTV, na Rede Globo, tem o nome de “cultura popular”. O último romance de Ferréz (*Deus foi almoçar*) não é ambientado na periferia. Há três saraus na região central que tem sido muito frequentado pelos poetas periféricos, são eles Sarau do Burro que fica numa galeria de arte na Vila Madalena; ZAP – Zona Autônoma da Palavra, sediado em um teatro no bairro da Pompéia e o Sarau Suburbano, do Alessandro Buzo, que fica na sua livraria no bairro boêmio do Bixiga.

Todos esses fatos são indícios de um novo tempo; há uma transição em curso, novas estruturas de sentimento se articulam. Guardadas as devidas especificidades literárias e de contexto histórico, creio ser possível trazer para a literatura da periferia o dilema vivido pelo escritor latino-americano quando apontado por Silviano Santiago:

entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

Essa retórica dos anos 1970 expressa bem a mudanças dos tempos e a busca por um lugar para a literatura e a cultura das periferias em meio às tensões e desafios da contemporaneidade.

Mas talvez o mais emblemático dos sinais de mudança tenha sido emitido pelos Racionais MC's nas entrevistas dadas pelos seus quatro integrantes à prestigiosa revista Cult na sua mais recente edição (julho – 2014). Nela, Mano Brown reconhece que não dá mais para ser super herói: “houve um momento que foi colocado que o RAP que tinha que ser a luz da quebrada, a luz da periferia. A mídia falou, a imprensa falou, os fãs falaram” (BROWN, 2014, p. 35) pondera ele, porém, sem deixar de admitir que assumiu essa missão, cujo fardo não quer mais carregar. Ice Blue, na sua entrevista é ainda mais enfático:

O rap buscou primeiro ficar livre: os pretos serem pretos, o preconceito ficar estampado, o favelado ser favelado. Tudo isso o rap cantou e mudou. Acabou. O crime não é mais o mesmo que cantamos nos anos 1990, as pessoas não se matam mais da mesma forma. Não adianta fechar os olhos para esse momento(...). Temos que incluir a periferia no mainstream. Esse é o foco hoje. A revolução já foi feita e a próxima revolução é essa". (Ice Blue, 2014, p. 44)

O mais importante grupo de RAP do Brasil, nesta dissertação identificado como a principal influência para o aparecimento da literatura de periferia a partir de Ferréz e seu livro *Capão Pecado*, deu a senha da mudança dos tempos. Isso não significa que o RAP e a literatura da periferia vão perder o sentido ou deixar de existirem, o que está em jogo é a singularização, o sentido da afirmação, o apego à certas temáticas e abordagens. Talvez a literatura da periferia tenha que se libertar das próprias defesas que criou para se afirmar e valorizar-se, sem perder sua originalidade. Fazer como disse Mano Brown na mesma entrevista acima citada: "Eu sou rebelado. Se falar de amor é rebelião, eu tô nessa, entendeu?". Vejo nessa manifestação algo muito semelhante ao que identificou Heloisa Buarque de Hollanda (1992) ao interpretar o movimento que ficou conhecido como literatura marginal da década de 1970 quando os autores do desbunde colocaram na ordem do dia a palavra prazer, deixando perplexos setores da crítica marxista:

E que a irrupção do aqui e agora significa a irrupção, no centro da vida contemporânea, da palavra proibida, da palavra maldita: prazer. Uma palavra não menos explosiva e não menos bonita do que a palavra justiça."

(1992, grifos da autora, p.117)

A nova safra de escritores da periferia paulistana, creio eu, já vai nessa linha. Sem ser um sujeito insólito e sem carregar o peso da responsabilidade de "representar" e "dar voz aos excluídos", essa geração está mais livre para falar de prazer e outros temas da condição humana, sem deixar de ser crítica e engajada, dedicando-se à arte não só como expressão, mas como construção estética. O lugar de enunciação mantém sua importância, sem, no entanto, ser o sentido único dessa arte que já assegurou seu lugar na história.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raul, *Limiar*, In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 4, Abralic, Florianópolis, 1998

BATISTA, Marcio. *Meninos do Brasil*. São Paulo: Cooperifa, 2008

BINHO. *Donde Miras*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

BARRETO, Carolina de Oliveira. *Narrativas da “frátria imaginada” Ferréz, Sergio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora: 2011

BOSI, Alfredo: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 1994

_____. *A escrita e os excluídos*. In: _____ *Literatura e Resistência*. São Paulo, Companhia das Letras: 2002.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*[1971]. São Paulo: Cultrix, 1994

_____. *A interpretação da obra literária*. In:_____. *Céu, Inferno – Ensaaios de crítica literária e ideológica-* São Paulo: Editora Ática, 1988.

BUZO, Alessandro. *Favela Toma Conta*. Rio de Janeiro: Aeroplano – Coleção Tramas Urbanas, 2008.

_____. *Buzo 10 anos – Livro comemorativo, 10 anos de carreira, 10 crônicas*. São Paulo: Edicon/ Suburbano Convicto Edições, 2010

_____. *Suburbano Convicto – O cotidiano do Itaim Paulista*. São Paulo: Edicon, 2004

_____. *O trem – baseado em fatos reais*. São Paulo: Edicon, 2000

_____. *O Trem – contestando a versão oficial*. São Paulo: Edicon. 2005

_____. *Guerreira*. São Paulo: Global Editora, 2007

_____. *Do conto à poesia*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2011

_____. *Profissão MC*. São Paulo, NVersos, 2012

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: *A personagem de ficção*. ROSENFELD, Anatol; _____; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. São Paulo, Editora Perspectiva, São Paulo, 2011.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2009

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001

CORONEL, Luciana Paiva. *Literatura de periferia e mercado: reflexões acerca do caso Carolina Maria de Jesus*. In: IPOTESI, vol. 15, nº 2, p. 63 -71, Juiz de Fora, 2011

CASULO. *Dos olhos para fora mora a liberdade*. São Paulo: Cooperifa, 2009

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese de doutorado. Departamento de Sociologia, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DINHA. *De passagem mas não a passeio* [2006]. São Paulo: Global Editora, 2008

DUARTE, Eduardo de Assis (org). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, volume 3, *Contemporaneidade*.

_____. FONSECA, Maria Nazareth Soares Horizonte: Editora UFMG, 2011 (orgs). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, volume 4 *História, teoria, polémica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUGUETO, Shabazz. *Contos, Crônicas e Poesias Dugueto*. São Paulo: Edições Toró, 2006.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica* [1984]. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1991.

ELIAS, Norbert & Scotson L. John. *Os estabelecidos e Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ESLAVA, Fernando Villarraga. *Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 24. Brasília, 2004.

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

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

_____ (org.) *Literatura Marginal – Talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005

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

_____. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Selo Povo, 2009.

_____ e Demaio. *Desterro*. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2012.

FUZZIL. *Um presente para o gueto*. São Paulo: Edições Toró, 2007

_____. *Caturra – poesia de Fuzzil*. São Paulo: Elo da Corrente Edições, 2010

FAGUNDES, Daniel e PEREIRA, André Luiz. *Lágrima Terra*. São Paulo: Edições Toró, 2009

GARCIA, Walter. *Sobre Uma Cena de “Fim de Semana no Parque”*, do Racionais MC's. In: Revista Estudos Avançados, nº 71. São Paulo: USP, 2011.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. [1987]. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GHÓEZ, Preto. *A sociedade do código de barras – O mundo dos mesmos*. São Paulo: Editora Estação Hip Hop, 2008

HALL, Stuart. *Que negro é esse na cultura negra*. In: Sovik, Liv (org) *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética – a ideia e o ideal*. In: Hegel – Os pensadores, tradução: Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Abril, 1980

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Escolhas – Uma Autobiografia Intelectual*. Rio de Janeiro: Língua Geral/ Carpe Diem, 2009.

_____. *Marginais, alternativos, independente*. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 19/09/1981. Disponível no site: www.heloisabuarquedehollanda.com.br. Acesso em 22/07/14

_____. *Impressões de viagem CPC, Vaguarda e Desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1980.

_____. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

- JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo*. [1961], São Paulo: Editora Ática, 2010.
- KINTE, Akins. *Punga*. São Paulo: Edições Toró, 2007
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus* [1997, 2002]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- LUANDO, Luan. *Manda Busca*. São Paulo: Agência Solano Trindade, 2011.
- LOBÃO, Evandro. *Fam da Rua*. São Paulo: Independente, 2010.
- MARINHO, Marcio Vidal. *Receitas para amar no século XXI*. São Paulo: Edicon, 2010.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedação – Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo, Editora Hucitec/Editora UNESP, 2003, 3ª edição
- MARCO, Valéria de. *A Literatura de testemunho e a violência de Estado*. In: Lua Nova – Revista de Cultura e Política, nº 62, São Paulo: CEDEC, 2004
- MARQUES, Luciana Araujo. *Pacto em Capão Pecado: das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem*. Dissertação de mestrado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010
- MARTINS, José de Souza. *A Aparição do Demônio na Fábrica – Origens sociais do eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*[1974]. São Paulo, Cultrix, 2004
- MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. [2001] São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MIRANDA, Wander Melo. *Projeções de um debate* In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, vol. 4, ABRALIC, Florianópolis, 1998
- NASCIMENTO, Erica Peçanha do. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano – Coleção Tramas Urbanas, 2009.
- _____, Erica Peçanha do. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tese de doutorado (antropologia social). Departamento de Antropologia – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2012
- OLIVEIRA, Nelson (org.) *Cenas da Favela – As melhores histórias da periferia brasileira*, Rio de Janeiro, Geração Editorial/Ediouro, 2007

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *Literatura marginal: questionamentos à teoria literária*. In: IPOTESI, vol. 15, n. 2 – Especial, p. 31 – 39, Juiz de Fora, 2011.

PASINI, Leandro. *Mano Brown: Poesia e Lugar Social – Leitura de Seus Raps no Horizonte da Poesia Brasileira*. In: Revista Cultura e Pensamento, nº 3. Brasília: Ministério da Cultura/FAPEX, dezembro, 2007.

POETA, Serginho. *Donde Miras*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

REYES, Alejandro. *Vozes do Porão – A literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2013.

ROSA, Allan da. *Vão*. São Paulo: Edições Toró, 2005

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2011

_____. *Literatura e Personagem*. In: *A personagem de ficção*. _____; CANDIDO, Antonio; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. São Paulo, Editora Perspectiva, São Paulo, 2011.

SACOLINHA. *Como água do rio*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2013

_____. *Manteiga de cacau*. Suzano: Editora Ilustra, 2012.

_____. *Estação Terminal*. São Paulo: Nankin Editorial, 2010

_____. *Graduado em Marginalidade* [2005], Rio de Janeiro: Cofraria do Vento, 2009

_____. *85 Letras e um Disparo* [2006], São Paulo: Global Editora, 2007

SANTOS, Carolina Correia dos. *Capão Pecado e a construção do sujeito marginal*. Dissertação de mestrado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOUZA, Elizandra. *Punga*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

ROCHA, Juliana; DOMENICH, Mirela; CASSEANO, Patricia. *Hip Hop – A periferia grita*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001

SALLES, Ecio de. *A narrativa insurgente do hip hop*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 24. Brasília, 2004.

SCHWARZ, Roberto: *As ideias fora do lugar*. In: _____ *Cultura e Política*. São Paulo, Paz e Terra, 2009

_____. *Os Pobres na Literatura Brasileira* (org.). São Paulo: Editora Brasileira, 1983.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: _____ *Uma Literatura nos Trópicos – Ensaio sobre Dependência Cultural*, [1978] Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SILVA, Mario Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960 – 2000)*. Tese de doutorado. Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2011

SARAU DO BINHO. *Antologia*. São Paulo: Sarau do Binho, 2013

SARAU DA COOPERIFA. *Rastilho de Pólvora – Antologia poética do sarau da cooperifa*. São Paulo: Cooperifa, 2004.

SOUZA, de, Eneida Maria: *A Teoria em Crise*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 4, ABRALIC, Florianópolis, 1998

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* [2010], tradução: Sandra regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em Comum* [1991], tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

TRINDADE, Solano. *Poemas Antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

TRINDADE, Zinho. *Tarja Preta*. São Paulo: Edições Maloqueiristas, 2010

TONI C. *O Hip Hop está morto. A história do Hip Hop no Brasil*. São Paulo, Literarua, 2012

VAZ, Sergio. *Cooperifa – Antropofagia Periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano – Coleção Tramas Urbanas, 2008.

_____. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global Editora, 2011

_____. *Colecionador de Pedras* [2006, 2007]. São Paulo: Global Editora, 2011

_____. *A poesia dos deuses inferiores- a biografia poética da periferia*. São Paulo: Independente, 2004

_____. *Pensamentos Vadios* [1994]. São Paulo: Scortecci Editora, 1999

_____. *A margem do Vento*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1991

_____ e MUCCIOLO, Adriane. *Subindo a ladeira mora a noite*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1988.

VOGT, Carlos, *Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (O Quarto de Despejo de Carolina de Jesus)*, In: SCHWARZ, Roberto(org) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983

WILLIAMS, Raymond. *Palavras - Chave. Um Vocabulário de Cultura e Sociedade* [1976, 1983], tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____, Raymond. *Marxismo e Literatura*[1971], tradução: de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro Zahar Editores, 1979

_____, Raymond. *Cultura e Sociedade* [1952, 1982], tradução: Vera Joscelyne, São Paulo: Ed. Vozes, 2011

_____. Raymond. *O círculo de Bloomsbury* [1980]. In: *Cultura e Materialismo*, tradução André Glaser, São Paulo: Editora UNESP, 2011

_____. Raymond. *The long revolution* [1979]. In: *A política e as letras*. Tradução André Glaser, São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

Periódicos impressos e publicações eletrônicas

LEITE, Antonio Eleilson. *Marcos fundamentais da literatura periférica em São Paulo*. In: Revista de Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Hamanidades, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014

_____. *O legado simbólico do rap Da ponte pra cá*. Site Outras Palavras, publicado em 28/03/2013. Disponível em www.outraspalavras.net. Acesso em: 22/07/14

BRAZ, Endrigo Chiri. *Mano Brown: "eu questiono porque não basta ser"*. In: Revista Cult.nº 192, São Paulo: Ano 17, julho 2014

Agenda Cultural da Periferia. São Paulo: Ação Educativa.

Caros Amigos Especial> Literatura Marginal: a cultura da periferia: Ato I, São Paulo, agosto de 2001

Caros Amigos Especial> Literatura Marginal: a cultura da periferia: Ato II, São Paulo, junho de 2002.

Caros Amigos Especial> Literatura Marginal: a cultura da periferia: Ato III, São Paulo, abril de 2004.

Revista Cultura Periférica, São Paulo, Ano 1 nº 0

Prefeitura do Município de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura. *VAI 5 anos*, São Paulo: 2008

Vídeos

1000 Trutas 1000 Tretas, Racionais MC's, São Paulo, Cosa Nostra, 2006.

RAP a arte da literatura periférica, São Paulo, Projeto Hip Hop Educando, 2007

Povo lindo, povo inteligente o Sarau da Cooperifa, São Paulo, DGT Filmes, 2007.

Conexão Cultural – a criação artística da periferia de São Paulo, São Paulo, Unifieu, 2008

Imagens de uma vida simples, São Paulo, NCA e Cia. Sansacroma, 2008

100% Favela, São Paulo, 1DaSul, Negredo, 2008

É tudo nosso! – O hip hop fazendo história, São Paulo, Vermelho, 2008

Vídeo Literatura – Projeto Experimental, Suzano: Associação Cultural Literatura no Brasil, 2009

Pavio da Cultura – 5 anos, Suzano, Associação Cultural Literatura no Brasil/Prefeitura de Suzano, 2010

Várzea – A bola rolada na beira do coração. Dir. Akins Kinte, Akkani,VAI, 2010

Literatura e Resistência – Ferréz Literatura Marginal, São Paulo, 1DaSul, 2010.

Profissão MC. Dir. Alessandro Buzo e Toni Nogueira , São Paulo, DGT Filmes, 2010

Nos tempos da São Bento. Dir. Guilherme Botelho, São Paulo, Suatitudo, 2010

Sarau Elo da Corrente – Periferia Palavra Viva, São Paulo, Elo da Corrente, 2012

100% Favela II, São Paulo, 1DaSul, Negredo, 2012

CDs

RACIONAIS MC's. *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

_____. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997.

_____. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2002.

PERIAFRICANIA, Jairo. *O sonho não envelhece*. São Paulo: Cooperifa/Ação Educativa, 2010.

COOPERIFA, Sarau da Cooperifa. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

RZO. *Todos são manos*, Independente, 1999.

FACÇÃO CENTRAL. *Versos sangrentos*, Independente, 1998.