

(Auto)biografias urbanas: percursos possíveis pela literatura marginal¹

Laeticia Jensen Eble

Resumo: Neste trabalho, trataremos da produção literária de autores da periferia urbana inseridos no movimento *hip-hop* e imbuídos de um compromisso social com aqueles tradicionalmente deixados à margem pela sociedade capitalista e pela chamada literatura de elite. Tais textos, usualmente referidos como literatura marginal, têm ganhado destaque, dentro e fora dos estudos literários, e provocado, também, a necessidade de se buscar novos caminhos críticos para melhor apreendê-los. A projeção de obras como essas, tradicionalmente desclassificadas pela teoria e pela crítica literárias, abala a organização e hierarquização do campo literário, na medida em que traz para a luz vozes até então silenciadas.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea, literatura marginal, *rap*, representação

Résumé : Dans cet article, nous aborderons la production littéraire des auteurs issus des banlieues, appartenant au mouvement *hip-hop* et engagés envers ceux qui se trouvent traditionnellement en marge de la société capitaliste et de la soi-disant littérature d'élite. Du fait de l'importance acquise ces derniers temps à l'intérieur et à l'extérieur des études littéraires, ces textes nous invitent à chercher de nouvelles approches critiques susceptibles de mieux les appréhender. La projection de ces œuvres, traditionnellement disqualifiées par la théorie et la critique littéraire, bouleverse ainsi l'organisation et la hiérarchie du champ littéraire, d'autant plus qu'elle met à jour l'existence de voix jusqu'alors étouffées.

Mots-clefs : Littérature brésilienne contemporaine, littérature marginale, *rap*, représentation.

*O que é ser o maior? Mandar bem?
É, o maior é o que vende mais,
tanto faz, sou eu também.
Emicida*

Mircea Eliade, ao final de seu livro *Aspects du mythe*², trata da “mitologia das elites modernas”, que ele caracteriza como pautada na função redentora da “dificuldade”, remetendo-se, em especial, à arte moderna. Eliade afirma que, “se a elite é apaixonada por *Finnegans Wake*, pela música atonal ou pelo tachismo, é também porque tais obras representam mundos fechados, universos herméticos onde não se penetra senão à custa de enormes dificuldades equivalentes aos testes de iniciação das sociedades arcaicas e tradicionais³”. O autor explica-se, dizendo que, de um lado, tem-se o sentimento de uma espécie de iniciação, no que se relaciona ao aspecto mítico – algo praticamente inexistente no mundo moderno –; por outro lado, fixa-se, aos olhos dos “outros”, da “massa”, o pertencimento a uma minoria secreta. “Por

1. Este texto é o desdobramento de uma comunicação apresentada no Simpósio Internacional de Literatura Brasileira Contemporânea, realizado em janeiro de 2012, em Paris. A autora agradece o apoio recebido da Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos (Finatec), que viabilizou sua participação no evento.

2. ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

3. *Ibid.*, p. 230.

meio do culto da originalidade extravagante, da dificuldade, da incompreensibilidade, as elites marcam seu distanciamento do universo mundano de seus semelhantes⁴”.

Nesse sentido, Pierre Bourdieu também afirma, acerca do poder simbólico, que a “cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções⁵”. A colocação de Eliade é interessante para iniciar a reflexão aqui proposta, porque, mantém, de certo modo, uma relação com a crítica acerca do local ocupado pela literatura marginal ante o sistema literário tradicional e a literatura de elite⁶. Ao tratar desse tema, que é escopo deste texto, é impossível não questionar os valores convencionalmente estabelecidos e os juízos acerca do que seja ou não literatura, bem como do que teria ou não qualidade para figurar na historiografia literária de um país. Isto é necessário não apenas para poder situar a produção dos artistas da periferia, mas porque esse embate é uma questão central nos princípios éticos e estéticos que o movimento *hip-hop* propõe a si mesmo.

Para Bourdieu⁷, o valor da obra de arte é dado não pelo artista, mas pelo campo de produção, “enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich*e ao produzir a crença no poder criador do artista⁸”, ou seja, o valor da obra de arte depende, sobretudo, do reconhecimento pelo conjunto de agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra.

Nesse sentido, Bourdieu sustenta que, às diferentes posições que se ocupa face à estrutura do campo literário “correspondem *tomadas de posição* homólogas”. Assim sendo, é preciso recusar a explicação da obra literária ou artística pura e simplesmente por meio de uma leitura interna da obra e buscar entendê-las em função das condições sociais de sua produção ou de seu consumo.

Como ilustração da posição inversa a essa perspectiva, temos a opinião de Harold Bloom, que, em entrevista recente concedida ao jornal *El País*⁹, afirmou que a crítica literária feminista e racial está destruindo a literatura. Para Bloom, cujas preocupações são essencialmente a busca pela beleza e pelo sublime em arte, “a ficção é o supremo” e, se os poetas utilizam um pensamento figurativo para falar, a crítica deve ter muita sabedoria e muita experiência para poder se aproximar de seres como Cervantes, Shakespeare, que ele classifica como “os grandes”. Concebendo a crítica dessa forma, Bloom reprova a crítica literária feita atualmente, pelo fato de haver se politizado. Bloom é categórico ao afirmar que a crítica literária que se preocupa com questões como orientação sexual ou origem étnica tem empobrecido a literatura, porque, segundo ele, orientam a leitura sem estarem pautadas em critérios intelectuais. É uma afirmação bastante grave, no sentido que desqualifica totalmente uma parcela grande e crescente da crítica hoje, sobretudo a praticada na academia¹⁰. Reconhecendo valor unicamente no que foi produzido no passado (ou em alguns poucos jovens escritores fiéis a seus preceitos) e defensor da continuação de uma tradição baseada no velho e bom “gosto literário”, Bloom profetiza, afirmando que “embora a crítica não possa reverter a derrocada da cultura, pode dar seu testemunho sobre ela”.

Não podemos deixar de notar que, ao editar a matéria, o entrevistador Winston Sabogal, logo

4. *Ibid.*

5. BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004, p. 11.

6. Adjetivamos aqui a literatura “de elite”, na medida em que é ela que predomina no sistema e é a partir dela que se instaura uma certa hierarquia que desvaloriza as demais expressões que não se coadunam com os mesmos critérios valorativos de classificação. Ao usar a expressão, pretende-se evidenciar que essa distinção existe, ao mesmo tempo em que se propõe sua dissolução. Ou seja, não se pretende analisar a literatura marginal como restrita a um território específico no sistema literário, mas questionar os julgamentos de valor que elegem o cânone e deixam de fora essas expressões.

7. BOURDIEU, Pierre, *As regras da arte : gênese e estrutura do campo literário*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

8. *Ibid.*, p. 259.

9. SABOGAL, Winston Manrique, “Canonizador”, *El País*, 23 nov. 2011. (Entrevista com Harold Bloom. Disponível em : <<http://goo.gl/iAkDp>>. Acesso em : 5 dez. 2011).

10. Em outras palavras, Bloom está chamando a todos nós da linha de pesquisa de representação e do grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea de incapazes.

após esse julgamento de Bloom acerca de uma cultura agonizante, descreve que o crítico levanta-se para caminhar, necessidade justificada por problemas de circulação nas pernas : “Apoia-se na mesa para se levantar, pega o caminhador e avança até adentrar nas sombras de um corredor no apartamento. Escuta-se apenas o roçar débil de suas pantufas sobre o solo”. Parece-nos uma bela metáfora : é realmente a cultura que está agonizante ou essa visão crítica da qual Bloom é representante?

Se ainda há críticos que propõem uma valorização exagerada dos clássicos, Eliade, por sua vez, observa que atualmente é solicitado ao artista que se dedique a “fazer o novo” – configurando um “triunfo da revolução permanente”. Nesse sentido, toda inovação é decretada como um avanço genial e igualada às inovações de um Van Gogh ou de um Picasso, seja um cartaz rasgado ou uma lata de sardinha assinada pelo artista¹¹. Este fenômeno cultural é significativo, na medida em que, pela primeira vez na história da arte, se dissolve o atrito entre artistas, críticos, colecionadores e público – todos concordam quando se trata de afirmar que uma nova obra foi criada ou que um artista foi descoberto. Segundo Eliade, o que importaria, sobretudo, é não mais correr o risco de terem de dizer algum dia que não compreenderam a importância de uma nova experiência artística¹².

Nesse terreno movediço em que, por um lado, só existe um valor possível, e, por outro, há lugar para tudo, optou-se aqui por pensar a produção artística dos autores da periferia inseridos no movimento *hip-hop* em relação a sua tomada de posição em duas frentes indissociáveis : *i*) política e/ou ética; e *ii*) estética, ou seja, naquilo que a define dentro do “espaço dos possíveis”. Isto porque é preciso considerar que uma obra recebe um valor distintivo, negativo ou positivo – em função de outras já existentes ou de um gosto cultivado no público –, mas que esse valor também pode mudar, conforme se alterem os interesses em jogo no campo literário. Segundo Bourdieu,

O campo literário é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam, ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição que se pode e deve tratar como um “sistema” de oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente¹³.

O *hip-hop* é um movimento contra-hegemônico que tem um objetivo político e acredita poder usar a cultura como arma para mudar a realidade social de uma comunidade historicamente marginalizada. Nesse sentido, são emblemáticas as palavras de protesto de Sérgio Vaz¹⁴, criador do sarau da Cooperativa Cultural da Periferia – Cooperifa, em seu Manifesto da Antropofagia Periférica, escrito por ocasião da Semana de Arte Moderna da Periferia, realizada em 2007 e inspirada na Semana de 22 :

Contra os carrascos e as vítimas do sistema.
Contra os covardes e eruditos de aquário.
Contra o artista serviçal escravo da vaidade.
Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza¹⁵.

11. O que nos remete ao fetiche do nome do autor, de Benjamin.

12. ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 229-230.

13. BOURDIEU, Pierre, *As regras da arte : gênese e estrutura do campo literário*, op. cit., p. 262-263.

14. Autor de vários livros, entre eles, *A poesia dos deuses inferiores, a biografia poética da periferia* (Cooperifa, 2004), *Colecionador de pedras* (Global, 2007) e *Literatura, pão e poesia* (Global, 2011).

15. VAZ, Sérgio, *Literatura, pão e poesia*, São Paulo, Global, 2007/2011, p. 50 (grifo nosso).

No que tange à representação e ao reconhecimento, podemos dizer que o campo literário é, sim, um espaço de disputa de poder, na medida em que alguns grupos são tradicionalmente excluídos e silenciados. Quanto menos poder, mais discriminados. O poder pode ser entendido como a capacidade de fazer julgamentos e impor verdades ao outro, ou seja, na medida em que imponho uma verdade a outrem, passo a ter poder sobre aquela pessoa, e esta não só é vista pela sociedade a partir dessa verdade determinada por outrem como, muitas vezes, assume essa verdade para si.

É interessante refletir que a ascensão da literatura marginal, em especial a *hip-hop*, move-se, em muitos aspectos, não apenas pela reivindicação de um direito à voz, mas trata-se, também, de uma luta por empoderamento. Para isso, há a necessidade do autorreconhecimento, que é o reconhecimento do desrespeito. Quando o indivíduo se autorreconhece como cidadão que estava sendo desrespeitado e excluído politicamente, ele luta por seus direitos e por políticas de reconhecimento, por uma representação legítima. Tal mobilização política é aqui vinculada à cultura. Nas palavras do *rapper* Gog, na letra *Fogo no pavio*: “DMN, H. Aço¹⁶ é necessário ouvir! / Ler Ferréz, Sérgio Vaz, e, quem sabe / se libertar / das algemas da carne!”.

Se por um lado, há um interesse crescente das editoras por obras oriundas desse contexto marginal (em virtude de vislumbrarem uma nova e promissora fatia de mercado), por outro, tal como afirma Ferréz¹⁷, no seu manifesto intitulado “Terrorismo literário”, escrito para a abertura do suplemento especial de literatura marginal da revista *Caros Amigos*, os autores da periferia não precisam da legitimação do sistema para existir. Porque no sistema capitalista « o jogo é objetivo, compre, ostente, e tenha minutos de felicidade”. Mas o efeito desse jogo é cruel: “traz morte, dor, cadeia, mães sem filhos, lágrimas demais no rio de sangue da periferia”. Conscientes desse mecanismo, Ferréz decreta: “Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte”. Contudo, Ferréz coloca que o que está em pauta não é negar o sistema, isso não é novidade. O que se destaca é um movimento de resistência, é mostrar que apesar de excluídos, os sujeitos periféricos não sucumbiram e ainda preservam sua humanidade, porque estar perto do lixo não os torna um. Ele diz: “não é o quanto vendemos, é o que falamos, não é por onde, nem como publicamos, é que sobrevivemos”.

Muitos trabalhos críticos sobre a produção literária de autores da periferia debruçam-se unicamente sobre o aspecto ético que impregna estas produções, tentando entendê-las e interpretá-las por um viés etnográfico. Esta é uma abordagem válida, sobretudo porque o movimento *hip-hop* é, sem dúvida, um movimento de luta por reconhecimento, de resgate de direitos suprimidos¹⁸, é um movimento preocupado com o social. E nesta pesquisa, o movimento *hip-hop* funciona como *chave de leitura*, a partir da qual se explicam as diferenças entre a produção de um Paulo Lins, em seu *Cidade de Deus*, e um Ferréz, com seu *Capão Pecado*.

Contudo, ao tratar da produção dos artistas periféricos inseridos nesse movimento, é comum se ignorar seus elementos constitutivos no que diz respeito ao seu caráter estético, como se elas não tivessem tal preocupação, como se isso estivesse ainda em evolução ou como se e elas fossem consideradas débeis tendo em vista o padrão canônico da cultura de elite. Mas, não se pode negar que existam, sim, determinados princípios orientadores da criação, que se coadunam com os anseios do movimento. Um

16. H. Aço (Homem de aço) é o nome de uma música do grupo paulista de rap DMN (Defensores do Movimento Negro). Entre os versos críticos da letra, pautados na realidade da periferia, lê-se: “ser Homem de Aço é resistir / não posso dar as costas se o problema mora aqui / eu não vou fugir / nem fingir que não vi”.

17. Autor de *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003), *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), entre outros.

18. “Só direitos pra eles e deveres pra nós. / Muita fartura pra eles, migalhas pra nós. / Vulcão em erupção / é o *hip-hop*” (GOG, *Periferia ao vivo*).

desses princípios, por exemplo¹⁹, é manter na escrita os mesmos desvios gramaticais produzidos e ouvidos no uso corrente do dia a dia da periferia. Não se trata de um erro (que poderia ser facilmente corrigido na edição dos livros), mas de uma postura consciente, porque tais autores se negam a se submeter às correções da revisão²⁰. Como afirma o poeta Sérgio Vaz,

Muitos intelectuais nos acusam de assassinar a gramática e sequestrar a crase [...]. Mas esconder e negar a educação por quinhentos anos também não é crime? Menos vírgulas, mais acento, mas ainda assim literatura²¹.

Além disso, temos as palavras de Barthes²², para quem “a linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva”. Precisamos, então, antes de qualquer julgamento, relativizar a imposição da norma culta e considerar o que está por trás dessa marcação de posição ao se preservar traços de oralidade típicos de um grupo social.

Ao idealizar a Semana de Arte Moderna da Periferia, Vaz esclarece que a ideia da Semana era “propor um outro tipo de linguagem, mas também um outro tipo de artista. Um artista mais humano e solidário e uma arte que preze pela estética, mas que também ofereça conteúdo”. Então, não se deve erroneamente entender que os autores da periferia estejam fadados a uma escrita débil gramaticalmente, mas, sim, que, para além de preconceitos linguísticos, eles são livres para criar e se expressar usando suas próprias palavras, podendo optar : *i*) pela espontaneidade da escrita, que reproduz a fala do dia a dia da periferia, com suas riquíssimas gírias²³ – o que não anula o caráter literário das obras²⁴; ou, ainda, *ii*) por fazer uso de um tom mais culto, que revela a habilidade desses autores, ao colocarem em prática aquilo que a linguística convencionou chamar de diglossia, ou seja, a capacidade de, dominar dois registros linguísticos diferentes (a norma e o coloquial, o de maior prestígio e o de menor prestígio), e saber fazer uso deles em situações comunicativas sociopolíticas diferenciadas. Nesse sentido, é irônico notar como a crítica trata o problema, com “dois pesos e duas medidas”. Pois, quando o autor da elite simula a oralidade nas falas de seus personagens, ele é aplaudido tanto mais habilidoso se mostre nessa tarefa. Diferentemente, quanto mais o autor de periferia se aproxime da norma culta, mais ele é criticado, como se estivesse apresentando algo forçado, artificial e totalmente estranho à sua realidade; como se essa “liberdade” fosse vetada a ele.

Tampouco se trata, simplesmente, como a crítica costuma colocar, de associar a literatura marginal a uma “linguagem desengonçada” e de dizer que se ela abdica dessa mesma linguagem seria para “obter o potencial título de literárias”, ou seja, para se render a uma “lógica dominante do universo letrado”, o

19. Para além do preconceito e da resistência que ainda insiste em fazer distinções entre uma literatura escrita, letrada, de elite, e uma literatura oral, que, apesar de substantivada como literatura, estaria inserida numa categoria popular.

20. Essa foi uma condição para que Sérgio Vaz, Sacolinha, Alessandro Buzzo, Allan da Rosa, Dinha entre outros aceitassem participar da coleção Literatura Periférica, proposta pela Global Editora e lançada em 2007.

21. VAZ, Sérgio, *Cooperifa – Antropofagia periférica*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2008 (Coleção Tramas urbanas), p. 251.

22. BARTHES, Roland, *Aula*, São Paulo, Cultrix, 1989 (1977), p. 12.

23. As gírias, sempre lembradas no que diz respeito à conformação da identidade de um grupo, são uma face poética da prática enunciativa que acaba sendo levada para dentro dos textos, e, de forma metafórica, alcançam uma precisão muitas vezes difícil de ser alcançada pela linguagem mais culta (por exemplo, chamar de “ponta firme” alguém em quem se pode confiar é uma imagem bastante produtiva).

24. Seria mesmo uma visão extremamente ingênua e reducionista avaliar a literariedade de uma obra em função da correção gramatical. Como afirmou no Twitter o *rapper* Emicida : “uma frase bonita escrita com a grafia errada continua bonita”.

que implicaria, assim, deixar de ser marginal, como insinua Fernando Villarraga Eslava²⁵. Trata-se, em vez disso, de mostrar que – ao contrário dos discursos estereotipados que sempre se fizeram a propósito da falta de cultura na periferia (“as palavras lhes faltam”) –, na periferia também há, sim, conhecimento. Muitos desses artistas costumam relatar que frequentavam bibliotecas e sebos desde a infância e, não por acaso, se autointitulam “traficantes de conhecimento”, ou seja, usam de sua arte para difundir para sua comunidade aquilo que aprenderam. Nas palavras de Sérgio Vaz,

a periferia nunca esteve tão violenta : pelas manhãs, é comum ver, nos ônibus, homens e mulheres segurando armas de até quatrocentas páginas. Jovens traficando contos, adultos, romances. Os mais desesperados, cheirando crônicas sem parar. Outro dia um cara enrolou um soneto bem na frente da minha filha²⁶.

Outra característica a deslindar é a intertextualidade, extremamente profícua tanto nas letras de *rap* quanto nos poemas e narrativas em prosa. Este é um recurso criativo muito explorado por esses autores, que recolhem frases soltas de pessoas célebres e inserem nos textos reelaborando-as e dialogando criticamente com elas ou mesmo parodiando-as. Um exemplo mais explícito é a versão do *rapper* Criolo para *Cálice*, famosa canção de Chico Buarque²⁷.

Como ir pro trabalho sem levar um tiro
Voltar pra casa sem levar um tiro
Se as três da matina tem alguém que frita
E é capaz de tudo pra manter sua brisa

Os saraus tiveram que invadir os botecos
Pois biblioteca não era lugar de poesia
Biblioteca tinha que ter silêncio,
E uma gente que se acha assim muito sabida

Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mais não há preconceito se um dos três for rico.

A ditadura segue meu amigo Milton
A repressão segue meu amigo Chico
Me chamam Criolo e o meu berço é o rap
Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai.

Afasta de mim a biqueira, pai
Afasta de mim as biate, pai
Afasta de mim a coqueine, pai
Pois na quebrada escorre sangue.

25. ESLAVA, Fernando Villarraga, “Literatura marginal : o assalto ao poder da escrita”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n° 24, p. 35-51, jul./dez. 2004. Disponível em : <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2403.pdf>. Acesso em : 5 dez. 2011

26. VAZ, Sérgio, *Literatura, pão e poesia, op. cit.*, p. 46.

27. Letra e vídeo original da música (cantada em parceria com Milton Nascimento), disponível em : <<http://letras.terra.com.br/chico-buarque/45121/>>.

(Criolo, *Cálice*)²⁸

A música de Criolo, que se aproveita de uma melodia e letra bem conhecidas e reconhecidas pelo público como música de protesto à ditadura, por um lado, reverencia Chico na medida em que se reporta a ele como modelo, mas, por outro, é uma grande crítica a tudo que esse mesmo poeta representa hoje : a elite e seu mundo idealizado.

Para os objetivos deste ensaio, é importante destacar também que, nos textos desses autores periféricos, evidencia-se um “falar por uma coletividade”. É fato que os autores estudados se posicionam permanentemente como porta-vozes de uma de suas comunidades e se colocam como seus representantes legítimos. Há textos em que os autores se colocam em primeira pessoa e colocam-se como personagens, mas também há textos em que os personagens não têm nome, contam sua história, que é, na verdade, a história de muitos (um bom exemplo disso é o conto “Fábrica de fazer vilão”, de Ferréz²⁹).

Outro aspecto evidente é o caráter pedagógico presente nas narrativas (que nos remete à lição horaciana do *placere et docere*), visto que a literatura marginal, em especial o *rap*, traz discursos que funcionam como uma cartilha, cheia de conselhos e preceitos morais para os jovens da periferia não se envolverem com a violência e com as drogas, ou de incentivos para que leiam, estudem e enfrentem as dificuldades com dignidade. Isso se vê, por exemplo, em várias letras do *rapper* Emicida, como em *E agora?*

Aí, cê pode ter 13 anos pra sempre ou mais
Botar a culpa nos boy ou nos seus pais
Só xingar o sistema ou resolver o problema
Adotar a Lei de Murphy como lema
Mas saiba que culpar a vida, djow
É como o atacante culpar a bola porque não sai gol.

Assim, narrar sua história³⁰ ou a história de outros, suas mazelas, erros e acertos, tem também o propósito de dar exemplo para seus semelhantes, especialmente às novas gerações³¹. O forte tom (auto) biográfico, portanto, além de ter a validade de um discurso testemunhal (pelo qual a literatura marginal tem sido muito referenciada), pode ser lido também como um discurso de formação e/ou de provação (amplamente usados na prosa romanesca tradicional), em que aparecem heróis e vilões em relação aos quais o narrador se coloca moralmente. Não se trata de simplesmente relatar as condições de vida da periferia, ou os acontecimentos trágicos aos quais seus personagens são submetidos, mas também da construção do caráter dos sujeitos, em que o ambiente urbano aparece como “escola” na qual o homem se forma. Um ótimo exemplo dessa relação são as letras do *rapper* Ogi, que compõem seu disco “Crônicas da cidade cinza”, como, por exemplo, *A vaga* :

saí à captura num ônibus lotado
às 5 da matina, num dia acinzentado
eu tava precisando de uma remuneração
sonhava em superar os meus dias de cão
numa bolsa aberta eu vejo um pote de Danone

28. Como o próprio Criolo conta, essa música foi gravada de forma informal, sem pretensões, e acabou virando um *hit*. O vídeo está disponível em : <<http://www.youtube.com/watch?v=utJENUg2NJ4>>.

29. FERRÉZ, *Ninguém é inocente em São Paulo*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006. p. 11.

30. Claro, sabendo-se que, enquanto autobiografia, autor e personagem nunca coincidem e o autor não se entrega plenamente, mas, afinal, são duas instâncias que não se contrapõem.

31. Assim com diz Criolo, em *Na linha de frente* : “Quem tá na linha de frente / Não pode amarelar / O sorriso inocente / Das crianças de lá”.

e um CD do Ramones, também um iPhone
quando a minazinha moscou, mão coçou
consciência me alertou com trombones
dei sinal, desisti, logo refleti
[...]
esse é o teste pra você provar o seu valor
existirão atalhos por onde for
preste atenção no que o mundão lhe oferecer
a vaga tá lá esperando você [...]

Se por um lado temos como pano de fundo um ambiente que não só situa a narrativa, mas diz muito acerca de seus personagens e das dificuldades que enfrentam (o ônibus lotado, o desempregado que sai “à captura” de um emprego às 5h da manhã), por outro, temos a narração do conflito interno pelo qual o personagem passa ao tentar resistir à tentação de roubar a moça distraída que esqueceu a bolsa aberta (o teste recompensado com a vaga de emprego).

Ao contrário de uma visão simplista que vê nas narrativas apenas um valor de testemunho (que de certa forma vem para lhes negar o valor literário), ou mesmo naquelas em que parece haver uma intenção quase hagiográfica, é preciso observar as nuances em que se revelam as estratégias de resistência dos personagens diante da opressão e da exploração a que são vítimas. Vejamos o poema em que Sérgio Vaz reproduz a biografia de sua mãe :

Maria das Dores

Filha de Saturnina
Maria nasceu em ladainha,
No intestino de Minas
Quase Bahia.
O nome Maria
Quem deu foi o pai,
Seu Firmino.
Das dores,
Sobrenome da agonia
Quem lhe deu
Foi o destino.
Na cidade grande
Vendeu cosméticos,
Roupas e sapatos.
Doméstica,
Varreu chão, lavou pratos,
Mas nunca foi domesticada.
Sorria,
Por desobediência
Por falta de instrução.
Por alegria?
Só se fosse
Descuido do coração.
Sob o disfarce
De mulher maravilha,
Morreu sem avisar.

Frágil,
Mas sem implorar.
Feito flor
Que rasteja,
Mas que a primavera
Não pode humilhar³².

Para além de simples registro da vida sofrida dessa mulher, ou da intenção de “santificá-la”, de forma sutil, a personagem passa a servir como modelo de resistência para outras como ela : era forte, foi explorada, mas nunca domesticada – “sorria” por “ignorância”, numa realidade em que sorrir poderia ser considerado um ato um tanto quanto atrevido e subversivo. Essa “estratégia” talvez seja reveladora da resistência silenciosa que se processa, e aparece no poema como um prenúncio daquilo que dizia Jean Baudrillard (não sem questionar o esvaziamento político decorrente da criação do termo “massas”) :

Na representação imaginária, as massas flutuam em algum ponto entre a passividade e a espontaneidade selvagem, mas sempre como uma energia potencial, como um estoque de social e de energia social, hoje referente mudo, amanhã protagonista da história, quando elas tomarão a palavra e deixarão de ser a “maioria silenciosa” [...]
As massas não estariam aquém, mas além da política. O privado, o inominável, o cotidiano, o insignificante, os pequenos ardis, as pequenas perversões etc., não estariam aquém mas além da representação. As massas executariam em sua prática “ingênua” [...] a sentença de anulação do político, seriam espontaneamente transpolíticas, como são translinguísticas em sua linguagem³³.

32. VAZ, Sérgio, *Cooperifa – Antropofagia periférica*, *op. cit.*, p. 140.

33. BAUDRILLARD, Jean, *À sombra das maiorias silenciosas : o fim do social e o surgimento das massas*, São Paulo, Brasiliense, 2004, p. 10 e p. 36.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland, *Aula*, São Paulo, Cultrix, 1977/1989.
- BAUDRILLARD, Jean, *À sombra das maiorias silenciosas : o fim do social e o surgimento das massas*. Tradução de Suely Bastos, São Paulo, Brasiliense, 2004.
- BOURDIEU, Pierre, *As regras da arte : gênese e estrutura do campo literário*, Tradução de Maria Lucia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1996. (Título original : *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, 1992).
- BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*, Tradução de Fernando Tomaz, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ESLAVA, Fernando Villarraga, “Literatura marginal : o assalto ao poder da escrita”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n° 24, p. 35-51, jul./dez., 2004.
- FERRÉZ (dir.), *Literatura marginal : talentos da escrita periférica*, Rio de Janeiro, Agir, 2005.
- FERRÉZ, *Ninguém é inocente em São Paulo*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Lembrar, escrever, esquecer*, São Paulo, Editora 34, 2006.
- SABOGAL, Winston Manrique, “Canonizador”, *El País*, 23 nov. 2011. (Entrevista com Harold Bloom. Disponível em : <<http://goo.gl/iAkDp>>. Acesso em : 5 dez. 2011.
- VAZ, Sérgio, *Cooperifa – Antropofagia periférica*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2008. (Coleção Tramas urbanas).
- VAZ, Sérgio, *Literatura, pão e poesia*, São Paulo, Global, 2011.