

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE  
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

HENRIQUE MOURA PEREIRA

**A hora e a vez da periferia:**

A literatura marginal/periférica e o cinema feito em Pernambuco a partir da Retomada

Versão corrigida

São Paulo  
2020

HENRIQUE MOURA PEREIRA

**A hora e a vez da periferia:**  
A literatura marginal/periférica e o cinema feito em Pernambuco a partir  
da Retomada

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa De Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos Requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli

São Paulo  
2020

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.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P436h      Pereira, Henrique Moura  
              A hora e a vez da periferia: A literatura  
              marginal/periférica e o cinema feito em Pernambuco a  
              partir da Retomada / Henrique Moura Pereira ;  
              orientadora Fabiana Buitor Carelli. - São Paulo,  
              2020.  
              134 f.

              Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
              Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
              Paulo. Departamento de Letras Clássicas e  
              Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados  
              de Literaturas de Língua Portuguesa.

              1. LITERATURA BRASILEIRA. 2. CINEMA. 3.  
              LITERATURA COMPARADA. I. Carelli, Fabiana Buitor,  
              orient. II. Título.



**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**  
**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): HENRIQUE MOURA PEREIRA**

**Data da defesa: 09/03/2020**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): FABIANA BUITOR CARELLI**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 09/05/2020.

---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

**PEREIRA, H. M. A hora e a vez da periferia: A literatura marginal/periférica e o cinema feito em Pernambuco a partir da Retomada.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de muito tempo de observação da realidade, de conversas e leituras de uma vida inteira. Desta forma, sem dúvidas, os nomes de muitas pessoas não constarão nestes agradecimentos, mas peço que se sintam todas agraciadas. Segue uma lista de pessoas/instituições fundamentais para a realização deste trabalho:

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida e de fundamental importância para que houvesse tempo disponível para leitura, participação em grupos de pesquisa e demais atividades acadêmicas ao longo de dois anos.

Agradeço à minha orientadora Fabiana Carelli, pela confiança e liberdade que depositou em mim desde a pesquisa de Iniciação Científica e pelo comprometimento intelectual tão importante nestes tempos.

Agradeço aos professores que participaram da banca de qualificação e defesa deste trabalho, pelas palavras generosas e encorajadoras: Cesar Adolfo Zamberlan, Julio Cesar Machado de Paula e Mário César Lugarinho.

Agradeço aos colegas que fazem ou fizeram parte da história do Genam - Grupo de Estudos Narrativa e Medicina da Universidade de São Paulo, Ariadne Catarine, Andrea Funchal, Cláudia Oliveira, Fabiana Prando, Hélio Plapler, Milena Narchi, Silvana Schultze, Suzie Marra, Tatiana Piccardi, Vera Zaher-Rutherford, e em especial ao Doutor Carlos Eduardo Pompilio, que nos facilitou na difícil missão de compreender o *ser* e o *tempo* na leitura do Heidegger.

Merecem um agradecimento muito especial, minhas irmãs intelectuais, as também orientandas da professora Fabiana Carelli, ainda não citadas, Adilma Secundo Alencar, Carla Moreira Kinzo e Paula Fábrio. Gratidão pelas leituras compartilhadas.

Agradeço aos professores da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, em especial ao Mauricio Salles Vasconcelos, por toda poesia que me acompanha desde a graduação e à Salete de Almeida Cara, pelo rigor científico: “tem que ver na *forma* como isso acontece”. Com eles cursei disciplinas que me ajudaram a refletir melhor sobre o *corpus* da pesquisa. Estendo o agradecimento à professora Aparecida de Fátima Bueno com quem fiz a disciplina do PAE (Programa de Aperfeiçoamento de Ensino) e aos demais professores que ministraram os cursos dos quais participei durante a pesquisa.

Agradeço a minha família, Maria Célia, Odilon e Daiana, em especial ao Lucas Moura, meu sobrinho, que algumas vezes me viu escrever este trabalho sentado no meu colo e encantado com o teclado, depois, já na finalização, queria brincar de carrinho enquanto eu corria com a escrita.

Agradeço à minha analista, Renata de Carvalho, pessoa de fundamental importância para a escrita deste trabalho e pelo respiro na vida. Obrigado pela paciência e por fazer eu me aguentar!

Agradeço aos meus amigos Edberto, uns vinte anos de amizade e principal parceiro do Ensino Médio; Felipe Verissimo, eterno primeiro leitor de tudo que escrevo; ao Fyllype, pela amizade muito sincera e por sempre me responder prontamente; ao Juan Daniel, um irmão que o México me deu, ao Marcus Lago, parceiro de sonhos de escrita e de viagens; ao Raul Brandão, pelo empréstimo do livro do Sérgio Vaz e por me acompanhar na Cooperifa e ao Ronaldo pelas muitas conversas em mesa de bar.

Agradeço aos companheiros de esquerda e de vida que fiz no Cursinho Popular de Jandira: Alexandre Braga, Beatriz (Bia), Marília Sossoloti, Renata, Sofia. Obrigado por me mostrarem que a luta vale a pena.

Não poderia jamais esquecer de agradecer a todos que passaram pela minha vida como alunos: aos funcionários do Restaurante/Bandejão Central que compartilhei um pouco do que sabia sobre computação, a quem teve aula particular comigo, aos alunos do Cursinho Popular da FIEB (Fundação Instituto de Educação de Barueri) e do Cursinho Popular de Jandira. Lembrando a eles: a universidade pública é nossa por direito e que sempre peçam licença, mas nunca deixem de entrar. Obrigado por me ensinarem a ser cada vez mais claro.

Agradeço aos companheiros de Letras, Chayenne e a Pacelli que me acompanharam na minha primeira viagem ao Recife e, claro, por aproveitaram o carnaval comigo, ao som de Elba Ramalho, Alceu Valença e companhia: Eu acho é pouco, é bom demais.

Agradeço às companheiras do curso de Letras: Bruna Vale, Carol Xavier, Fernanda Sampaio, Gabi Omena, Olívia Tavares e Sabrina Leonzi para quem um dia ainda vou tocar o piano/teclado prometido e retribuir o primeiro pagamento por algo que escrevi. Também aos companheiros: Fi (Deimison Vitoriano), Juliano, Lucas (Periquito), Marco Aurélio e Rafael Rodrigo, pelas muitas ideias e problematizações trocadas.

Agradeço aos amigos do teatro, na esperança de revê-los em breve: Ari, Carol, Dielle, Felipe, Ludmila, Rafael Truffaut e Rick. Igualmente, a parceira de teatro da vida: Natália Tainã, que esteve comigo em tantos momentos bonitos e loucos, a exemplo de quando estivemos com a Fernanda Montenegro.

Agradeço ao CELP – Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa, em especial, à Marinês pela enorme colaboração sempre.

Agradeço aos funcionários da Cinemateca Brasileira, pela enorme gentileza.

Agradeço à Livraria Tapera Taperá pelo evento de lançamento do meu primeiro romance *Na pressa da cidade* e aos que o leram e lerão.

E a todos que lerem esta dissertação: Muito obrigado!



## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo realizar um estudo comparado entre o livro *Capão Pecado*, de Ferréz e o filme *Febre do rato*, de Cláudio Assis. A proposta deste trabalho é comparar as obras, tendo como base a problematização do movimento Literatura Marginal/Periférica, integrado pelo autor do livro e, assim, questionar a noção de marginalidade. A partir da análise do romance, problematiza-se o lugar ocupado pelo narrador, com seu viés didático, inserindo-o num lugar não de marginalidade, mas de intermediação, fronteiro. Por esse viés, observo na construção do filme, algo similar, que nomeei “entre-lugar”, tomando emprestada a expressão de Silviano Santiago. Com isso, espero lançar um novo olhar para a questão e contribuir para os estudos das obras da literatura marginal/periférica e do cinema feito em Pernambuco, no começo da década.

Palavras-chave: Literatura e cinema; Narrador; Marginalidade; Entre-lugar; Ferréz; Cláudio Assis

## **ABSTRACT**

This study aims to conduct a comparative study between the novel *Capão Pecado*, by Ferréz and the film *Febre do rato*, by Cláudio Assis. The dissertation's proposal is to compare the works, based on the problematization of the Marginal/Peripheral Literature movement, integrated by the author of the book and, thus, to question the notion of marginality. From the analysis of the novel, the place occupied by the narrator is problematized, with its didactic bias, inserting it in a place not of marginality, but of intermediation, a borderline one. For this bias, I observe something similar in the construction of the film, which I named in-between, borrowing Silviano Santiago's expression. With that, I hope to take a new look at the issue at the issue and contribute to the studies of the words of marginal/peripheral literature and cinema made in Pernambuco, at the beginning of the decade.

**Keywords:** Literature and cinema; Narrator; Marginality; In-between; Ferréz; Cláudio Assis

## SUMÁRIO

Tomada narrativa: Preâmbulo	11
INTRODUÇÃO	13
Capítulo 1: A literatura marginal e o romance <i>Capão pecado</i> , de Ferréz	18
Para começo de conversa: um diálogo com a fortuna crítica	21
Os autores fora do lugar: a hora e a vez da periferia	29
As literaturas marginais – anos 1970 e anos 2000	32
Algumas representações da ralé - Procurando raízes da literatura marginal/periférica em um panorama da literatura brasileira	37
A ralé na Literatura de Informação	41
A ralé no Barroco	42
A ralé no Romantismo	44
A ralé no Realismo/Naturalismo	45
A ralé no Pré-Modernismo	50
A ralé no Modernismo (Primeira Fase)	51
A ralé no Modernismo (Terceira Fase)	54
A ralé na Literatura Brasileira a partir dos anos 1960	56
Aspectos formais da literatura marginal/periférica	60
Derradeiras observações sobre a literatura marginal/periférica	63
Uma leitura do romance <i>Capão Pecado</i>	64
O mundo armado na narrativa de ficção	66
Um romance de duplicidades	70
Capítulo 2: Por que não um cinema marginal? ou No escurinho do cinema	83
Deus e o Bandido na terra de todos: Cinema Novo e Cinema Marginal	84
Chico Ciência? – Movimento Armorial e Manguebeat	96
Cinema nacional: da Embrafilme à Lei Rouanet	101
O caso de Pernambuco	103
“Quem não reage, rasteja”: Um rapaz chamado Cláudio Assis	104
Seus três primeiros longas, uma trilogia?	106
Uma leitura do filme <i>Febre do rato</i> (2012)	108
<i>Febre do rato</i> : O poeta ou a volta do intelectual salvador?	110
Entre o filme e o romance: o mangue como contraponto	125
Considerações finais	130
Referências	134

Queiram ou não queiram os juízes

O nosso bloco é de fato campeão

E se aqui estamos, cantando esta canção

Vimos defender a nossa tradição

E dizer bem alto que a injustiça dói

Nós somos madeira de lei que cupim não rói

Capiba

O mundo é diferente da ponte pra cá.

Racionais MC's

Para e por Seu Joaquim e Dona Nina, meus avós, que não puderam estudar.

### **Tomada narrativa: Preâmbulo**

A ideia deste projeto de mestrado surgiu durante a greve da USP de 2016 que teve o prédio do curso de Letras, atual Edifício Antonio Candido, ocupado pelos estudantes e nele houve uma série de atividades especiais. Assisti apenas a uma delas, tratava-se de uma aula com a Professora Doutora Ana Paula Pacheco em que ela e alguns orientandos comentavam sobre cinema, literatura, música e, evidentemente, política. Em uma das falas, uma orientanda que discorreria sobre o grupo Racionais MC's, perguntou, logo ao início, quem ali era da periferia e para a minha surpresa apenas aproximadamente 10% dos alunos levantaram a mão. Senti certo desconforto com a situação e em seguida fiquei inquieto.

Pensava na minha própria situação de haver me sentido sempre num *entre-lugar* dentro da universidade, ou seja, ser estudante, mas nunca me reconhecer como parte daquele universo e, por muito tempo, nem sequer ter me considerado apto a me expressar; refletia sobre a minha cidade, Barueri, tão quieta culturalmente e tão desigual; na pouca politização da maioria dos meus conhecidos e ao mesmo tempo sentia curiosidade em saber se aqueles orientandos vivenciavam uma realidade próxima da que discorriam. Na minha cabeça passava ainda o meu projeto de Iniciação Científica intitulado “O vagar como identidade do ser no mundo: um estudo sobre o filme ‘Viajo porque preciso, volto porque te amo’, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz e a obra do escritor Samuel Rawet”, sob orientação da Professora Doutora Fabiana Carelli. Interessava-me pensar as relações entre literatura e cinema, lançar luz sobre a obra de um escritor pouco conhecido e refletir acerca do cinema nacional, o referencial teórico para desenvolvimento desse trabalho estava embasado nas formulações dos filósofos Martin Heidegger, de *Ser e tempo*, principalmente com a questão do Dasein, e Paul Ricoeur, de *Tempo e Narrativa*.

Antes que acabasse a aula na ocupação, eu já havia concluído: “Preciso/vou estudar a periferia”. Procurei continuar refletindo literatura e cinema e prontamente escolhi o corpus de pesquisa *Capão Pecado*, publicado originalmente em 2000, de Ferréz e o filme *Febre do rato* (2011), de Cláudio Assis. A princípio queria saber qual era a imagem que se criava dos sujeitos em ambas as obras, mas sentia uma vontade enorme de refletir juntamente com isso as reverberações da política brasileira nas obras em questão, no caso, a situação de grupos marginalizados. Eis aí o surgimento desta dissertação.

Várias perguntas não queriam calar e por dias rondaram os meus pensamentos: o que será que essas obras podem apresentar de novo? Se há tanta potência na obras dos Racionais, haveria igualmente na literatura marginal? Será que essas obras podem servir de alguma

maneira como farol para um novo pensamento que abarque questões sociais? Mas, sobretudo, esses colegas serão capazes de compreender algo nelas? Essa última pergunta era motivo de maior inquietação, quando me lembrava da crítica à chamada “inclusão pelo consumo”, segundo a qual os governos Lula-Dilma teriam optado por incluir os cidadãos apenas economicamente, isto é, sem politização alguma. Para mim, embora seja capaz de reconhecer isso, essa problemática sempre soou superficial. Ora, como negar a importância de uma moto para um trabalhador sertanejo que caminhava sob o sol forte, ou uma geladeira em uma casa de periferia, ou ainda um puxadinho construído em uma casa e que dá mais privacidade aos moradores? De certo modo, intuí que outra visão poderia ser formada a partir de uma análise que não fosse dada sob o olhar dos colegas universitários, mas uma que privilegiasse a perspectiva do próprio excluído.

## INTRODUÇÃO

O ano é 2017, ingresso no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, a fim de comparar a literatura marginal realizada na periferia de São Paulo, em um movimento efervescente, repleto de saraus por vários pontos da cidade, além de grupos com jovens reunindo-se para as batalhas de versos: os *slams*, e, de outro lado, o cinema feito em Pernambuco. A jornada percorrida neste triênio foi uma experiência de transformação, amadurecimento, quebra de expectativas, tanto na perspectiva pessoal quanto acadêmica e profissional. Cito-a por não conseguir dissociá-la das páginas que se seguem, outrossim, auxilia-me na realização do rearranjo didático imprescindível para a compreensão deste trabalho.

As disciplinas cursadas foram condição *sine qua non* para o amadurecimento do projeto e a partir delas e com leitura de teóricos de diversas linhas de pensamento, pude me sentir confiante na imersão pelo universo da hermenêutica, com base em Paul Ricoeur (2000 e 1989) a partir do qual compreendo as obras e busco me compreender. Embora possa ter havido certo desgaste pessoal sobre como encarar as obras elencadas como objeto de estudo *Capão Pecado e Febre do rato*, sem uma incursão perigosa no diálogo com correntes diversas e por vezes até mesmo antagônicas, percebo hoje que, a nível didático, esse exercício proposto ao longo das diferentes disciplinas cursadas revelou-se bastante satisfatório, pois a hermenêutica mostrou-se a linha teórica mais adequada.

Cursei ao longo desta caminhada seis disciplinas e cada uma delas, a seu modo, contribuiu para o raciocínio aqui desenvolvido: “Literatura e teoria no século XXI”, “Formas da prosa realista” e “Humanidades Médicas em Perspectiva Comparada: um campo de estudos transdisciplinar entre Literatura, Medicina e Cultura”, dentro do próprio programa de pós-graduação; “Processos Criativos e Imaginários Audiovisuais”, na Escola de Comunicações e Artes; “Intérpretes do Brasil: Como pensar o Brasil hoje?”, no Instituto de Estudos Brasileiros. Também participei dos grupos de pesquisa GENAM (Grupo de Pesquisa em Literatura, Narrativa e Medicina), coordenado pelos Professores Doutores Fabiana Carelli e Carlos Eduardo Pompilio, parceria entre a FFLCH e a Faculdade de Medicina da USP; e da Cátedra José Bonifácio, liderada pelo Professor Doutor Pedro Dallari, do Instituto de Relações Internacionais - USP. Há muito das discussões levantadas nesses cursos e grupos naquilo que constituiu a minha reflexão.

A busca na própria trajetória de pesquisa, leva-me ao Exame de Qualificação em que, para a minha sincera surpresa, obtive o alçamento ao doutorado direto, o que me daria tempo



significativo para um aprofundamento das ideias. Nesse ínterim cursei “Humanidades Médicas”, entretanto, apesar de grato pela oportunidade e lisonjeado com a oferta, sentia que algo falhava numa equação interna, havia na minha cabeça um projeto com começo, meio e fim a ser desenvolvido e que dependia do presente trabalho. Fiquei numa situação de indefinição entre ir ou não para o doutorado, vale ressaltar, o cenário de ameaças de cortes de bolsas de pesquisa, ou melhor, de salário de pesquisadores. Por razões outras, segui no mestrado e aqui está a pesquisa desenvolvida, a qual vejo como uma abertura para algo a ser ainda mais aprofundado em uma pesquisa futura – diga-se de passagem, o próprio doutorado.

Considero, tomando emprestado de Caetano Veloso, este trabalho *tímido* e *espalhafatoso*. Justifico o segundo: há nesta dissertação uma quantidade enorme de informações, antes de chegar as leituras das obras específicas, percorri milhas e milhas com uma prévia discussão a respeito do conceito de marginal, com isso apresento um novo olhar para a questão, qual seja, o questionamento a respeito da rigidez desta categoria, isto é, a abordagem aqui procura apontar uma espécie de *caminho do meio*, pois a partir da análise do romance *Capão pecado*, publicado em 2000, argumento que a categoria de marginal se esgota quando pensada no caso dos autores das periferias.

Há no romance a presença de um narrador que nomeei como didático e moralista. A partir dessa observação coloco em xeque a ideia de uma marginalidade, uma vez que passo a compreender a obra pertencendo a um espaço outro, que não necessariamente de margem, mas de um *entre-lugar*, o que significa um lugar fronteiro: apesar de a voz emergir da periferia, pela escritura, depreende-se que não necessariamente seja uma voz de lá. Tal observação não visa a uma negação da produção, mas sim refletir como essa posição também tem as suas possibilidades e potencialidades. A expressão vem de Silviano Santiago (2000), que a estabelece em seu ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, no qual discorre sobre o papel do discurso literário latino-americano. Aqui procuro problematizar os limites entre periferia e centro, encontrando eco no longa-metragem de Cláudio Assis.

Ainda em um sentido *espalhafatoso*, após fazer essa leitura procuro colocar a obra literária em diálogo com o filme *Febre do rato* (2011), do pernambucano Cláudio Assis. Ao observarmos as obras, notamos que na primeira há o cotidiano de moradores do bairro Capão Redondo, considerado um dos mais violentos de São Paulo, tendo como protagonista o jovem Rael, que procura manter distância da violência e das drogas, mas após uma desilusão amorosa, comete um crime e vai para a prisão, onde acaba sendo assassinado. Em relação ao filme, temos um poeta anarquista, morador da periferia, que faz de sua arte um grito de

contestação pelo mundo, ou melhor, pelas ruas de Recife. O segundo protagonista pode ser entendido como um sujeito periférico, nomenclatura de D'Andrea (2013), que argumenta, a partir da análise sobre a obra do grupo Racionais MC's, existir a partir dos anos 2000 a configuração de um sujeito morador da periferia e que consciente das problemáticas socioeconômicas que o circunda, luta para transformar essa realidade.

Este trabalho rastreia contradições, talvez não aponte caminhos ou dê respostas, porém serve para fazer questionamentos sobre as obras. No romance a contradição está marcada entre o discurso de Ferréz, na Literatura Marginal/Periférica, e a composição formal da obra. Enquanto o escritor afirma-se enquanto intelectual e artista da periferia que procura conscientizá-la politicamente por meio de seu trabalho, de modo a despertá-la para uma transformação da realidade e legitima seu discurso com o fato de pertencer àquele espaço e conhecê-lo, ou seja, coloca-se de igual para igual com o leitor, na obra cinematográfica há uma distância entre o narrador em terceira pessoa com forte tom professoral que não está em pé de igualdade nem com o leitor e nem com as personagens do livro, de certo modo, aparentar pensar que sabe mais que eles e por isso pode ensiná-los algo. Isto é perceptível, por exemplo, no uso da reprodução da linguagem oral apenas na fala das personagens e nas lições morais que o narrador faz contra o uso de drogas.

Logo, o primeiro fio que uniu as obras literária e fílmica foi a presença de um sujeito periférico, enquanto autor na primeira e como personagem na segunda. Sem embargo, a observação da produção cinematográfica em Pernambuco, a partir do período conhecido como “retomada do cinema brasileiro”, leva-nos à reflexão sobre o Movimento Manguê, ocorrido no estado na década de 1990. Tal movimento oriundo das periferias procurou questionar as estruturas sociais e também certa visão conservadora em relação ao fazer artístico. É notória a relação de Cláudio Assis e sua obra com ele, desse modo, pode-se defender que há em seu filme uma estética do manguê, isto é, o questionamento da periferia capaz de mostrar seu lado criativo e subversivo, conectado com diversas manifestações artísticas ao redor do mundo.

Entretanto, a própria obra também opera uma contradição, ao passo que no enredo temos um personagem que funciona como um profeta que procura iluminar a consciência dos demais, em outros elementos, tais como montagem e fotografia, há um foco narrativo que, de certo modo, denuncia isto e cria uma tensão entre o discurso do personagem e sua prática. Assim, esboça-se um cenário mais atemorizante, ou seja, esse intelectual anarquista em sua marcha apresenta problemas similares aos já retratados por cineastas como Glauber

Rocha, no período pós-golpe militar, em que as esperanças progressistas foram ceifadas por um regime ditatorial. No filme o desaparecimento/morte do artista não altera praticamente nada na vida de ninguém e tudo segue como era antes. Seria uma espécie de alerta em relação a mais um momento de sonhos destruídos, mortes e desaparecimentos?

Divido esta dissertação em dois capítulos: no primeiro, detenho-me na utilização do termo “literatura marginal”, problematizando-o e encarando-o como um rótulo e, sobretudo, identifico um traço conservador no movimento que não está explícito nas entrevistas ou prefácios dos livros, mas que se revela na própria obra, no caso a última edição do romance *Capão pecado* (2016), com a presença de um narrador didático e moralista. Antes disso, dialogo com a fortuna crítica em relação ao movimento, a fim de explicitar o que já foi dito e marcar a minha diferença, qual seja, a compreensão de uma literatura marginal/periférica, com Carolina Maria de Jesus como marco fundante, passando por Sérgio Vaz, Ferréz e atualmente com o destaque para o *slam*. Além disso, busco com base na *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi (1978), identificar como as camadas atualmente compreendidas por Jessé Souza (2019) como ralé, figuram na nossa literatura. Por último, realizo uma leitura de *Capão pecado*, de Ferréz, na qual primordialmente quero realçar do ponto de vista formal a noção de uma narrativa armada sob o signo da contradição a qual relaciono como inerente à própria literatura marginal/periférica.

No segundo capítulo, “Por que não um cinema marginal? ou No escurinho do cinema”, objetivo explicitar a diferença entre literatura e cinema marginal, uma vez que houve movimento homônimo no Brasil. Nesse capítulo, aponto a partir das reflexões de Marilena Chaui (2018), Ismail Xavier (2012), Roberto Schwarz (2014) e Jean-Claude Bernardet (1985) o engajamento e as tensões nos empreendimentos de artistas e intelectuais de esquerda no Brasil dos anos 1960/1970, época instigante para o cinema brasileiro com a presença do Cinema Novo e posteriormente do Cinema Marginal, desaguando na escolha de José Mojica Marins, conhecido pelo personagem Zé do Caixão, como grande cineasta do país, pelo uso da precariedade como forma de criação. Trocando em miúdos, explicito a problemática abordada por Ismail Xavier (2012) sobre a relação entre intelectuais e o povo na questão cinematográfica e observo as contradições da falta de um diálogo efetivo entre ambos.

A partir dos anos 1980, analiso a presença da Embrafilme (Empresa Brasileira de Cinema) e sua derrocada que insere uma pausa na produção cinematográfica. Em seguida, com a fase chamada de “retomada”, observo o cinema realizado em Pernambuco, a

efervescência dos anos 1990, com o Manguêbeat. Mostro como o movimento esteve em tensão com Ariano Suassuna, então secretário estadual de cultura, e após isso, traço um perfil do cineasta Cláudio Assis e desenvolvo a leitura do filme *Febre do rato* (2011), apontando as contradições internas do mesmo, com base em Martin (2013), Bernardet (1985), Xavier (2019), Souza (2018) e D'Andrea (2013).

Por último, realizo uma comparação entre o romance e o longa-metragem, com base em Maria do Rosário Luppi Bello (2014), compreendendo a dinâmica literatura-cinema pelo viés da narrativa, centrando-me no foco narrativo. Observo, especialmente, como a obra filmica serve de contraponto ao livro e discuto o conceito de “entre-lugar”. Ah, sobre timidez, acredito que ela esteja nas lacunas e também nas prováveis contradições do trabalho, em tudo que poderia avançar e por algum motivo se reteve.

## Capítulo 1: A literatura marginal e o romance *Capão pecado*, de Ferréz

Eu sou apenas um rapaz  
 Latino-americano  
 Sem dinheiro no banco  
 Sem parentes importantes  
 E vindo do interior.  
*Belchior*

Eu sou apenas um rapaz latino-americano  
 Apoiado por mais de cinquenta mil manos  
 Efeito colateral que o seu sistema fez.  
*Racionais MC's*

Pouco mais de duas décadas separam os versos acima citados, no primeiro o cantor cearense de voz anasalada canta a vida de um rapaz recém-chegado à cidade grande, enquanto no segundo um importante grupo de RAP, os Racionais MC's, alude ao rapaz latino-americano, de certo modo, atualizando-o. Agora esse rapaz é apoiado por mais de cinquenta mil “manos”, gíria que significa companheiros, e é um efeito colateral que o sistema (capitalista) fez. Parto dessa alusão para pensar as chamadas literaturas marginais: na época da canção de Belchior, o termo estava então relacionado aos poetas que ficaram conhecidos como “geração do mimeógrafo”, e tal produção literária era considerada marginal por não estar vinculada ao sistema editorial. Décadas mais tarde, a mesma nomenclatura seria adotada por escritores oriundos das periferias para designar o tipo de literatura feita por eles. Curiosamente, tal produção cuja obra mais conhecida é o romance *Capão pecado* (2016), do escritor Ferréz, não pode ser considerada marginal nos mesmos sentidos da geração anterior, uma vez que esses trabalhos circulam no mercado editorial, da produção à comercialização, além de em alguns casos receberem críticas acadêmicas e jornalísticas.

A utilização do termo “marginal” e também às vezes “periférica”, no começo dos anos 2000, refere-se à origem dos seus produtores, ou seja, dos escritores e poetas. Eles são artistas residentes nas periferias e que têm seus trabalhos articulados com a questão das desigualdades sociais, ao menos nos princípios dessa literatura. Cabe observar que a produção é dinâmica e ampla, nela nem todos os autores são de grande visibilidade, nota-se que alguns trabalham realizando publicações virtuais em *blogs*, publicando-se de modo independente, participando de antologias ou apenas atuando em saraus na periferia, a exemplo do Sarau da Cooperifa, do Binho e do Suburbano Convicto.

Desse modo, abre-se espaço para questionamentos tais como se a adoção de tal nomenclatura não teria apenas pretextos de aquisição de um rótulo para entrada no mercado de bens simbólicos, uma vez em que é verificável no fim dos anos 1990 um forte interesse

do mercado editorial por obras que tematizassem a periferia sob o ponto de vista interno, isto é, do morador dessa área. Rodriguez (2003) localiza a notabilidade do interesse dos meios de comunicação de massa por esse tipo de produto artístico, a partir do ano de 1997, principalmente quando explicitada a questão da violência e da exclusão em ambientes urbanos e com a possibilidade de reivindicar a autenticidade e visceralidade do testemunho. Retomarei estes questionamentos mais adiante, entretanto, faz-se importante, primeiramente, uma pequena reflexão sobre a relação entre a literatura e os grupos excluídos socialmente

Antonio Candido defendia no fim dos anos 1980 a ideia da literatura como um direito, tal questão (a luta por direitos) ao que tudo indica estava bem em voga naquele Brasil prestes a sair de um período de Ditadura Militar (1964-1985) e que do campo às grandes cidades tinha a discussão política em pauta com mediação do Partido dos Trabalhadores (PT) e das Comunidades Eclesiais de Base, alicerçadas pela ala progressista da Igreja Católica, representada pela Teologia da Libertação – com especial atenção nas periferias, de onde parte a arte investigada neste trabalho. Pontuava o crítico literário então:

Verifiquei que a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. [...] a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. (CANDIDO, 2011, p. 188).

Entende-se, portanto, a literatura como um direito, mostrando sua importância/necessidade, constrói-se a defesa no sentido do acesso à leitura de textos literários mais do que a produção por parte de grupos excluídos, numa sociedade como a brasileira em que a “maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem margem de lazer indispensável à leitura” (CANDIDO, 2011, p. 189). Entretanto, na década seguinte, conforme analisou D’Andrea (2013) em sua tese de doutorado e como já havia refletido Schwarz (2012) em seu ensaio *Cultura e política*, as esperanças semeadas nos anos 1980 e visíveis nas manifestações populares, foram erodidas pelas reformas neoliberais, pelo aumento do desemprego e pela precarização das relações trabalhistas, além da violência. Sendo assim, evidencia-se um cenário de exclusão ainda presente e onde grande parte da população continua sem acesso aos direitos básicos, tais como saúde, educação e saneamento básico, apesar das lutas sociais. O que dizer da fabulação literária então quando não se pode contar nem ao menos com o pão de cada dia?

A relação do excluído com a literatura não apenas enquanto leitor, o que não estava no horizonte de Antonio Candido, despontou visivelmente, a partir dos anos 2000, isto é, a viabilização de que sujeitos da camada excluída da sociedade passassem a ter acesso à literatura como autores, culminando na chamada literatura marginal/periférica. Evidentemente, esta análise não se furta de reconhecer, mais adiante, produções literárias que precedem as dos autores marginais do presente milênio, isto é, obras como as de Carolina Maria de Jesus, Luiz Gama e Solano Trindade. Por conseguinte, mostra-se necessário refletir o “excluído enquanto sujeito do processo simbólico” (BOSI, 2008, p. 259), ou seja, o excluído enquanto escritor. Ademais, cabe repensar o ensaio de Candido, sob a ótica de Natali (2006):

Seu aparente a-historicismo pode nos ensinar algo sobre a natureza das reivindicações políticas na democracia, a ambivalência do discurso dos direitos humanos e a relação entre cultura e política progressista, pois nele convivem duas formas de pensar essas questões interligadas. Há no texto, por um lado, um modelo pedagógico de democracia, em que a cultura, uma força civilizadora impregna de positividade, se encarrega de transformar as pessoas em cidadãos modernos, sendo inclusive a base do sistema educacional. Ao mesmo tempo, por outro lado, é possível notar no ensaio elementos de um modelo performativo de democracia, em que as pessoas são sempre já políticas, antes de qualquer pedagogia, e o valor da diversidade cultural é de alguma forma reconhecido. A tensão entre as duas formas de pensar certamente não se limita ao ensaio de Antonio Candido, e na verdade ilustra um impasse que se manifesta de várias formas em muita política cultural de esquerda. Se o projeto progressista tem sido, historicamente, um projeto pedagógico como conciliamos hoje o respeito à diferença cultural com a missão educacional de esquerda, que seria irresponsável por abandonar por completo? (NATALI, 2006, p. 33)

O tamanho da citação reflete em igualdade a sua relevância nesta argumentação, posto que irrompe dois fatores que instigam a problematização da questão da literatura marginal/periférica, sendo eles, em primeiro lugar, a noção do caráter pedagógico que será explicitada na seção referente à leitura do romance *Capão Pecado*, em segundo lugar, nota-se um aspecto contraditório na questão de um discurso progressista fundado em uma base conservadora. Neste sentido, cabe observar a investigação sobre o conceito de humano, desenvolvida por Carelli (2019), na qual assinala no diálogo entre os dois críticos literários:

Voltando a Antonio Candido, podemos dizer, por enquanto, que ele apropriadamente aponta, em sua palestra de 1988, para as relações entre literatura e a vida e para o papel humanizador exercido pela literatura sobre a vida, mas que seu pensamento não explicita o conceito de *humano* implícito no processo humanizatório específico sobre o qual pondera. Conhecido, como foi Candido, como pensador de esquerda, poderíamos ponderar, a partir de seu texto, que esse *homem*, para Candido, seria, por um lado, o *homo economicus* do materialismo dialético, o que, por conseguinte, parece propor um tipo de humanismo que, nas palavras do próprio crítico, no mesmo artigo, permitiria “superar as formas brutais de exploração do homem” [...] Ao mesmo tempo, e de modo profundamente

tensionado, o humanismo liberal e generalizante apontado por Marcos Natali no pensamento de Candido redireciona a chave epistemológica de seu ensaio para outro eixo” (CARELLI, 2019, p. 81, *itálicos da autora*)

Ora, a principal inflexão que as próximas páginas objetivam fazer localiza-se exatamente em salientar as tensões presentes nos discursos dos autores da literatura marginal/periférica, ou seja, pensar como um objeto a priori progressista, por vezes com discursos, inclusive, revolucionários, baseia-se, quando analisadas as estruturas das formas artísticas mobilizadas, em concepções conservadoras, assim sendo, cabe pensá-lo como formulado sob o signo da contradição<sup>1</sup>.

### **Para começo de conversa: um diálogo com a fortuna crítica**

Tenho ouvido muitos discos conversado com pessoas  
Caminhado meu caminho  
Papo, som, dentro da noite  
*Belchior*

Faz-se importante estabelecer diálogos com outros trabalhos acadêmicos cujo foco foram as literaturas marginais/periféricas ou assuntos correlatos - a exemplo dos saraus nas periferias de São Paulo, a fim de compreender como tal produção literária foi recebida, bem como estabelecer distinções com a ótica do presente trabalho. Destaca-se que, curiosamente, essas literaturas assim como os saraus têm despertado o interesse em pesquisadores de diferentes áreas: para além do campo da literatura, obviamente, há trabalhos nos domínios da antropologia, da educação, dos estudos culturais e da geografia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ao levantar a discussão em relação às contradições de projetos dito progressistas ou esquerdistas, mas que parecem naufragar em conservadorismo, vale pensar a reflexão de André Singer em análise sobre os sentidos do lulismo: “Na prática ocorreu algo como um ‘semitransformismo’. Os quadros do PT que anteriormente defendiam o programa ‘intensamente reformista’ se tornaram agentes de um reformismo fraco, comprometidos com a decisão de não causar a radicalização que pregavam na origem. Meu argumento é que o reformismo lulista é lento e desmobilizador, mas é reformismo. Cria-se a ilusão de ótica da estagnação para, na realidade, promover modificações em silencioso curso. Com respeito à pobreza, por exemplo, cabe ressaltar que a velocidade de redução nem é pequena em termos absolutos, sobretudo no Nordeste. [...] Representa, entretanto, um movimento vagaroso diante da abissal desigualdade brasileira, mantendo-se um largo estoque de iniquidade para as décadas seguintes, e se realiza sem mobilização e organização desde baixo, o que pode comprometê-lo numa situação de crise.” (SINGER, 2012, p. 45/46). Analogamente, quero esboçar na análise do romance que o projeto encabeçado pelos autores igualmente sofre da distância em relação às bases, que diz representar, ao mesmo tempo em que também apresenta certa *timidez*.

<sup>2</sup> A temática tem despertado interesse em pesquisadores de outros estados e como consequência nascem trabalhos que também merecem alusão: EBLE, Laetícia Jensen – “Uma quebrada que fala, uma periferia que se escreve: literatura e movimento hip hop”. Brasília: IV Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea, 2012; OLIVEIRA JÚNIOR, Otacílio - *Entre a luta, a voz e a palavra: partilhas de sentido no sarau da periferia*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016; CRUZ, Adélcio de Sousa - *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009 e MOREIRA, Diego Gouveia - *Central da periferia e a formação de um novo acontecimento discursivo na Rede Globo*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2010.



A exemplo disso, há defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da USP, a dissertação de Érica Peçanha do Nascimento (2006), intitulada “*Literatura marginal*”: os escritores da periferia entram em cena, que visou a análise da apropriação do termo “literatura marginal”, estudando as três edições da *Revista Caros Amigos/Literatura marginal* (dos anos de 2001, 2002 e 2004). A pesquisadora tentou desvendar a atuação cultural que permitiu aos moradores de periferias a construção de uma autoimagem e, além disso, uma intensa movimentação artística.

Primeiramente, a pesquisadora problematiza a questão da nomenclatura adotada e a literatura produzida por esses autores periféricos, bem como analisa as edições especiais da *Revista Caros Amigos*, reflete com um viés que engloba a atuação desse grupo como um coletivo. Em uma segunda etapa, analisa antropologicamente o movimento e os seus desdobramentos pedagógicos, estéticos e políticos. Na terceira parte, analisa a trajetória de três escritores: Sérgio Vaz, Ferréz e Sacolinha; ainda mostra como cada um compreende a “literatura marginal”. Para Sacolinha, a utilização do termo “marginal” acontece em função de sua situação socioeconômica; enquanto Vaz a justifica pelo fato de considerar sua escrita fora dos padrões da norma e por haver permanecido apesar de quinze anos de carreira em um circuito alternativo; mas, é Ferréz quem aparenta estar em posição de unificador dos autores que participaram das edições da revista e o que mais defende a expressão como categorizadora da produção desses escritores da periferia, ou seja, compreende o termo pela questão econômica.

A antropóloga encerra a dissertação analisando a atuação político-cultural dos escritores da periferia, como a Cooperifa de Sérgio Vaz; a 1daSul, movimento cultural, grife, selo fonográfico, loja e produtora de Ferréz, localizada no Capão Redondo e o Projeto Literatura no Brasil, de Sacolinha, com o objetivo de divulgação literária em eventos e *blog*, igualmente sua atuação como coordenador de literatura na Secretaria de Cultura do município de Suzano.

Centrada no romance de Ferréz, a dissertação *Pacto em Capão Pecado: Das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem* (2010), de autoria de Luciana Araújo Marques, apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da USP, analisa a recepção do romance, ainda mesmo antes de ser publicado, o jeito performativo empreendido pelos escritores da periferia que dão voz aos excluídos, a questão da verossimilhança presente na obra e lança a ideia de dois tipos de leitores para o romance, em primeiro lugar estariam aqueles que se identificam com o ângulo sob o qual a obra

narrativa é armada e, em segundo, estariam os de fora, moradores dos centros urbanos. Sendo assim, o trabalho mostra-se mais interessado em analisar questões de características marcadamente literárias, advogando que o leitor encerra a obra impactado pela “concretude que ela evoca” (MARQUES, 2010, p. 13).

A trajetória acadêmica de Érica Peçanha do Nascimento mostra-se importante para a compreensão do trabalho dos escritores periféricos, pois dando sequência à temática dos estudos abordados em sua dissertação, trabalha em seu doutorado *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana* (2012), também defendido no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, uma etnografia, ou seja, um estudo descritivo de etnias e de suas características, abordando a produção da Cooperifa (Cooperação Cultural da Periferia), movimento cultural que realiza saraus literários na periferia de São Paulo. Traça-se nesse estudo uma perspectiva de que há no movimento um processo de produção que além de realçar os moradores da periferia enquanto agentes, ainda logra a inserção de produtos e circuitos de consumo como soluções criativas no mercado cultural.

O trabalho procura traçar um histórico sobre a Cooperifa, liderada pelo poeta Sérgio Vaz e pontua duas questões importantes que a envolvem: A Semana de Arte Moderna da Periferia e a Mostra Cultural da Cooperifa. Evidentemente, haveria uma lacuna imensa falar em literatura marginal sem um aprofundamento no nome de Sérgio Vaz, poeta que publicou seu primeiro livro *Subindo a ladeira mora a noite* (1988), em parceria com Adriane Mucciolo, com finalização editorial realizada por uma editora do bairro de Pinheiros que funcionava como gráfica. Já em seu primeiro trabalho são observados as questões sociais e o engajamento, como no poema abaixo. Cabe abrir parênteses a fim de que as questões acadêmicas possam se lembrar que, ainda com mais força na área de Letras, são dependentes da poesia, seja ela qual for.

Asas da quimera  
para Nelson Mandela

Desenho de um sol no teu peito  
Apaga o não da memória  
Brilha o sim do seu jeito  
E faz mudar sua história

O cárcere que vigia tuas lágrimas  
Afoga no teu Éden imaginário  
Das cores juntas na sina  
Em todos os dias do calendário

Liberdade te espera  
O perpétuo não espera um  
segundo

Semeie as asas da quimera  
Para voar deste mundo

Quando houver frutos no  
pensamento  
A árvore que sombreia os campos  
Vai buscar para junto do seu  
manto  
As folhas que caem ao vento

África dos navios de inverno  
Que o poeta criou  
Aquarela do pai eterno  
Que sem licença o homem assinou.  
(VAZ, 2008, p. 41)

Em 2013, outro trabalho envolvendo a literatura marginal era concluído, dessa vez no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa: *Cultura na trincheira: Literatura Marginal e o chão de fricção*, de Gabriel Alves de Campos. A pesquisa buscou investigar a forma das obras dos escritores Lima Barreto, João Antônio e Ferréz. Além disso, estudou a formação do público, bem como aspectos formais e da constituição da literatura marginal, que tratou como “sistema literário”. Conclui que, nesse tipo de literatura, a escrita é social, ou seja, está interessada nos problemas sociais e sua construção exerce um papel político que enfrenta dois problemas: a malandragem e a escravidão.

Confirmando a interdisciplinaridade provocada pelas reflexões acerca da literatura marginal, em 2016, a dissertação *Sarau do Binho vive! Identidades alteradas e o sarau como processo de identificação periférica*, de Diego Elias Santana Duarte, defendida no Programa de Pós-Graduação de Geografia Humana, da USP, abordou os impactos socioespaciais do Sarau do Binho, movimento cultural periférico atuante desde 1993 e sistematizado a partir de 2004, quando passa a ser realizado semanalmente. A pesquisa visa a analisar a realidade e singularidades do movimento e seu impacto na constituição e ressignificação da territorialidade dos frequentadores, tais aspectos são observados por meio de entrevistas. A abordagem pelo viés geográfico mostra-se interessante por conseguir rastrear raízes do movimento atreladas às necessidades imediatas dos moradores da periferia, como observa Duarte (2006):

O movimento vivenciado recentemente pelo crescimento do número de saraus na cidade, em particular na zona sul, é fruto direto dessas lutas por melhores condições de vida das décadas anteriores, em especial dos anos 1990, período que compreende a gestão de Luiza Erundina (1989 a 1993 pelo PT), no qual ações significativas, dentre as quais, construção de COHAB, melhorias viárias, canalização de córregos, escolas e centros

poliesportivos, foram as conquistas de tais movimentos. (DUARTE, 2006, p. 221)

O autor aponta que agentes culturais como Binho, o poeta Sérgio Vaz e Marcos Pezão, da União Teatral de Taboão, são frutos diretos desse processo histórico, cabe acrescentar ainda nomes como o de Ferréz e Alessandro Buzo, visto que lutavam por cultura na periferia, ao passo que escreviam, tentavam reunir artistas, ou seja, articulavam-se mesmo que não consciente e sistematicamente. Com isso, pode-se desvelar uma importante faceta da literatura marginal: pensa-se de maneira coletiva e se problematiza questões sociais que impactam seus produtores e leitores, a fim de buscar reverter as desigualdades.

Ainda no campo dos saraus e outra vez abrangendo áreas afora da literatura, acrescenta-se às reflexões a dissertação *Um estudo sobre os saraus da periferia de São Paulo: espaços para aprender na “amizade e na liberdade”*, de Aline Maria Macedo Chamone, defendida na Faculdade de Educação. Procura-se, no trabalho, estabelecer relações entre a literatura e a formação, por isso compreende os saraus (analisa cinco, entre os 60, lugares que envolvem poesia na cidade de São Paulo: Cooperifa, Suburbano, da Brasa, Sobrenome Liberdade e Parada Poética), como espaços formativos e de sociabilidade intelectual literária. Ressalta, evidentemente, o fator coletivo e abre espaço para a pergunta: Se o sarau representa um local de aprendizado, o que se aprende nele? Ao que a pesquisadora responde: “se aprende comportamentos de vida coletiva e modos de integração das diferenças entre um grupo” (CHAMONE, 2016, p. 108). Tem-se, portanto, uma concepção da atividade da literatura marginal como algo didático.

Dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa foi defendida, em 2016, a dissertação *Cooperifa e a literatura periférica: poetas da periferia e a tradição literária brasileira*, de Márcio Vidal Marinho. Há nela uma análise literária da poética surgida na Cooperifa, para isso o autor traça uma trajetória do movimento liderado pelo poeta Sérgio Vaz e marca uma distinção entre o que considera um autor marginal e um periférico, ao passo que o primeiro se relaciona com a marginalidade pelo viés da exploração temática, o segundo se conceitua pela noção, segundo Marinho, de local de fala, ou seja, não apenas mobiliza marcas de oralidade, como também retrata cenários e personagens suburbanos, o escritor periférico engaja-se em questões/movimentos sociais a fim de transformar a realidade social na qual está implicado. Sendo assim, a nomenclatura pode ser encarada como uma marca identitária.

Encerrando o diálogo com os antecessores, vale ressaltar ainda uma peça fundamental: *Escritos à margem: a presença de autores da periferia na cena literária brasileira*, de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, livro publicado em 2013. Nele, o autor problematiza o conceito de Marginal e Marginalidade, argumentando recusar a ideia de exclusão social, por identificar que essa noção conceberia os territórios periféricos como não pertencentes à cidade e cujos residentes não atuariam na esfera pública da mesma. Afirma que essa literatura e também o movimento hip-hop aglutinam jovens e têm uma ideia contrária à de exclusão, então, volta seu entendimento não para a questão socioeconômica, mas sim para a da territorialidade, ou seja, as marcas de vivência periférica acontecem no território da periferia. Além disso, defende a ideia da criação, por parte desses autores, de uma “performance de contestação”, bem como um discurso de resistência firmado no confronto a uma norma estabelecida, sendo assim, há a noção do questionamento das complexidades sociais.

Outro fator importante que faz da obra de Patrocínio uma peça fundamental na reflexão acerca da literatura marginal/periférica diz respeito ao fato de trazer à tona três autores do passado que estruturaram suas obras a partir do desejo de representar a margem urbana, sendo eles: Orestes Barbosa (1893-1966), autor do livro de crônicas *Bambambã!*, de 1923, fora jornalista e compositor, destaca-se nessa última atividade a famosa canção “Chão de estrelas” em parceria com Silvío Caldas; Antônio Fraga (1916-1993), autor da novela *Desabrigo*, de 1943 e João Antônio (1937-1996), autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, publicado em 1963<sup>3</sup>. Em relação a Carolina Maria de Jesus (1914-1977), o autor destaca a problemática envolvida em sua obra, uma vez que pode se observar questões envolvendo a edição de seu diário.

E, de fato, o livro não foi totalmente “escrito” por Carolina, pois é possível observarmos a interferência de Audálio Dantas, jornalista “descobridor” de Carolina, no processo de “tradução” do texto manuscrito da autora para o sistema letrado. [...] Ao realizar uma comparação entre o manuscrito original de Carolina e o texto publicado, Elzira [Perpétua, 2003] observa que no texto publicado foram realizados acréscimos, substituições e supressões. (PATROCÍNIO, 2013, 69)

---

<sup>3</sup> Em relação ao livro, vale a leitura de *Literatura e marginalidade: um estudo sobre Malagueta, Perus e Bacanaço de João Antônio e Luanda de Luandino Vieira*, de Vima Lia Martin, em que a autora investiga o modo de construção dos textos, depreendendo a criação de uma linguagem literária específica, foco narrativo, seleção e elaboração dos protagonistas, espaço e enredo. A partir disso, observa que a marginalidade social, em experiências históricas autoritárias, apresenta-se necessária para manter os privilégios dos poderosos e que os dois autores mobilizam a tensão social entre norma e conduta, disso resultam duas perspectivas, ao passo que no brasileiro há mais melancolia, e no angolano, a utopia de um futuro menos injusto, havendo uma afirmação identitária nacionalista.

Tal fato torna-se relevante para a discussão e reflexão, visto que explicita uma forma de silenciamento sofrido pela autora, de modo que o processo de edição de sua obra ceifa características importantes da sua forma de ver e interpretar o mundo. Continua Patrocínio, com um ponto interessante:

No deslocamento do discurso de Carolina das páginas manuscritas - forma na qual a autora possuía total domínio sobre sua escrita - para as páginas impressas - momento em que o jornalista Audálio Dantas rege a seleção do texto - é possível observarmos a interseção de duas ideias distintas sobre a favela. O resultado disto é a criação de um novo espaço de enunciação, que se fixa no cruzamento da idealização de uma escrita contra a favela, representada por Carolina, e do desejo de uma expressão literária a favor da favela, representada pelas supressões de Audálio Dantas. (PATROCÍNIO, 2013, p. 69)

Observa-se, conseqüentemente, uma expressão nas páginas publicadas que não condiz com a ideia da própria autora, desse modo, cabe uma investigação a respeito da concepção que Carolina Maria de Jesus tinha em relação à favela, tal empenho acontece na seção dedicada à trajetória da literatura marginal/periférica.

Após observar no diálogo com esses tantos pesquisadores que tiveram como foco de seus trabalhos as produções literárias da periferia, surge a necessidade de explicitar a visão defendida nesta dissertação. Em primeiro lugar, há um ineditismo ao trazer um romance significativo da produção marginal somado a uma análise comparativa com uma obra aparentemente sem vínculo algum com ele, ou seja, um filme dirigido por um cineasta pernambucano e sem foco na periferia de São Paulo.

Deste modo, procurar-se-ia aqui uma análise mais concentrada em fatores relacionados às questões literárias, sem embargo tal produção não permite uma investigação que a desvincule dos elementos extraliterários que a compõem, tais quais, o posicionamento do autor que leva o livro a fazer parte de um projeto de reivindicação social e o engajamento para que essa literatura seja lida pelo público da periferia, ou seja, depreende-se nisso um esforço de formação de comunidade leitora. Em segundo lugar, por conseguinte, cabe a quem pesquisa deixar claro com quais concepções observa e critica esse material, pois inversamente não haveria a possibilidade de aprofundamento da reflexão suscitada pelo escritor, uma vez que a sua literatura híbrida está combinada com sua ação enquanto cidadão.

Sendo assim, compreende-se aqui a nomenclatura “literatura marginal”, apesar de reconhecer e fazer na próxima seção as devidas ressalvas, como um rótulo, uma vez que serve para facilitar a entrada ao mercado editorial, com a identificação da produção como mais um tipo, do mesmo modo que existem as áreas nas livrarias (livros de literatura nacional,

estrangeira, de direito, de crítica literária, poesia, etc.). Entretanto, a discussão não se faz tão simplória, a ela deve ser acrescentada a constatação de que há um apagamento do sujeito da periferia, como bem observado na pesquisa de Dalcastagnè (2012), na qual após a análise de cerca de duzentos livros publicados por grandes editoras, constata que não aparecem personagens negros ou pobres em posição de destaque e o sujeito periférico tampouco surge na literatura oficial, isto é, aquela pertencente aos grandes grupos editoriais, enquanto autor. Assim, evidencia-se que a discussão é complexa e repleta de pontos de vistas antagônicos.

Além disso, a consideração da nomenclatura como um rótulo não quer diminuir sua relevância, se há a possibilidade de se pensar em uma ideia que rotula, por outro lado, cabe absolutamente pensar que a manifestação não se enquadra em uma esfera individual, essa literatura se dá em grupos. Esses não de escritores isolados, mas de sujeitos engajados politicamente na ideia de transformação da realidade que os cerca, tal questão pode ser refletida ao observar na primeira edição de *Capão Pecado*, a inserção de textos de vários grupos de RAP, ou seja, trata-se de um discurso coletivo. Portanto, aqui se enxerga a literatura marginal/periférica como aquela produzida pelo sujeito periférico, isto é, o escritor(a)/morador(a) da periferia que consciente da sua situação socioeconômica escreve, tendo como base a realidade que o(a) circunda e, ademais, procura com práticas concretas formar público leitor e conscientizar politicamente a periferia.

Por que essa literatura pode se enquadrar como uma literatura marginal? Porque ao trazer para o primeiro plano a voz dos excluídos, distancia-se do que pode ser contemplado na literatura oficial que é feita majoritariamente pela classe média, branca, masculina e com ensino superior, então, seria marginal em relação a uma oficial que encontra sua reprodução também na televisão com o trabalho dos roteiristas, tal menção é importante devido ao impacto que a novela e outros conteúdos televisivos exercem no imaginário popular enquanto construção de narrativas. Outro fator a ser acrescentado diz respeito ao alcance da questão editorial, embora tenha havido interesse na publicação desses autores, há de se mencionar os escritores a exemplo de poetas que frequentam a Cooperifa que se publicam de modo independente, sem contar os esforços de financiamento coletivos tais quais os capitaneados por Alessandro Buzo em seu *Pelas periferias do Brasil*, coletânea que organiza em que cada autor paga pela publicação do próprio texto. Com isso, destaca-se que tal alcunha não serve apenas de modo vertical aos interesses comerciais de editoras, como cabível pensar ao utilizar a palavra “rótulo”.

Defender um posicionamento frente ao modo de se encarar a literatura marginal desencadeia discussões, todavia vale identificar que um possível posicionamento contrário do crítico tampouco mudaria a realidade: existe uma literatura denominada marginal, ou melhor, duas literaturas, a primeira, utilizada por jovens poetas nos anos 1970 e a segunda por escritores residentes nas periferias a partir dos anos 2000, conforme já mencionado. Ao crítico cabe investigar quais são os pressupostos formais que viabilizam o enquadramento de uma obra como pertencente ou não a essa literatura mais recente.

Nomeia-se aqui, num empreendimento mapeador, a literatura marginal, referente às questões periféricas, como “literatura marginal/periférica”, a fim de evitar confusões com a produção dos anos 1970. Além disso, advoga-se que sua raiz está na publicação de *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus e que vem, ao longo dos anos, passando por transformações e subgrupos, tais quais as obras de Orestes Barbosa, Antônio Fraga, João Antônio, os livros de detentos, os trabalhos dos que se auto intitularam marginais como Ferréz, Alessandro Buzo, Sérgio Vaz, Sacolinha até chegar aos dias de hoje com os saraus e os *slams* - eventos de batalhas de versos realizados por jovens em diversos espaços. Tais questões são discutidas com maior profundidade na seção “Aspectos formais da literatura marginal/periférica”.

### **Os autores fora do lugar: a hora e a vez da periferia**

Procura-se aqui refletir a entrada de novos autores, oriundos da periferia na cena literária brasileira, destacando que esses escritores enfatizam seus lugares de origem, sua territorialidade, e os utilizam como matéria na construção de seus trabalhos artísticos, para isso assevera-se a necessidade de investigar a origem desse sentimento de pertencimento ao espaço e as implicações disso. O trabalho de D’Andrea (2013) aponta que o grupo Racionais MC’s representa uma nova forma de ver o sujeito morador dos bairros populares, criando nele uma inclinação a enfatizar o orgulho e a potencialidade de sua condição.

*Sujeito periférico* é o morador da periferia com uma ação prática baseada em uma subjetividade. Os elementos principais que conformam essa subjetividade são: o reconhecimento de ser morador da *periferia*; o orgulho de ser portador dessa condição; o pertencimento a uma coletividade que compartilha códigos, normas e formas de ver o mundo; o senso crítico com relação à forma como a sociedade está estruturada; a ação coletiva para a superação das tais condições. (D’ANDREA, 2013, p. 275-276).

Tem-se então uma definição para o morador das áreas periféricas que consciente das desigualdades sociais, pretende superá-las através de suas ações, aqui refletidas em suas facetas artísticas. Esse sujeito órfão de referencial político, com o distanciamento das



Comunidades Eclesiais de Base e do PT, produz cultura para resolver suas questões mais imediatas, possuindo três características importantes: ele assume sua condição de periférico, orgulha-se dessa condição e age politicamente a partir dela. Nessa ampla rede cultural mobilizada pelos sujeitos periféricos e que abriga escolas de samba; coletivos de teatro; grupos de rap, samba e dança e saraus, encontram-se os escritores. Esses, reafirmo, destoam do campo literário homogêneo, no qual pouco aparecem representados, inclusive, enquanto personagens, e ao surgirem como autores precisam legitimar seus discursos.

Quase sempre, expropriado na vida econômica e social, ao integrante do grupo marginalizado lhe é roubada, ainda, a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor. E a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não, pode servir para referendar essa prática, excluindo e marginalizando. Perdendo, com isso, uma pluralidade de perspectiva que a enriqueceria. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20-21).

Se na literatura brasileira contemporânea escrevem majoritariamente homens, com curso superior, residentes em capitais, exercendo profissões que lhes garantem a produção de discurso, a exemplo de jornalistas e professores universitários, e como centro de seus romances aparecem personagens e problemas de classe média, logicamente há um descompasso com a presença de autores e personagens que destoam desses perfis, como é o caso dos autores da periferia, da mesma maneira que o de uma série de outras produções dos chamados grupos identitários como feministas, homossexuais, etc. Em relação aos marginalizados socialmente, pensando-os na perspectiva crítica de que são publicados pelas editoras sob um rótulo mercadológico, percebe-se que as primeiras discrepâncias de delineamentos de autores, personagens e temas nas obras que germinam trabalhos como *Capão pecado*, sucedem-se em outras manifestações artísticas e, na concepção de Marques (2010), têm como marco propulsor o Massacre do Carandiru ocorrido em 1992.

Sustenta a tese da autora o argumento de que o Massacre, resultado de uma intervenção da Polícia Militar de São Paulo para conter uma rebelião na penitenciária e que causou a morte de 111 detentos, submetia a sociedade brasileira a uma reflexão sobre aquela matança em pleno período de redemocratização. Tal reflexão foi realizada em diferentes áreas, como literatura, cinema e teatro, e a autora cita como exemplos: a música “Haiti”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, usada ainda como epígrafe de outro trabalho na mesma direção, o livro *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella e sua adaptação cinematográfica feita por Hector Babenco, em 2003; a instalação 111, de Nuno Ramos; o disco *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC’s (1997); a peça teatral *2000*, de Fernando

Bonassi e a exposição *Carandiru*, de Lygia Pape (ambos em 2001). Seguindo o argumento de Marques, acrescento o livro *Rota 66: a história da polícia que mata*, de Caco Barcellos (1992), em que o jornalista investiga a história de pessoas mortas pelo Polícia Militar do Estado de São Paulo e o videoclipe da música *A carne*, da cantora Elza Soares (2002), com versos como “A carne mais barata do mercado é a carne negra/ Que vai de graça pro presídio/ E para debaixo do plástico”.

Estas produções apontam um processo em gestação de uma necessidade urgente de se interrogar a perpetuação das desigualdades sociais no Brasil e que têm gerado violência de grandes proporções, principalmente nos grandes centros urbanos. Dessa maneira, o massacre abriu espaço para que houvesse interesse em se explorar particularidades relativas aos grupos marginalizados na sociedade brasileira.

Apesar disso, existe consenso da crítica em relação à problematização do rótulo “marginal” usado pela segunda geração como algo mercadológico, dando ao escrito, uma vez que produzido por alguém de origem ou residente na periferia, a noção de autoridade no assunto e ao mesmo tempo criando um nicho: o dos excluídos. Tal entrave é agravado ao se considerar a articulação do mercado em gerar no consumidor o interesse por *experiências autênticas*. Como verificável em três livros publicados no mesmo ano (2001) e vendidos à época com destaque para a informação: “Escritos por detentos do Carandiru”, reforçando a tese aqui seguida, sendo eles *Diário de um detento: o livro*, de Jocenir, *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru*, de Hosmany Ramos e *Letras de liberdade*, de diversos autores, publicado em 2000. Mostra-se significativo um exemplo de como esses livros foram recebidos:

O leitor pode ler todos os livros de encarcerados já publicados, mas sempre encontra uma surpresa. Em "Diário de um Detento", descobre-se que a massa carcerária adora telenovelas. Assiste à TV até de madrugada. Grupos inteiros de detentos comentam, nos pátios, cenas e capítulos, fazem previsões e conjecturas, analisam situações e torcem por determinados personagens. (PAIVA, 2001)

O trecho indicado do articulista Marcelo Rubens Paiva, do *Jornal Folha de São Paulo*, mostra o fetiche que o livro produz em levar o leitor a conhecer o universo da prisão, narrado por alguém que lá esteve e o vivenciou, destaca-se o cunho de curiosidade, “a cada livro uma surpresa”, dessa vez o fato de os detentos assistirem às telenovelas. Não obstante, há certo aspecto de animalização, como se o leitor ao acompanhar o relato do detento, estivesse diante de um animal enjaulado em um zoológico. Se há uma necessidade de expressão em todo sujeito, levando-o, eventualmente, às expressões artísticas, não se pode

negar que existem também mercados com seus interesses próprios e que aparentemente transformaram esses autores em celebridades fugazes e instantâneas.

É simbólico que o autor utilize “livros de encarcerados”, passado o interesse do público consumidor de livros, ou melhor dizendo, do público leitor, o encarcerado não tem mais o que dizer, ao menos sua fala/escrita já não gera interesse, pois há sempre um novo acontecimento a despertar a atenção. Parafraseando os versos do poeta Mário Quintana, poderia se dizer: “Nunca dê rótulo a um autor. Sempre há outro autor a passar”. Entretanto, a lógica mercadológica funciona de maneira oposta, ou seja, servindo-se de rótulos de fácil apreensão e consumo, a exemplo recente dos livros escritos por *youtubers*, como *Felipe Neto: a trajetória de um dos maiores youtubers do Brasil* (2017) de autoria do próprio, *Tá todo mundo mal* (2016), de Jout Jout.

#### **As literaturas marginais – anos 1970 e anos 2000<sup>4</sup>**

Tão somente um ano antes do *boom* do lançamento de livros escritos por encarcerados, Ferréz publicou seu primeiro romance, *Capão Pecado* (originalmente pela Labortexto), em 2000, e logo se auto identificou como “marginal”, essa auto intitulação encontra eco na pesquisa de Dalcastagnè (2012) sobre a homogeneização do campo literário, posto que Ferréz passou a utilizar esse termo após contato com as obras de João Antônio e Plínio Marcos e por não se ver como os outros autores contemporâneos, a quem encarava como *playboys*<sup>5</sup>. Ressalta-se ainda que muitos dos autores periféricos retomam também a obra de Carolina Maria de Jesus.

A expressão “literatura marginal”, entretanto, não aparece na literatura brasileira no início deste século/milênio, mas evoca aos anos 1970 com a produção dos chamados poetas marginais.

Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem [...]. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições apresentam uma face charmosa, afetiva e, portanto, particularmente funcional. Por outro lado, a participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição do livro determina, sem dúvida, um produto gráfico integrado, de imagem personalizada, o que sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida

<sup>4</sup> Levantei tal discussão em artigo intitulado “E agora, José? – a literatura marginal e a formação de grupos identitários”, publicado na Grau Zero - Revista de crítica cultural, em 2018.

<sup>5</sup> Consta-se isto em uma fala do autor, reproduzida a partir da pesquisa de Nascimento (2006): “Quando eu lancei o Capão Pecado me perguntavam de qual movimento eu era [...] e eu não era nada, só era do hip hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era ‘literatura marginal’ (NASCIMENTO, 2006, p. 15).

comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial. (HOLLANDA, 2007 [1975], p. 9-10).

O trecho acima citado de Heloísa Buarque de Hollanda, organizadora da coletânea desses poetas que faziam livros artesanalmente com mimeógrafos e os comercializavam em bares, *shows*, entradas de teatros e cinemas, constata-se válido para contrapor aos autores que retomam a ideia de “marginal”, por sinalizar o foco na distância entre os poetas e as editoras, levando a uma produção às margens do circuito editorial, tendo assim livros feitos com a participação direta de seus autores. Diferentemente dessa concepção, os escritores dos anos 2000, utilizam o termo “marginal” no sentido da exclusão sociocultural<sup>6</sup>.

Como já mencionado, o surgimento desses autores corresponde a um período em que havia interesse, por parte dos meios de comunicação de massa, em abordar a questão da pobreza, bem como da violência nos grandes centros urbanos, a partir do episódio do Carandiru. No entanto, por outro lado, coincide ainda com uma fase de pré-transformações sociais no Brasil em que as classes populares finalmente conseguiriam conquistar mais direitos e, conseqüentemente, seria atrativo mercadologicamente a periferia aparecer enquanto marca vendável, pois o pobre passou a comprar mais, a viajar, a estudar, evidenciando-se relevante ainda que aparecesse representada<sup>7</sup>. Não se pode esquecer do lançamento do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, em 1997, narrando as transformações sociais pelas quais passara a favela carioca, expondo o tráfico de drogas, na década de 1990, substituindo a pequena criminalidade dos anos 1960.

---

<sup>6</sup> Nota-se interessante a distinção traçada por Nascimento (2006) entre os dois tipos de autores, aos quais classifica como duas gerações distintas, entendendo geração a partir de Bourdieu, quem compreende que as gerações podem ser definidas por questões comuns a partir das quais os protagonistas se organizam. Entre as principais distinções destacam-se que a geração dos anos 1970 era de representantes das classes médias, ligados às atividades artísticas, ao passo que os da geração 2000 representam as classes populares e moradores de bairros da periferia; em relação à temática, os primeiros versam sobre sexo, tóxicos e cotidiano das camadas médias e altas e os últimos sobre a vida dos membros das classes populares, problemas sociais, o espaço da periferia; e sobre as tradições literárias os primeiros rompem com as vanguardas da época e se aproximam, pela crítica literária, ao modernismo, enquanto os novos marginais não têm filiação a nenhuma tradição específica, entretanto os editoriais da Revista Caros Amigos/Literatura Marginal fazem referência a escritores com perfil sociológico parecido como Carolina Maria de Jesus e Solano Trindade e para crítica literária se aproximam ao naturalismo e ao realismo. (NASCIMENTO, 2006, p. 19).

<sup>7</sup> Do ponto de vista político, vale observar o projeto de consumo empreendido pelo governo à época, a exemplo disso, cabe notar que o economista Marcio Pochmann, ligado ao Partido dos Trabalhadores, defende a tese de que a partir de 2002 as políticas adotadas no governo Lula permitiram: “[...] combinar maior ampliação da renda por habitante com redução no grau de desigualdade na distribuição pessoal da renda do trabalho. Recuperou-se também a participação do rendimento do trabalho na renda nacional e houve um quadro geral de melhora da situação do exercício do trabalho, com a diminuição do desemprego e o crescimento do emprego formal”. (POCHMANN, 2013, p. 156).

Estabelecendo a primeira relação entre literatura e cinema deste trabalho, aponto, sem querer ser taxativo, mas a fim de organização de raciocínio, que o livro é publicado ainda naquele momento de necessidade de reflexão sobre o Carandiru e as mazelas sociais do país de então e as adaptações cinematográficas e televisivas acontecem num tempo em que seria interessante a periferia e seus moradores estarem representados nos meios de comunicação, para além da violência e pobreza explícitas dos programas sensacionalistas da TV aberta. Talvez por isso na adaptação cinematográfica o foco esteja na trajetória do vitorioso, ou seja, o jovem fotógrafo que no romance surge como exceção.

Analisando o cenário brasileiro de uma maneira ampla, contemplando os setores econômico, político e cultural, D'Andrea (2013) percebeu que no ano de 2002 uma série de fatores contribuiu para que houvesse certo interesse pela periferia e cita o filme *Cidade de Deus* como um marco disso, na mesma esteira aparece o lulismo, com a diminuição da pobreza e toda a contradição implicada do projeto empreendido pelo então presidente ex-metalúrgico. Ressalta o autor que a partir do filme outros produtores vinculados às favelas passam a entrar no mercado<sup>8</sup>. Em sintonia com isso, observa-se que houve uma agregação de um conjunto de escritores que passou a se identificar com a expressão e a atribuir às suas obras literárias esta marca.

Refletindo as condições da época do surgimento desses autores envolvidos com a chamada literatura marginal, percebe-se que encontraram um cenário de abertura no âmbito do entretenimento que precisava acolher produtos com a marca da periferia, fora os reflexos já citados dos eventos da década anterior. Não inocentemente, a coletânea sobre literatura marginal na *Revista Caros Amigos*, de grande circulação nacional, coincide nos anos de 2001, 2002 e 2004<sup>9</sup>. Ferréz ao organizar a seleção de textos para outra revista sobre a mesma temática, escreveu em seu *blog* que escolheria os trabalhos mais representativos e de quem

---

<sup>8</sup> Sobre o longa-metragem de Fernando Meirelles e Kátia Lund comenta o pesquisador: “Esse filme marcou a passagem da preponderância sobre o termo periferia dos coletivos artísticos da periferia para a indústria do entretenimento. Esse filme foi o catalisador da entrada em cena nas prateleiras do mercado cultural de uma série de produtos que tinham por característica a apresentação da pobreza, da favela e da periferia. Por fim, periferia passou a ser vendível e virou moda” (D'ANDREA, 2013, p. 269).

<sup>9</sup> Em outras áreas artísticas, culturais e de entretenimento também se pode encontrar exemplos de produtos com a marca favela: na crítica de cinema há inclusive a expressão “favela movie” para designar filmes que enfoquem as periferias como o já citado *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, *Era uma vez...* (2008), de Breno Silveira, *Cidade dos homens* (2008), de Paulo Morelli, *Quase dois irmãos* (2004), de Lúcia Murat; na TV programas como “Central da periferia”, “Esquenta” e as novelas “I love, Paraisópolis”, “Babilônia” e “A regra do jogo” – que chegou a cogitar ser chamada “Favela chique” (da TV Globo) e “Turma do gueto” (da Record), vale citar também a vendagem expressiva de discos de rap e a entrada de representantes da classe média no gênero, além do turismo nas favelas cariocas.

se afirmasse enquanto autor desse tipo de literatura<sup>10</sup>. Assim, tem-se armada a ideia de um agrupamento identitário de autores auto intitulados marginais, embora suas produções sejam veiculadas, no caso da revista, a uma publicação absolutamente dentro do sistema<sup>11</sup>. Desse modo, é interessante a restrição que Paulo Lins, autor do *Cidade de Deus*, tem em relação ao rótulo de marginal:

Foi o Ferréz quem começou com essa onda de literatura marginal, eu nunca tinha ouvido falar nisso do jeito que está sendo apresentado atualmente. O Ferréz me ligou falando do projeto da revista e me perguntou se eu não tinha algum texto inédito: eu mandei o texto para ele e de lá pra cá não se parou mais de falar sobre isso. O que eu conhecia de escritores marginais tem a ver com a poesia marginal dos anos setenta [...] Quando fiz o livro, eu não pensei que eu era marginal e o livro saiu pela Companhia das Letras que não tem nada de marginal. O meu livro não tinha nada de marginal, a não ser o tema, se bem que a miséria e o urbano sempre apareceram na literatura. [...] Eu penso que quem é engajado vai discutir a pobreza e a criminalidade – pra mim, a temática é que é marginal. (Fala de Paulo Lins, apud, NASCIMENTO, 2006, p. 24)

A discordância entre o escritor carioca (apesar de participar com seu texto da edição da Revista) e o colega paulistano demonstra pontos importantes não amarrados na auto atribuição de Ferréz. Por que se auto intitular como marginal quando se está dentro do mercado? O que seria exatamente marginal, se os temas da violência e da pobreza são universais? Seria o ponto de vista do qual se fala, ou seja, interno à situação de restrição econômica e exposição à violência? Então, um autor nascido na periferia não seria marginal caso sua obra não abordasse necessariamente questões ligadas ao social? A resposta de Ferréz a esse tipo de questionamento pode ser encontrada no prefácio da antologia organizada por ele, *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*:

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa-grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, por que teríamos espaço para um movimento literário? Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos. (FERRÉZ, 2005, p. 10)

O uso do plural indica que o discurso de Ferréz busca representar não apenas a ele mesmo, mas evoca uma comunidade, ou seja, a periferia. Sua linguagem é coloquial e o

<sup>10</sup> Texto do dia 19/12/2006 no *blog*: <<http://ferrez.blogspot.com.br/2006/12/literatura-marginal-revista.html>>>.

<sup>11</sup> Outra vez em Nascimento (2006), observa-se a questão da marca: “Essa elaboração de uma literatura marginal, que traz à tona uma certa realidade de espaços e sujeitos marginais, embora produzindo controvérsias, agregou um conjunto de escritores que passou a se identificar com a expressão e a auto atribuir aos seus produtos literários esta “marca”. (NASCIMENTO, 2006, p. 17).

desvio verificável em “somos aquele faz a cultura”, pode ser pensado como sendo “somos aquele (sujeito periférico) que faz a cultura”. O autor exalta sua condição originária de pobreza, ressaltada pelo uso da “casa grande”, estabelecendo um vínculo de continuidade do sistema escravista e mostrando-se, de maneira similar à letra de RAP, como um rapaz latino-americano apoiado por mais de cinquenta mil “manos”, ou seja, coloca-se como voz da periferia e dela recebe respaldo para falar e dispensa as críticas por suas opções, na verdade, aponta que as ignora e que elas não o afetam.

Se tudo dito por ele pode ser discordado, há uma questão que precisa ser bem pensada: Ferréz e outros autores que se rotulam como marginais, na acepção dos anos 2000, reafirmo, podem apenas estar criando um nicho de mercado, mas inegavelmente fazem produções (que não se restringem às literárias) que geram interesses de estudo e que precisam ser pensadas em suas especificidades. Exigindo uma postura crítica, no caso da literatura, que impreterivelmente articule para fora dos elementos internos da obra, as questões socioculturais. Sem a segunda, a postura crítica seria incapaz de compreender tais obras.

Entretanto, depreende-se que os autores que se expressam sob a marca de periférico/marginal encontram limitações em seus projetos, uma vez que conseguem, ou ao menos conseguiram por determinado tempo, dispor de acesso aos canais de expressão, a exemplo das editoras e revistas, conseqüentemente, podem/puderam falar. Sem embargo, estão/estavam autorizados a dizer apenas sobre os seus próprios lugares e das suas próprias condições. Neste sentido, reproduz-se Dalcastagnè (2012) a partir de Bourdieu (1979):

A censura alcança seu mais alto grau de perfeição e invisibilidade quando cada agente não tem mais nada a dizer além daquilo que está objetivamente autorizado a dizer: sequer precisa ser, neste caso, seu próprio censor, pois já se encontra, de uma vez por todas, censurado por meio das formas de percepção e de expressão por ele interiorizadas, e que impõem sua forma de todas as suas expressões (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 19).

Sendo assim, o discurso produzido por esses periféricos/marginais não pode avançar mais do que um viés de perspectiva única. Tem-se, então, sujeitos com legitimidade e autoridade para falarem sobre a periferia por lá viverem e atuarem, porém continua cabendo a pergunta se um autor periférico poderia também falar sobre outros ambientes, outras vivências que não só aquelas da periferia. Refletindo ainda à luz de Bourdieu (1989):

Este acto de direito que consiste em afirmar com autoridade uma verdade que tem força de lei é um acto de conhecimento, o qual, por estar firmado, como todo o poder simbólico, no reconhecimento, produz a existência daquilo que enuncia “a *auctorias*, como lembra Benveniste, é a capacidade de produzir que cabe em partilha ao *autor*”. O *auctor*, mesmo quando só diz com autoridade aquilo que é, mesmo quando se limita a

enunciar o ser, produz uma mudança no ser: ao dizer as coisas com autoridade [...] subtrai-as ao arbitrário [...] fazendo-as existir como dignas de existir, como conforme à natureza das coisas, <<naturais>>. (BOURDIEU, 1989, p. 114).

O discurso do marginal/periférico legitimado pela comunidade na qual está inserido e também pelo público leitor/mercado dos bens simbólicos, ao ser objetivado/enunciado, engendra, conseqüentemente, um processo de reconhecimento em seus membros como pertencentes àquele grupo, resultando, assim, “em uma visão única da identidade e uma visão idêntica da sua unidade” (BOURDIEU, 1989, p. 117), o mesmo vale para quem os vê, de modo que os percebem sem refletir a singularidade de cada sujeito. Evidentemente, tal afirmação não busca estigmatizar ou inferiorizar a literatura marginal/periférica, mas problematizá-la para que seja possível absorver certos aspectos e discuti-los, percebendo que os escritos oriundos da periferia podem, se os autores assim quiserem, versar sobre outras temáticas que não exclusivamente as condições/mazelas do social, ao atingirem outros pontos do humano.

Nesse rumo, mostra-se bonito um depoimento do poeta Sérgio Vaz, da Cooperifa, em um programa de TV<sup>12</sup>: para ele, logo no começo do seu sarau os poetas e escritores ali participantes queriam fazer denúncia social, uma arte claramente engajada, mas aos poucos a própria poesia foi transformando-os, ou nas palavras de Candido (2011), dando forma aos sentimentos, ao ponto em que quando menos perceberam apareciam nos versos produzidos outras questões, a exemplo das temáticas amorosas. Esta é uma boa amostra, no interior da literatura marginal, de ruptura com essa visão única da realidade.

### **Algumas representações da ralé - Procurando raízes da literatura marginal/periférica em um panorama da literatura brasileira**

Um preto, um pobre,  
Um estudante  
Uma mulher sozinha  
*Blue jeans* e motocicletas  
Pessoas cinzas normais  
*Belchior*

Convém ao trabalho que seja esboçado um percurso histórico sobre as representações das camadas urbanas periféricas na literatura brasileira, a fim de que se possa identificar melhor, na seção subsequente, quais são os aspectos formais observados na literatura marginal/periférica, bem como as distinções entre os autores ao longo da linha do tempo da

<sup>12</sup> Programa Trilha de Letras, TV Brasil, disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=DH0vnWQrYkI>>>



produção literária nacional, evidentemente, atentando-se às problemáticas históricas de produção e distribuição. Uma vez que a crítica aqui empreendida almeja compreender a produção relacionada aos estratos mais baixos da pirâmide social brasileira, destaca-se a relevância de refletir tais estratos na reflexão realizada pelo sociólogo Jessé Souza (2018) ao identificar que:

A modernidade de países como o Brasil é “deficiente”, seletiva e periférica porque jamais foi realizado aqui um esforço social e político dirigido e refletivo de efetiva equalização de condições sociais das classes inferiores. A inclusão das classes inferiores no Brasil foi sempre percebida - até pelos melhores como Florestan Fernandes - como algo que o mercado em expansão acabaria por incluir como que por mágica. Os esforços assistencialistas de ontem e hoje, que são fundamentais (é melhor que existam do que não), mas insuficientes, nunca tocam no ponto principal por serem iniciativas condenadas ao curto prazo. (SOUZA, 2018, p. 436)

De acordo com este raciocínio, depreende-se que há na nossa sociedade uma enorme camada de pessoas inteiramente abandonadas à própria sorte e que provocativamente é nomeada pelo sociólogo como ralé. Segue-se aqui a mesma nomenclatura, pois à medida em que ela choca, por parecer algo ofensivo, também revela a condição de vida e transmite a noção de invisibilidade e desprezo a qual essa gente é submetida diariamente. O critério de compreensão da ideia de marginalizado, refere-se, portanto, à questão da exclusão econômica, embora inegavelmente existam outras formas de marginalização operantes na sociedade brasileira, tais como aponta Marilena Chaui (2017) em sua explanação sobre as populações periféricas e marginalizadas, na qual busca apresentar algumas modalidades de marginalização das camadas populares. Em seu argumento, distingue os termos “periférico” e “marginal”, o primeiro refere-se às “populações habitantes das grandes cidades industriais que constituem a força de trabalho social e são forçadas pela acumulação do capital e pela especulação imobiliária a morar em aglomerados distantes dos centros e carentes de todo tipo de infraestrutura” (CHAUÍ, 2017, p. 91), ao passo que o segundo é compreendido como “todo aquele que, participando direta ou indiretamente da produção e da circulação de mercadorias, no entanto, não desfruta sequer das garantias legais e sociais mínimas para a sobrevivência física, psíquica, política e cultural” (CHAUÍ, 2017, p. 92).

Tais concepções são importantes, pois reforçam a compreensão de que há na noção de periferia a implicação da territorialidade e também de que há outros grupos que não estariam incluídos na sociedade, ou seja, ocupariam as margens, ao que a filósofa compreende como marginalização política e cultural. Tais grupos podem ser enquadrados, na visão de Jessé Souza, como batalhadores. Entretanto, ao sair um pouco dos campos da filosofia e da

sociologia, esbarra-se em um monumental problema, ao se focar na literatura, uma vez que a criação literária tem a rica possibilidade de compor e também elaborar estilo às narrativas e que não podem ser reduzidas meramente a fatores temáticos, pois os mesmos por si só não são capazes, sem uma análise literária, de abarcar elementos tais como ironia, foco narrativo, composição estilística.

Sem embargo, tal percurso que aqui se objetiva, justifica-se pela finalidade de explicitar que as classes inferiorizadas figuravam na literatura, antes das obras marginais/periféricas, ademais isenta o trabalho de uma concepção que simplesmente segue o raciocínio dos autores e um último fator é que agora se deve voltar à sociologia, com a problematização realizada por Max Weber em *A "objetividade" do conhecimento nas ciências sociais*, a fim de se considerar a questão da representação de tipo social, posto que uma das bases da literatura marginal/periférica se encontra na questão da auto representação do sujeito, enquanto um marginalizado. De tal feita, corre-se o risco de um panorama que não dê conta completamente das obras (romances e cartas) citadas, em virtude de que a cada uma delas deveria haver uma análise aprofundada a fim de apreciar todas as representações dos marginalizados socioeconomicamente praticadas. Contudo, julgo-a pertinente, pois projeta a base para questionar se há ou não ineditismo na postura dos autores marginais/periféricos e o que a composição de suas obras, nisso a atenção se volta ao romance *Capão pecado*, revela. Embora o leitor mais familiarizado com a temática possa pular as seções subsequentes, indo direto para a denominada "A ralé na Literatura Brasileira a partir dos anos 1960", que focaliza a obra de Carolina Maria de Jesus.

Além disso, faz-se importante lançar luz ainda à noção de como há falta de diálogo entre as classes como observa Willie Bolle em *Grandesertão.br*, ao analisar o livro de Guimarães Rosa lendo a criação do sertão como um mapa alegórico do Brasil, em diálogo com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, convém o comentário de Bolle (2001) sobre a obra de Rosa, em entrevista à Revista Fapesp:

É sobre essa base que Guimarães Rosa constrói sua obra e seu retrato do Brasil, mas com outro enfoque e refinamento. Em uma frase eu diria que *Grande Sertão: Veredas* é uma refinada forma ficcional da história das estruturas. No romance temos uma encenação de todas as formas e tipos de discursos que são forças atuantes no cenário brasileiro. Temos o discurso dos latifundiários, que não mandaram apenas naquele tempo. Continuam mandando. Rosa mostra o discurso de um candidato a deputado: Zé Bebelo. E temos as falas das pessoas do povo. Riobaldo se movimentava entre esses diversos mundos de discursos. São esses cruzamentos de linguagens que alimentam a visão crítica de Rosa. (BOLLE, 2001, p. 76)

A importância de retomar a reflexão de Bolle (2001) tem respaldo justamente na compreensão de que em meio a tantas vozes presentes na sociedade brasileira, há uma classe que parece não possuir voz, por conseguinte, apresenta-se sempre representada por outro. Continua Bolle, reacendendo a chama da necessidade de se entender o que a gente humilde quer dizer:

O grande sertão é a fala grandiloqüente dos eternos donos do poder e as veredas são o lugar da fala de gente humilde. O grande feito de Rosa é, em vez de escrever sobre o sertanejo, fazer o sertanejo falar e incorporar a sua fala à construção da língua. Se esse potencial da obra for ativado em grande escala, como já está ocorrendo, este país se emancipa. Porque vai falar, pela primeira vez, a linguagem não-colonial. (BOLLE, 2001, p. 76)

Portanto, pensar como se conheceu, pela literatura, o povo brasileiro desponta na compreensão de um colonialismo que tende a ser desfeito ao passo que esse subalterno passa a se expressar por si mesmo, entretanto as representações realizadas por outrem mostram-se absolutamente rotineiras na produção literária vinculada às principais editoras, ainda atualmente. De tal modo, trazer ao presente textos antiquíssimos tais como os do início do nosso processo de colonização exprime-se, sobretudo, como uma provocação tal como defende Ricoeur em *Teoria da interpretação*, ao pensar que “compreender não é apenas repetir, mas gerar um novo acontecimento” (RICOEUR, 2000, p. 87), de tal maneira, pretende-se gerar um alerta para a necessidade de se permitir a pluralidade de vozes e visões ao ouvir a voz do outro, no caso, o marginalizado.

Objetiva-se, por conseguinte, notar o desvelamento dessas representações a fim de interpretar as diferenças de um olhar de outro para um olhar próprio na representação, assim se procura compreender “a proposição de um modo de ser no mundo, que o texto desvela de si mesmo.” (RICOEUR, 2000, p. 106). Ademais, no exercício de percorrer a representação dessa parcela do povo brasileiro na literatura, ainda que de modo superficial, uma vez que tal tarefa requeria um trabalho com dedicação exclusiva a ela, traça-se uma tentativa de colocar óculos de ver de longe, como formulado por Bosi, para quem um leitor crítico deveria: “Ora usar óculos de ver de longe, ora óculos de ver de perto, ora até mesmo óculos de meia distância” (BOSI, 2013, p. 73). A fim de também pensar o que os autores dos anos 2000 apontam de diferente.

Indubitavelmente, o panorama aqui ambicionado fica passível de observações ou revisões, posto que um escritor pode apresentar visões contraditórias acerca da sociedade ou do momento histórico, inclusive, das personagens. Entretanto, essas contradições não invalidam este trabalho, ao contrário, podem ajudar a revelar os sulcos, aquilo que escapa,

pois o intento trata de demonstrar uma perspectiva da figuração da ralé na literatura nacional. Assim sendo, analogamente, a imagem da toupeira pode ser acionada, o animal que passa a maior parte do tempo submerso e escavando a terra serve de comparação ao percurso da ralé: deixada de lado, sem foco principal, caricaturizada, a ser salva e, sobretudo, silenciada, ela, sorratamente passa a ser configurada, pensando em termos de Ricoeur, por si mesma, na literatura marginal/periférica.

Excluo neste panorama dois movimentos, o Arcadismo e o Simbolismo, por estar mais ocupado em pensar em termos de prosa e essas manifestações terem o foco sobretudo na poesia, embora aborde também *Morte e vida Severina* e *O navio negreiro*, mas os aspectos a serem vistos, se voltam mais para o traço narrativo do poema, bem como a representação do migrante de uma forma coletiva, no primeiro, e no segundo um aspecto formal que auxilia a reflexão acerca da relação entre forma e conteúdo, em síntese, na questão da violência contra o negro, mesma temática que reincide na literatura marginal/periférica.

### **A ralé na Literatura de Informação**

Seguindo o percurso de Alfredo Bosi (1978) em *A história concisa da literatura brasileira*, pode-se perceber que a ralé, num primeiro momento, identificada com a figura do indígena, desponta na produção escrita com a chegada do colonizador europeu. Essa fase reaviva o trecho de Gilberto Gil: “primeiro carnaval/Primeiro pelourinho também”. Aqui, observa-se essa ralé representada de dois modos: um primeiro como exótico, dócil, prestes a ser colonizada, subjugada como inferior, presente, por exemplo, nas cartas e, de outro lado, nos escritos dos jesuítas figura como o indígena que precisa ser catequizado e salvo.

Propõe-se aqui uma breve observação da famosa *Carta de Pero Vaz de Caminha*, texto fundador, do nosso país em que o viajante/colonizador relata a chegada ao Brasil. Na ideia de apresentar ao Reino Português a terra recém-encontrada, Caminha traça uma apresentação do indígena como bárbaros ingênuos: “Ali por então não houve mais fala ou entendimento com eles, por a barbaria deles ser tamanha, que se não entendia nem ouvia ninguém” (CAMINHA, 2019?, p. 5). Com isso, evidencia-se a falta de diálogo que houve entre ambos, Caminha, por sua vez, a serviço de um terceiro, no caso, o Reino Português, concebe o nativo com exotismo:

Os outros dois, que o Capitão teve nas naus, a que deu o que já disse, nunca mais aqui apareceram – do que tiro ser gente bestial, de pouco saber e por isso tão esquiva. Porém e com tudo isso andam muito bem curados e muito limpos. E naquilo me parece ainda mais que são como aves ou alimárias monteses, às quais faz o ar melhor pena e melhor cabelo que às mansas, porque os corpos seus são tão limpos, tão gordos e tão formosos, que não pode mais ser. (CAMINHA, 2019?, p. 8)

No trecho acima, depreende-se uma concepção do outro de uma forma completamente desumanizada, tal qual um animal que precisa ser domesticado, o que aconteceria, no raciocínio de Caminha, com a conversão dos povos originários ao cristianismo, notadamente quando intercede ao Rei para que contribua com isso: “Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar” (CAMINHA, 2019?, p. 14).

Visto como um ingênuo, bárbaro, selvagem que precisa ser salvo o indígena se configura como um subalternizado pelo colonizador e entra desse modo na literatura nacional. Curiosamente, se seguida a ideia de Dalcastagnè (2012), tal qual feito aqui, concluir-se-ia que mais de 500 anos não foi tempo suficiente para que à grosso modo tal compreensão fosse alterada. Lançar luz a esta problemática mostra-se, conseqüentemente, um exercício de descolonização do imaginário.

### **A ralé no Barroco**

Contribui para a análise aqui empreendida a obra do Padre Antônio Vieira, pois segundo Bosi (1975) ela apresenta uma discrepância, ao passo que se pode observar a defesa da liberdade do indígena, a exemplo do *Sermão da Primeira Domingo da Quaresma*: “Nele o orador tenta persuadir os colonos a libertarem os indígenas que lhe fazem evocar os hebreus cativos do Faraó” (BOSI, 1975, p. 49). Em contrapartida, argumenta a favor da escravidão dos negros, dirigindo-se aos próprios, profere no Sermão XIV do Rosário, pregado em 1633, tal como retomado no estudo de Bosi:

“Em um engenho sois imitadores de Cristo Crucificado: por que padeceis em um modo muito semelhante o que o mesmo Senhor padeceu na cruz, e em toda sua paixão. A sua cruz foi composta de dois madeiros, e a vossa em um engenho é de três. (...) Cristo despido, e vós despídos; Cristo sem comer, e vós famintos; Cristo em tudo maltratado, e vós maltratados em tudo” (BOSI, 1975, p. 50)

A comparação entre os sofrimentos de Cristo e o dos escravizados revela o interesse de fazer com que os últimos se mantenham naquela situação sob a equiparação da escravidão como algo doce. Nesse mesmo raciocínio, em análise intitulada “Antônio Vieira, Profeta e Missionário: um estudo sobre a Pseudomorfose e a contradição”, Bosi (2011) defende que há uma incongruência no pensamento do Padre Vieira, ao passo que condena a escravização do indígena, favorece a do negro, comparando a vida do negro à Paixão de Cristo, baseando-se na divisão platônica e agostiniana do ser humano em corpo e alma:

Como corpos, são meras “peças”, palavra que Vieira ressalta como prova de seu discurso dualista, para daí inferir que os senhores compram só a parte material do escravo. Peças, isto é, mercancia, e não almas, pois essas pertencem a Deus e não aos senhores do corpo. É preciso, portanto, que os escravos cuidem da salvação da própria alma fazendo do sofrimento nos trabalhos matéria de sacrifício propiciatório que certamente os salvará. (BOSI, 2011, p. 334)

Ora, todo o sofrimento da escravidão justifica-se em comparação com os martírios de Cristo, como forma de salvação das almas dos negros escravizados. Nunca é muito lembrar o processo histórico e ressaltar que houve na colonização do Brasil, a escravização também dos indígenas. Quem nos ajuda nessa empreitada é o antropólogo Darcy Ribeiro:

Em poucas décadas desapareceram as povoações indígenas que as caravelas do descobrimento encontraram por toda a costa brasileira e os primeiros cronistas contemplaram maravilhados. Em seu lugar haviam se instalado três tipos novos de povoações. O primeiro e principal, formado pelas concentrações de escravos africanos dos engenhos e portos. Outro, disperso pelos vilarejos e sítios da costa ou pelos campos de criação de gado, formado principalmente por mamelucos e brancos pobres. O terceiro esteve constituído pelos índios incorporados à empresa colonial como escravos de outros núcleos ou concentrados nas aldeias, algumas das quais conservavam sua autonomia, enquanto outras eram regidas por missionários. (RIBEIRO, 1995, p. 53)

Retornando ao Padre Vieira, Ribeiro aponta ainda que houve uma questão de conflito entre os jesuítas e os povoadores dos núcleos agrário-mercantis. Por um lado, os indígenas eram vistos pelos primeiros como criaturas de Deus e donos originais da terra, por outro, objetivando levá-los a renunciar sua religiosidade e passarem a trabalhar na empresa colonial; os segundos os viam, nas palavras de Ribeiro, como um gado humano, recomendando-os, conseqüentemente à escravidão. Além disso, a Coroa portuguesa fizera vista grossa à escravidão indígena. Vale observar as conseqüências disso:

Em diversas regiões - mas sobretudo em São Paulo, no Maranhão e no Amazonas - foram grandes os conflitos entre jesuítas e colonos, defendendo, cada qual, sua solução relativa aos aborígenes: a redução missionária ou a escravidão. A curto ou longo prazo, triunfaram os colonos, que usaram os índios como guias, remadores, lenhadores, caçadores e pescadores, criados domésticos, artesãos; e sobretudo as índias, como os ventres nos quais engendraram uma vasta prole mestiça, que viria a ser, depois, o grosso da gente da terra: os brasileiros. (RIBEIRO, 1995, p. 54)

Abriu-se um parênteses com a finalidade de se deixar explícita a visão a respeito dos indígenas: ou caminhavam para a dominação religiosa ou ao trabalho forçado. Tampouco foi feliz o destino dos jesuítas em terras brasileiras, de acordo com Ribeiro, eles passaram a correr riscos após a defesa dos índios e, em conseqüência disso, foram expulsos pelos colonos, a quem entregaram as missões e retornaram à Europa. Voltando à questão afro,

percebe-se que para o Padre Antônio Vieira, o negro era visto como um serviçal do branco, enquanto isso na poesia de Gregório de Matos o subalterno aparece de modo desprezível e a mulata como objeto de cobiça por parte do poeta.

### **A rale no Romantismo**

Marcadamente no Romantismo brasileiro há a mobilização de dois temas especiais: o herói e a nação. Centrando-se em Bosi (1978), o da história concisa, observa-se que havia um interesse em fundar um passado mítico à nobreza recente. Não à toa, vale evidenciar inclusive o interesse político de Pedro II em consolidar a cultura nacional, de modo a financiar pesquisas sobre o passado. Nesse percurso, há a criação do indígena como um herói, entretanto isto ocorre de modo conservador e a nossa América continua compreendida como uma invenção da Europa.

Em meio a essas questões, destaca-se a obra de José de Alencar, a qual se discute sustentada na análise de Antonio Candido (1981) intitulada “Os três Alencares”, para o crítico a obra do escritor romântico pode ser dividida de três maneiras: 1) dos rapazes, heroico – com romances como *O Sertanejo*, *O Gaúcho*, *Ubirajara* e *O Guarani*; 2) das mocinhas, gracioso – notado em *A viuvinha*, *A pata da gazela* e *Cinco minutos*; e 3) dos adultos – em *Senhora* e *Lucíola*. Direciono a atenção à primeira, na qual defende o crítico que há um profundo desejo da nossa sociedade, mal ajustada, de acreditar em si mesma, de modo que a figura do índio ideal, elaborada pelo poeta Gonçalves Dias, finca um modelo de sensibilidade brasileira:

As Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século vão semeando em batistérios e registros civis a “mentalidade gentil” do indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heroica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário. (CANDIDO, 1981, p. 224)

Embora em realidade explorado e colonizado, o indígena oferece à literatura brasileira sua imagem, de certo modo, como redentor, ao ser representado de maneira idealizada e como portador também de um passado fabuloso. Cabe observar que isso acontece em José de Alencar. Por outro lado, no mesmo movimento literário há de se citar o poeta Castro Alves, cuja poesia medita sobre a realidade do país que sobrevive com base no trabalho escravo, compreende tal questão de modo indignado, notável em *O navio negreiro*:

Era um sonho dantesco... o tombadilho  
Que das luzernas avermelha o brilho.  
Em sangue a se banhar.  
Tinir de ferros... estalar de açoite...  
Legiões de homens negros como a noite,

Horrendos a dançar...

Negras mulheres, suspendendo às tetas  
Magras crianças, cujas bocas pretas  
Rega o sangue das mães:  
Outras moças, mas nuas e espantadas,  
No turbilhão de espectros arrastadas,  
Em ânsia e mágoa vãs!  
(ALVES, 2004?, p. 3)

Em um momento histórico marcado pela escravidão, cabe a pergunta em relação ao poema de Castro Alves, se a noção abolicionista somada à questão formal tenta buscar um distintivo de grandiosidade apenas ao poema ou, ao contrário, se ele próprio se faz grande pelo fato de a temática tratada, por sua carga violenta, também requerer uma forma que abarque isso de uma maneira colossal. A abordagem em relação ao poeta, neste trabalho, pode se restringir a esta questão, observa-se que ele procura a partir da arte transformar a violência e os horrores da escravidão. Assim, aponta Barbosa (2011):

A voz lírica se reveste de uma autoridade divina, revelando a consciência de que só o poeta estaria em condições para falar de tão grande tragédia, só ele teria tais asas, tanto para apreciar a beleza do mar como para fazer entender o tamanho do horror a bordo de um navio de tráfico humano. O lugar do poeta é sublime; ele detém não apenas a autoridade da palavra lírica, mas também o primeiro deleite com esse trabalho e esforço. O lugar do poeta, a condição de liberdade da poesia e dos marinheiros também se posicionam como contraste para o que se segue na narrativa poética. (BARBOSA, 2011, p. 39)

Ora, como será observado mais adiante, a problemática que a pesquisadora menciona sobre uma voz lírica revestida de autoridade divina parece não se restringir apenas ao poeta baiano, mas também reverberar na relação entre os intelectuais, ou seja, os homens/mulheres das letras, escritores e as camadas marginalizadas que por vezes procuram retratar em suas obras. Tal vínculo ocorre, notadamente no Cinema Novo, bem como na própria literatura marginal/periférica como se aqueles que escrevem portassem verdades capazes de conscientizar e até mesmo salvar a quem eles procuram representar ou travar diálogo.

### **A rale no Realismo/Naturalismo**

Levando em consideração aspectos biográficos que dão conta de sua origem social, poderia se incluir Machado de Assis como um autor marginal, o que não condiz com a realidade. A fim de elucidar esse ponto e evitar possíveis futuras confusões de caráter identitário, cabe refletir sua trajetória:

Joaquim Maria [Machado de Assis], menino pobre mulato e epilético, mas protegido por uma rica madrinha, de quem seus pais eram agregados,



subiu na escala social pelo seu talento enorme e não menor capacidade de trabalho. Deu bem cedo as costas para a família e, ao longo da década de 1860, integrou-se no jornalismo liberal, fez amigos influentes, ingressou no funcionalismo e casou-se com uma mulher branca, portuguesa, de excelente nível intelectual. [...] Em suma, antes de chegar aos trinta anos de idade, mudara de classe. (BOSI, 2006, p. 33)

Evidentemente, não se manifesta imprescindível refletir trabalhos artísticos baseando-se em biografias dos seus realizadores, entretanto, nesta nossa jornada tal questionamento justifica-se pela noção defendida de que há implicada à ideia de literatura marginal/periférica o fato de a origem social ser marcadamente um dos pilares da sua constituição. Sem embargo, voltando a Machado de Assis claramente se observa um autor com uma capacidade de levar o leitor a ver a questão das classes sociais com uma sutileza que revela as assimetrias do Brasil de seu tempo.

Tomando como exemplo o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, consegue-se pensar a estruturação das classes sociais, sob a ótica de um abastado, o defunto autor é herdeiro de uma família de posses residente no Rio de Janeiro no século XIX, neste raciocínio vale lembrar o estudo de Alfredo Bosi:

A crítica sociológica persegue este veio mimético na obra ficcional. Romance do Segundo Reinado (Astrojildo Pereira); espelho das pirâmides das classes e do trapézio dos estamentos (Raymundo Faoro); representação da mente patriarcalista em uma formação mista e disparatada (Roberto Schwarz); as *Memórias póstumas* remetem necessariamente a aspectos da vida social brasileira do século XIX. (BOSI, 2006, p. 40)

Na análise de Bosi ficam explícitas as múltiplas discussões que a obra de Machado desperta, da mesma maneira que aspectos do contexto social brasileiro passíveis de serem discutidos na composição do personagem central: o período colonial, o liberalismo democratizante (dos anos 1860-1870), alerta o crítico ainda sobre a representação de Brás Cubas como rentista:

Por outro lado, o pertencimento a uma certa classe interessa ao desenho da fisionomia ideológica de Brás; mas não criaria por si só, todos os meandros daquela composição irregular nem os seus ziguezagues que poderiam, *mutatis mutandis*, ajustar-se à representação de outros indivíduos vivendo outras situações locais e temporais. É uma das conquistas assentes da Estilística o princípio de que não há correspondência biunívoca fechada entre procedimentos e dados extraliterários. O uso de metáforas, metonímias, antíteses ou reticências não está vinculado estruturalmente a este ou àquele assunto, sendo verdadeiro também o inverso: uma determinada situação social, poderá exprimir-se de várias maneiras, mediante diferentes motivos, palavras, figuras ou torneios frásicos. (BOSI, 2006, p. 50)

De modo mais amplo, o comentário de Bosi faz-se pertinente sob o ponto de vista da análise formal do objeto estético, tal qual feito adiante com *Capão pecado*, neste momento o

exercício elaborado aqui é o de pensar como o marginalizado figura nesse autor defunto de Machado que escreve à sombra de uma posição abonada. Entre os 160 capítulos da obra, o comentário aqui recai sobre “O vergalho”, em que Brás Cubas reencontra Prudêncio, que fora seu escravizado, vergalhando outro negro:

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-mas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: - “Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!” Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova. (ASSIS, 1998, p. 111)

Brás Cubas vê a cena acontecendo de longe e ao aproximar-se reconhece que o negro que agredia era Prudêncio, a quem seu pai libertara, quando então o negro o reconhece, pede-lhe a bênção e diz que aquele sendo agredido é seu escravo, um bêbado, diz ele, com isso Brás pede que ele perdoe o negro, recebendo prontamente uma resposta afirmativa. Conclui-se, de tal modo, uma continuação da submissão sofrida pelo ex-escravizado.

Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjeturas. Segui caminho, a desfiar uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre. [...] Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, - transimitndo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (ASSIS, 1998, p. 111)

Identificado como livre, Prudêncio passa a senhorear outro negro como escravizado a fim de reproduzir a crueldade que sofrera, inclui-se na continuação do processo de violência e submissão entre as classes. O escravizado aparece como signo de distinção que Prudêncio utiliza para se sobressair de algum modo na sociedade. Intrigantemente, a composição feita por Machado deixa em evidência que apesar de, por um lado, poder ser senhor, por outro, continua sendo submisso: “Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção” (ASSIS, 1998, p. 111). Para além disso, Prudêncio, analisado sob o ponto de vista da sociologia, de certo modo é um abandonado que configura a raiz do que se define como ralé.

Assim, não é a escravidão, mas o abandono secular de ex-escravos e de uma maioria de homens livres, tão sem eira nem beira quanto os próprios escravos e de qualquer cor de pele, à sua própria sorte ou, mais realisticamente, ao “próprio azar”, que é a verdadeira causa desse flagelo [precariedade da vida de cerca de um terço da população brasileira]. (SOUZA, 2018, p. 438)

Aparece na narrativa literária o que o sociólogo classifica como rale, no caso das memórias, Prudêncio descortina-se como um reproduzidor das violências sofridas desde a infância. Nesse caminho, os comentários sobre outros livros ajudam a perceber como foram retratadas as pessoas pertencentes a esse grupo, ao longo da história da literatura brasileira. De tal modo, ao refletir sobre a relação de escravidão no Brasil, representada na literatura, torna-se impossível não pensar na personagem Bertoleza de *O cortiço*, romance naturalista de Aluísio Azevedo. O comentário sobre essa obra segue o raciocínio de Antonio Candido (1991) em “De cortiço a cortiço”, especificamente quando define os moradores como massa de manobra.

Na argumentação aqui empreendida a definição de Candido nos serve bem, à medida que permite identificar na reflexão do crítico a maneira como ocorre a representação dos pobres em Azevedo. Partindo da ideia de um diálogo entre *O cortiço* e *L'Assommoir*, de Émile Zola, o ensaio aponta uma inspiração em descrever a vida do trabalhador. Voltando-se à noção de uma “massa de manobra”, vale a pena observar a trajetória de João Romão, dono do cortiço, que ambiciona ascender socialmente e mais do que isso, a relação de exploração que estabelece com Bertoleza, escrava fugida, usada por ele como amante e mão de obra, o ambicioso finge tê-la alforriado, mas quando logra sua ascensão, busca devolvê-la ao dono e nesse momento ela se mata.

Apenas por esse comentário já haveria a miragem de uma longa discussão a fim de esmiuçar a relação entre os dois, bem como identificar em Bertoleza a representação da rale como explorada e ameaçada de voltar a ser posse de um dono, reafirmando um lugar de submissão. Entretanto, o romance oferece mais possibilidades, elencando ainda a questão central da narrativa, como observado por Candido (1991), de uma degradação motivada pela promiscuidade, agravada pelo álcool, sexo e violência. Ao que João Romão tenta se distanciar com o objetivo de enriquecimento, a esse universo, o crítico ingressa com um dito popular da época:

"No Brasil, costumam dizer que para o escravo são necessários três P.P.P., a saber, Pau, Pão e Pano" — dizia Antonil no começo do século XVIII, retomando o que está no Eclesiastes, 33, 25, como assinala André Mansuy na sua edição erudita ("Para o asno ferragem, chicote e carga; para o servo pão, correção e trabalho"). No fim do século XIX era corrente no Rio de Janeiro, como dito humorístico, uma variante mais brutal ainda: "Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar" (CANDIDO, 1991, p. 114).

A citação acima demonstra-se central para se pensar e reforçar o raciocínio de Brás Cubas sobre como os subalternos eram concebidos por aqueles que eram ou se julgavam

superiores, de maneira sucinta: completamente animalizado, tanto que na última variação não se consegue distinguir ao que se refere como burro, se seria o animal ou um indivíduo de pouca capacidade cognitiva. Incluído nessa lógica de muito trabalho de modo escravista, João Romão para além disso, visa ao seu próprio crescimento econômico sobre a exploração alheia e hábitos de austeridade, desse modo diferentemente de um Brás Cubas, herdeiro, há a representação de alguém que passa por um processo de acumulação de dinheiro.

Ora, essa acumulação assume para o romancista a forma odiosa da exploração do nacional pelo estrangeiro. Tanto assim que n'O Cortiço há pouco sentimento de injustiça social e nenhum da exploração de classe, mas nacionalismo e xenofobia, ataque ao abuso do imigrante "que vem tirar o nosso sangue". Daí a presença duma espécie de luta de raças e nacionalidades, num romance que não questiona os fundamentos da ordem. O roubo e a exploração desalmada de João Romão são expostos como comportamento-padrão do português forasteiro, ganhador de fortuna à custa do natural da terra [...]. (CANDIDO, 1991, p. 116).

Um estrangeiro acumulando riqueza em função da exploração de nativos, basicamente a história de países como os latino-americanos, não obstante o interesse aqui está em saber como esse nativo explorado aparece representado. Ainda na análise de Candido (1991), percebe-se que há uma questão alegórica no romance, como se o cortiço quisesse representar o Brasil, nesse rumo encontra-se a ralé afastada de quaisquer noções de justiça social ou de exploração de classe, mas com um forte ataque xenófobo, assim imerso numa luta de raças e nacionalidades. Ademais, figura a natureza como uma impiedosa sina que impede uma transformação:

O símbolo supremo é todavia o Sol, que percorre o livro como manifestação da natureza tropical e princípio masculino de fertilidade. Sol e calor são concebidos como chama que queima, derrete a disciplina, fomenta a inquietação e a turbulência, fecunda como sexo. Por isso, neste livro a natureza do Brasil é interpretada de um ângulo curiosamente colonialista (para usar anacronicamente a linguagem de agora) como algo incompatível com as virtudes da civilização. Daí o homem forte, o estrangeiro ganhador de dinheiro estar sempre vigilante, como única solução, de chicote em punho e as distâncias marcadas com o nativo. (CANDIDO, 1991, p. 123).

Marcada pelo sol, a ralé parece estar voltada apenas para a satisfação de suas necessidades mais imediatas, sexo e estômago, como diria o cineasta Cláudio Assis, e sendo explorada:

na descrição do triunfo de João Romão, feita aliás com desprendimento naturalista nas camadas aparentes da narrativa, há elementos fornecidos para nós o considerarmos um monstruoso patife. Mas ao mesmo tempo há uma tal visão da terra e dos seus filhos, que a ação acelerada parece quase justificar-se como solução de integridade pessoal e social. O português tem a força, a astúcia, a tradição. O brasileiro serve a ele de inepto animal de carga, e sua única vingança consiste em absorvê-lo passivamente pelo erotismo, que, já vimos, aparece como símbolo da sedução da terra. Para

se livrar disso e poder realizar o seu projeto de enriquecimento e ascensão social, o português do tipo João Romão precisa despir o sexo de qualquer atrativo, recusar o encanto das Ritas Bahianas e ligar-se com a pobre Bertoleza, meio gente, meio bicho. (CANDIDO, 1991, p. 123).

Antonio Candido define no trecho acima a representação das classes subalternas em *O cortiço*: um animal de carga que trabalha para o lucro de um terceiro, assim, o caso de Bertoleza é interessante por seu desfecho: suicida-se, após tanto trabalho, de auxiliar na saga empreendedora, para usar uma expressão corrente nos dias atuais, de João Romão, por quem foi devolvida ao dono. A liberdade, portanto, lhe foi sempre roubada.

### **A ralé no Pré-Modernismo**

Há na época do Pré-Modernismo um olhar direcionado para a problematização da realidade social, embora com intenção cosmopolita, a mira se dá sob a perspectiva do europeu. Caso interessante desse período e por vezes lembrado como marginal é o escritor Lima Barreto, de origem humilde e avesso às oligarquias, apresenta em sua obra questões como pobreza e preconceitos de cor e de classe. Defendo que ele antecede Carolina Maria de Jesus, como precursor da literatura marginal/periférica, ao vincular em sua obra aspectos da exclusão social vivenciada em seu tempo.

O exercício de focar na obra sem a necessidade de se refletir a biografia do autor, a fim de que o texto literário fale por si, mostra-se difícil e de certo modo, inclusive, indissociável quando se leva em consideração o trabalho de Lima Barreto. A esse aspecto Lilia Schwartz (2019) aponta o caráter testemunhal presente na escrita do autor, caracterizando-a como “escrita de si”, isto é, um tipo de produção literária que parte do testemunho do autor para sua composição. Nesse caso específico, a pesquisadora defende que há para além de elementos biográficos individuais, a etnografia da época, de modo a haver a expressão coletiva, que marca a busca por inclusão social e denúncia da exclusão e discriminação.

Revela-se significativa a passagem destacada por Schwarz: “Em seu diário, que começou a escrever na virada do século, em 1900, ele anotou (sem colocar data). “A capacidade mental dos negros é discutida a priori e a dos brancos, a posteriori” (SCHWARZ, 2019, p. 142), pois dialoga com a literatura marginal/periférica ao explicitar a feição racista e também classista da sociedade brasileira. Cito, em acréscimo, um trecho do RAP do grupo Racionais<sup>13</sup>:

---

<sup>13</sup> Música “A vida é desafio”, do álbum “Nada como um dia após outro dia”, Gravadora Cosa Nostra, 2002.

tem que acreditar.  
 Desde cedo a mãe da gente fala assim:  
 'filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor.'  
 Aí passado alguns anos eu pensei:  
 Como fazer duas vezes melhor, se você tá pelo menos cem vezes  
 atrasado pela escravidão, pela história, pelo preconceito, pelos traumas,  
 pelas psicoses... por tudo que aconteceu? duas vezes melhor como ?  
 Ou melhora ou ser o melhor ou o pior de uma vez.  
 E sempre foi assim.  
 Você vai escolher o que tiver mais perto de você,  
 O que tiver dentro da sua realidade.  
 Você vai ser duas vezes melhor como?  
 Quem inventou isso aí?  
 Quem foi o pilantra que inventou isso aí ?  
 Acorda pra vida rapaz.  
 (Racionais MC's, 2002)

Quase um século depois, o grupo descortina a atualidade do que foi refletido por Lima Barreto, numa composição bastante assemelhável aos escritos dos autores periféricos, em forma de diálogo e contestação, deixando claro a inviabilidade de um negro estar à frente, ou seja, em uma sociedade cujas camadas mais baixas da pirâmide social não foram articuladas para se incluírem às demais e o racismo segue presente, medindo, como afirma Lima Barreto, a capacidade a priori, de modo a negar oportunidades. Posto isto, observa-se que o conjunto musical tem um percurso de denúncia e crítica social, não obstante em sua literatura o escritor também esboça um projeto de literatura militante, compreendendo-a como possibilidade de compreensão entre as pessoas, comenta ele, a partir de Schwarz (2019):

Ela tende a obrigar a todos nós a nos tolerarmos e a nos compreendermos [...] Atualmente, nesta hora de tristes apreensões para o mundo inteiro, não devemos deixar de pregar, seja como for, o ideal de fraternidade, e de justiça entre os homens e um sincero entendimento entre eles. E o destino da Literatura é tornar sensível, assimilável, vulgar esse grande ideal de poucos a todos, para que ela cumpra ainda uma vez a sua missão quase divina. (SCHWARZ, 2019, p. 147)

Há uma concepção de que através da literatura seria possível transmitir valores, de certa forma, ela teria uma missão. Pode-se, pois, compreender que partindo do testemunho, de uma escrita que parte do indivíduo e alcança o coletivo, existiriam obras que coadunariam literatura e didática, numa iniciativa de combater preconceitos raciais e econômicos, aliás base da constituição do Brasil.

### **A rale no Modernismo (Primeira Fase)**

Pensar em uma representação do indivíduo brasileiro na literatura leva, certamente, o pensamento de um leitor bem situado ao romance *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. O comentário sobre ele adentra-se com base na profunda reflexão de

Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaiúde*, em que inicia sua crítica ressaltando que o livro não se baseia em *mimesis*, ou seja, na dependência estabelecida entre a arte e o mundo objetivo, mas sim na combinação de diferentes imaginários, tais quais a criação popular e a música. Tal composição não se encontra apenas na formulação sob o ponto de vista formal, também aparece na questão do conteúdo, visto que há em todo o romance uma noção de ambiguidade, de indeterminação, observável na representação das personagens:

As dificuldades, aliás, não se reduzem apenas ao plano do entretcho: prosseguem na “embrulhada” cronológica (temporal) e geográfica (espacial); na indeterminação das personagens; na dubiedade das ações - como se o autor estivesse erigindo deliberadamente em elemento expressivo básico da estrutura o heterogêneo, o indeciso, o descaracterizado. (SOUZA, 1979, p. 38)

As ambiguidades acontecem no livro, como ressaltado no trecho acima, em diversos aspectos, a exemplo da indeterminação temporal, geográfica e na questão cultural. Embora haja uma tendência enorme em querer enquadrar Macunaíma como a síntese do que seria a ralé: algo com identidade difusa, com cérebro imaturo, vulnerável, anti-heróica; o que encontraria eco no projeto andradino de: “estabelecer a identidade entre o habitante rico do sul e o pobre seringueiro do norte, entre as cidades prósperas e superpovoadas do litoral e o ‘vasto interior, onde ainda a pobreza reina e a incultura e o deserto” (SOUZA, 1979, p. 39).

Por outro lado, há de se levar em conta a observação de Souza (1979), a partir da análise de prefácios e cartas de Mário de Andrade, de que a ambiguidade interna de Macunaíma imporia a leitura de que a personagem tanto pode ser compreendida como o retrato do brasileiro, quanto do sul-americano ou mesmo do homem moderno universal. Não obstante, excluindo a universalidade que o herói pode alcançar enquanto representante, cabe para a reflexão aqui proposta pensar em que medida essa mescla do homem brasileiro aparece na obra e com isso, destaque no próprio trabalho de Souza (1979), duas temáticas preponderantes, sendo elas o hibridismo e o carnavalizado.

Em primeiro lugar, Macunaíma é um ser híbrido, por ter um corpo já adulto e um cérebro que permanece imaturo e preso aos esquemas lógicos do pensamento selvagem, nisso pode ser associado aos moradores d’*O Cortiço*, conseqüentemente, mostra-se capaz de conservar características que associam um lado seu com algo típico das classes subalternas, tal argumento ancora-se na análise de Jessé Souza, para quem:

Disciplina, capacidade de concentração, pensamento prospectivo (que enseja o cálculo e a percepção da vida como um afazer “racional”) são capacidades e habilidades da classe média e alta que possibilitam primeiro o sucesso escolar de seus filhos e depois o sucesso deles no mercado de trabalho. O que vai ser chamado de “mérito individual” mais tarde e legitimar todo tipo de privilégio não é um milagre que “cai do céu”, mas

é produzido por heranças afetivas de “culturas de classe” distintas, passadas de pais para filhos. A ignorância, ingênua ou dolosa, desse fato fundamental é a causa de todas as ilusões do debate público brasileiro sobre a desigualdade e suas causas e as formas de combatê-la. (SOUZA, 2018, p. 28)

Pensando esse lado de Macunaíma e, de uma maneira geral, os moradores do cortiço à luz de Jessé Souza, teríamos no aspecto da falta de maturidade, como sugere Gilda de Mello e Souza, algo que afastaria os personagens fictícios de uma possibilidade de ascensão sociocultural, enquadrando-os na posição de ralé. Justifica-se, literariamente isso, no apontamento da pesquisadora, segundo o qual na narrativa são espelhadas contradições insolúveis, tais como:

a tensão entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, entre a tendência espontânea a mergulhar no repouso integral do mundo inorgânico, no Nirvana, e o esforço de obedecer os imperativos da realidade, da luta pela existência, das restrições, das renúncias que caracterizam a civilização o progresso. (SOUZA, 1979, p. 58)

De certo modo, é como se houvesse ainda uma necessidade do ócio, de uma maneira de viver diferenciada do padrão que define o trabalho como algo fundamental, analogamente como viviam os povos originários. Parece figurar, na literatura, uma natureza colonialista, em palavras de Candido, ou uma obrigatoriedade que não necessariamente corresponde aos interesses das personagens que tendem a uma passividade ou a uma preguiça como tão reiterado pelo próprio Macunaíma ao longo do romance, embora ele próprio seja ambicioso, ainda que recorrendo ao expediente do lucro fácil. Se há a prerrogativa de ler em Macunaíma características da ralé, cabe indagar o que mais ele nos traz. Evidentemente, muitas problemáticas poderiam ser levantadas, porém gostaria de realçar a temática do carnavalizado:

No entanto, como observa Mário Chamie, quando inspirando-se em Bakhtine, confronta o herói brasileiro e as personagens da sátira menipéia, Macunaíma é o modelo inverso de um rei; ou melhor, é o seu duplo destroçado. Soberano e perseguido, vitorioso e escorraçado, esperto e ludibriado, retalhado e recomposto [...]. Macunaíma é, por conseguinte, a carnavalização do nobre. (SOUZA, 1979, p. 87)

Destaca-se essa noção de carnavalização porque ela desagua na leitura de que Macunaíma “é um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que, vivendo num mundo hostil [...] às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio. (SOUZA, 1979, p. 89). Tal qual os membros da ralé que encontram soluções no famoso jeitinho, em realidade, uma arma de sobrevivência, isto é, utilizam-se de expedientes para simplesmente poderem transpor os limites impostos a eles cotidianamente.



### A ralé no Modernismo (Terceira Fase)

Momento em que a ralé passa a saltar aos olhos na prosa e na poesia, tornando-se personagens inesquecíveis da literatura brasileira: Fabianos, Riobaldos, Severinos e Macabéas. Há sensibilidade e interesse por parte dos autores em representar esses brasileiros esquecidos e o fazem com maestria, pensando tanto em questões temáticas quanto formais. Nesse período, observam-se narrativas de deslocamentos, de fuga da seca, de busca por uma vida melhor, mas com um peso fatalista de se saber que não haverá transformações.

A primeira obra a ser pensada é o poema *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, escrito como um auto de Natal, narra a saga de um retirante nordestino fugindo da seca. Merece destaque o início do poema:

O meu nome é Severino,  
 não tenho outro de pia.  
 Como há muitos Severinos,  
 que é santo de romaria,  
 deram então de me chamar  
 Severino de Maria;  
 como há muitos Severinos  
 com mães chamadas Maria,  
 fiquei sendo o da Maria  
 do finado Zacarias.  
 (MELO NETO, 2007, p. 91)

Continuando, aponta que Zacarias foi um coronel de sua região e que, portanto, existiam muitos outros Severinos, filhos de Marias e Zacarias, sendo assim, apresenta-se como apenas mais um sujeito, dentro de uma abordagem coletiva, há uma mesmidade entre todos os retirantes, trata-se assim da figuração de um sujeito coletivo:

E se somos Severinos  
 iguais em tudo na vida,  
 morremos de morte igual,  
 mesma morte severina:  
 que é a morte de que se morre  
 de velhice antes dos trinta,  
 de emboscada antes dos vinte,  
 de fome um pouco por dia [...]  
 (MELO NETO, 2007, p. 92)

O signo da morte está impregnado até mesmo no título da obra, de modo que os personagens caminham mais para a morte do que para vida, ou seja, encontram-se numa espécie de condenação à fatalidade, apesar de fugirem dela, em outra passagem, Severino ouve a conversa entre dois coveiros na qual um diz:

Não é viagem o que fazem,  
 vindo por essas caatingas, vargens;  
 aí está o seu erro:  
 vêm é seguindo seu próprio enterro.

(MELO NETO, 2007, p. 119)

São personagens com destinos traçados, caminham para a morte, a semelhança de quaisquer mortais, entretanto, a deles acontece por questões resultantes de desigualdade econômica, logo, suas mortes ocorrem em decorrência da pobreza. Ao final, há uma defesa da vida, apesar dela:

[...] da pergunta que fazia,  
se não vale mais saltar  
fora da ponte e da vida;  
nem conheço essa resposta,  
se quer mesmo que lhe diga;  
é difícil defender,  
só com palavras, a vida,  
ainda mais quando ela é  
esta que vê, severina;  
[...]  
E não há melhor resposta  
que o espetáculo da vida:  
vê-la desfiar seu fio,  
que também se chama vida.  
ver a fábrica que ela mesma,  
teimosamente, se fabrica,  
vê-la brotar como há pouco em nova vida explodida; [...]  
(MELO NETO, 2007, p. 132)

Valoriza-se, portanto, a vida e sua continuação, ainda que em condições absolutamente adversas. Congruentemente, ao se falar acerca de vida e morte em situações difíceis, mostra-se impossível não se lembrar de Macabéa, personagem da obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Dessa vez uma migrante nordestina no Rio de Janeiro. Antes de pensar o enredo da novela, convém refletir a presença de um autor fictício que busca narrar a trajetória de Macabéa, Rodrigo S.M.:

A história - determino com falso livre-arbítrio - vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (LISPECTOR, 1998, p. 13)

Logo no começo da novela há o debruçar do autor em torno da história que pretende narrar, curiosamente, deixa explícita a reflexão sobre estabelecer um *gran finale*, como será confirmado. Segue pensando em como narrar:

Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por tudo isto é que não vos dou a vez. Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais do

que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. (LISPECTOR, 1998, p. 13)

Após expor a angústia da criação, passa a narrar a história de Macabéa, uma moça que chega ao Rio de Janeiro, depois da morte da tia e aluga um cômodo em uma pensão, onde ouve a Rádio Relógio e para se sustentar trabalha como datilógrafa. A representação de Macabéa é bastante fria e dura:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (LISPECTOR, 1998, p. 14)

Outra vez há uma personagem cuja representação pode ser estendida para um coletivo, Macabéa representa a mulher pobre nordestina vivendo na cidade, não tem voz, não tem vez, não tem espaço, assim é apenas mais uma. Entretanto, sua representação não se dá de modo generalizante, ao contrário, pode-se citar como exemplo disso, Olímpico, o namorado de Macabéa, que aparece como oposto a ela, apesar de fruto da mesma miséria:

Vinha do sertão da Paraíba e tinha uma resistência que provinha da paixão por sua terra braba e rachada pela seca. [...] Nascera crestado e duro que nem galho seco de árvore ou pedra ao sol. Era mais passível de salvação que Macabéa pois não fora à toa que matara um homem, desafeto seu, nos cafundós do sertão, o canivete comprido entrando mole-mole no fígado macio do sertanejo. [...] Macabéa, ao contrário de Olímpico, era fruto do cruzamento de “o quê” com “o quê”. Na verdade ela parecia ter nascido de uma ideia vaga qualquer dos pais famintos. (LISPECTOR, 1998, p. 57)

Na passagem acima, explicita-se a diferença entre o casal, todavia, além disso, há a marcação na narrativa da criação de personagens que apesar de comungarem a mesma origem social e regional não correspondem aos mesmos valores. Assim, a representação do migrante nordestino pobre assume um caráter mais holístico, ou seja, a criação não se trata de personagens planos. Não há como negar, a presença também do autor fictício que tenta representá-los funciona como a explicitação da falta de diálogo existente entre as camadas sociais no Brasil, como se o iletrado fosse algo incompreensível. Fantasiando, poderia se imaginar que de certa maneira essas narrativas clamavam que os próprios desvalidos falassem por si, como falam as personagens que os representam, a exemplo de Riobaldo, ou por outro lado, na falta de palavras de um Fabiano.

### **A rale na Literatura Brasileira a partir dos anos 1960**

Alfredo Bosi encerra sua travessia pela história da literatura brasileira com o Concretismo, entretanto, notada e felizmente a literatura segue viva e surge *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, justamente numa época não abordada pelo crítico, a voz de um Fabiano, ou melhor seria, de uma Sinhá Vitória? De tanto precisar fugir da seca muitos desses retirantes, retratados no romance de 1930, vão acabar ajudando a construir as grandes cidades brasileiras, descendo ao Sudeste, com um destino mais específico: as periferias. E na favela do Canindé, em São Paulo, o diário de uma catadora de papelão se transformaria em um *best seller*, considera-se, assim, essa obra como um primeiro pontapé na ideia de uma literatura marginal/periférica.

... Os meninos come muito pão. Eles gostam de pão mole. Mas quando não tem eles comem pão duro.  
Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama que dormimos. Dura é a vida do favelado.  
Oh! São Paulo rainha que ostenta vaidosa a tua coroa de ouro que são arranha-céus. Que veste viludo e seda e calça meias de algodão que é a favela. (JESUS, 2014, p. 41)

Com sua linguagem simples e direta, Carolina retrata sua realidade que se dá na luta pela sobrevivência e sua rotina na favela. Emergem, dessa maneira, na literatura, personagens da ralé, mas dessa vez representados por alguém da mesma situação, por alguém com a ótica interna da própria ralé. Contribui para isso o gênero diário e trata-se de uma história real. Faz-se interessante perguntar como esse alguém representa os seus “iguais”, observa-se em comentário sobre outras moradoras da favela: “Tenho pavor destas mulheres da favela. Tudo quer saber! A lingua delas é como os pés de galinha. Tudo espalha. Está circulando rumor que eu estou grávida! E eu não sabia!” (JESUS, 2014, p. 14).

É recorrente a noção de distância que Carolina tem de seus vizinhos, os quais são representados várias vezes como mal-educados e briguentos, ao passo que Carolina, conscientemente tenta se distinguir deles. Exemplifica-se isso com um diálogo que trava com as vizinhas:

Os meus filhos estão defendendo-me. Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagaveis me fornece os argumentos. (JESUS, 2014, p. 20)

A primeira voz da periferia a escrever registra a pluralidade de pensamentos e modos de ser existentes na favela, não são todos iguais, embora Carolina tenha clara noção de que também pertence àquele espaço: “Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou

joga-se no lixo” (JESUS, 2014, p. 37). A igualdade entre esses moradores ocorre quando se compreende que compartilham de um problema comum que é a desigualdade social, explicitada por morarem em uma favela, por isso a autora pensa numa subversão que passasse pelo viés político: “... O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças” (JESUS, 2014, p. 37). Entretanto, a única solução cabível, diante da realidade, seria a própria Carolina sair da favela, como quem desperta de um pesadelo:

Estou. Mas faz de conta que não estou, porque eu tenho muito nojo daqui. Isto aqui é lugar para os porcos. Mas se puzessem os porcos aqui, haviam de protestar e fazer greve. Eu sempre ouvi falar na favela, mas não pensava que era um lugar tão asqueroso assim. Só mesmo Deus para ter dó de nós. (JESUS, 2014, p. 48)

Em suma, Carolina deseja sair daquela realidade e estabelecer um outro vínculo de vida, a favela é representada como o lugar de entulho dos restos, do abandono. A escritora encontra-se num entre-lugar, vive na favela, mas não se vê como pertencente àquele espaço, diferencia-se pela escrita e por se considerar culta, iguala-se por ser pobre. Ao acompanhar seus dados biográficos, nota-se que com a publicação de seu diário, acontecida em função da sua descoberta feita pelo jornalista Audálio Dantas, a autora alcança sucesso e consegue sair do quarto de despejo, publica seu segundo livro *Casa de alvenaria*, em 1961, mas morre esquecida pelo público. Não houve nesse trabalho posterior o mesmo interesse despertado outrora pela “negra que catava papel”. Seguramente, consegue-se observar em sua obra alguns dos pilares do que mais tarde se consolidariam como literatura marginal/periférica, tais como noção de territorialidade; da auto representação; da linguagem simples, coloquial da favela, inclusive com desvios da norma culta da língua portuguesa.

Além de Carolina Maria de Jesus, convém reafirmar a noção de que se trabalha aqui com a formulação de marginal/periférico, indagando sobre a questão também dos negros na literatura brasileira, uma vez que o processo de escravidão marca uma desigualdade de classe no país e como comenta Jessé Souza, refletindo sobre a ideologia do mérito:

O que é escondido pela ideologia do mérito é, portanto, o grande segredo da dominação social moderna em todas as suas manifestações e dimensões, que é o “caráter de classe” não do mérito, mas das condições sociais que permitem o mérito. Desde que se demonstre que o acesso ao conhecimento útil e, portanto, à dignidade do trabalho útil e produtivo — que é também a base da noção de sujeito racional e livre — exige pressupostos desigualmente distribuídos por pertencimento de classe, ou seja, por privilégios de nascimento e de sangue — como em qualquer sociedade pré-moderna —, e não decorrentes de mérito ou talento individual, então podemos criticar toda a desigualdade social produzida nessas condições como “injusta” e “ilegítima”. (SOUZA, 2018, p. 136)

Ora, se não houve inclusão dos negros na sociedade brasileira após a escravatura, como pensar em uma possibilidade de ascensão social, excluindo as exceções, a ser lograda através da meritocracia pelos negros? Sociologicamente, Jessé aponta os pressupostos desigualmente distribuídos nas classes o que afetaria a ralé desde sua gênese, chegando, portanto, aos povos escravizados. Se há uma presença da periferia, como já longamente comentada neste trabalho, há também a de negros, com a “literatura negra”<sup>14</sup>. O destaque a ela se dá pelo fato de que os negros, por não haver mecanismos de inclusão na sociedade após a abolição, são a linha de frente da desigualdade social no país.

Entretanto, nessa literatura cujos *Cadernos negros*, publicação literária com foco em autores afrodescendentes existente desde 1978, não versa sobre a mesma problemática da literatura marginal/periférica. Observa-se que esses autores, em grande parte com formação acadêmica bastante sólida e atuantes inclusive em postos de poder, tais quais Secretarias Municipais, decidem, ainda universitários, elaborar a revista a fim de se sentirem representados e não deixar existir apenas a visão dos brancos em relação aos negros. Uma primeira nota a ser tomada é em relação ao título do periódico, em que se utiliza cadernos como homenagem à escritora Carolina Maria de Jesus que escrevia nesse tipo de material. Fora isso, destaca-se a importância de especificar que essa vertente da literatura, versa majoritariamente a respeito do pertencimento étnico, ao passo que a marginal/periférica se detém na questão social<sup>15</sup>.

Reitero o posicionamento de que em uma sociedade como a nossa, a questão negra está absolutamente intrincada à ideia de pobreza, uma vez que sua raiz é a escravidão. Pode-se exemplificar isso com o fato de o escritor Ferréz, embora de tez clara, identificar-se como negro. Refletindo, mais uma vez, com base na sociologia:

---

<sup>14</sup> Em relação à literatura negra brasileira, mostra-se relevante a leitura da coleção *Literatura e afrodescendência no Brasil: ontologia crítica*, organizada por Eduardo de Assis Duarte, nela há a trajetória de autores negros é apresentada por três partes: Percursos, que abarca autores nascidos antes de 1930, com valores socioculturais distintos, nesse grupo estão 31 escritores como Machado de Assis, Gonçalves Dias, Auta de Souza, Luiz Gama, José do Patrocínio, Carolina Maria de Jesus e Abdias do Nascimento; no segundo volume, considerado a Consolidação, encontram-se 30 autores nascidos entre o período de 1930 a 1940, com trabalhos abrangendo diversas esferas, como prosa, poesia e música, a conexão entre eles acontece pela ideia de um pertencimento étnico, são nomes como Conceição Evaristo, Martinho da Vila e Nei Lopes; no terceiro volume, *Contemporaneidade*, nota-se uma forte presença de autores revelados nos *Cadernos Negros*: Cuti, Miriam Alves, Márcio Barbosa, esses nascidos na segunda metade do século XX, por fim o último volume da coletânea, *História, teoria e polêmica*, apresenta depoimentos e ensaios de escritores, críticos e historiadores, refletindo sobre a literatura negra ou afro-brasileira.

<sup>15</sup> Em relação aos *Cadernos negros*, vale a leitura das análises presentes em: *Cadernos negros: três décadas – ensaios, poemas, contos*, organizados por Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa – São Paulo: Quilombohoje: Secretaria Especial de Políticas de Promoção de Igualdade Racial, 2008.

Nesse sentido, a tese central desta obra [A ralé brasileira], a ser demonstrada empiricamente a seguir, é a de que o aspecto mais central e mais importante, por isso mesmo o mais reprimido e obscurecido pela visão superficial e enganosa dominante, é a “invisibilidade” social, analítica e política do que chamamos provocativamente de “ralé” estrutural brasileira. Essa é a classe, que compõe cerca de 1/3 da população brasileira, que está abaixo dos princípios de dignidade e expressivismo, condenada a ser, portanto, apenas “corpo” mal pago e explorado, e por conta disso é objetivamente desprezada e não reconhecida por todas as outras classes que compõem nossa sociedade. Essa é também a razão da dificuldade de seus membros construírem qualquer fonte efetiva de autoconfiança e de estima social, que é, por sua vez, o fundamento de qualquer ação política autônoma. (SOUZA, 2018, p. 137)

Desse modo, corrobora-se a ideia de que os autores da periferia, bem como os negros e demais minorias, quebram o cerco da invisibilidade que lhes é imposto. No caso dos periféricos ao escreverem e pensarem suas obras sob o ponto de vista político, destacado pela mobilização pós-obra, perceptível em atividades culturais e educativas, rompem com a noção de que a classe a qual pertencem deve ocupar apenas o lugar de ser corpos, sem alma ou mente e se reconfiguram de uma nova maneira. Entretanto, merece destaque o fato de que aqui não há uma defesa ingênua de que a literatura deveria apresentar isto ou aquilo. Embora o que a realidade mostre seja justamente que enquanto espaço de representação a literatura brasileira reproduz a noção da nossa desigualdade, ainda quando não aborda tais problemáticas, pois, ao não fazê-lo, configura um silêncio ruidoso, uma invisibilidade que desvenda aquilo que a estrutura social condiciona que seja escondido. Analogamente, pode-se exemplificar com a noção gramatical de morferma zero, em que a ausência de desinência, consegue identificar algo na palavra, por exemplo a falta de um “s” que nos permite compreender que a palavra está no singular.

### **Aspectos formais da literatura marginal/periférica**

A reflexão sobre literatura não se restringe apenas aos aspectos temáticos ou como numa conversa coloquial ao dizer se gostou ou não de tal obra. No trabalho crítico em literatura, cabe uma análise que considere os aspectos que a constituem enquanto tal. Neste sentido, compreende-se a produção literária enquanto um objeto estético, assim sendo, observa-se em V. Chklovski, em Todorov (2013), pistas para a apreensão dos procedimentos que a alicerçam:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio*

*de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte. (TODOROV, 2013, p. 91, itálicos do autor)*

Há, então, a necessidade de avançar para além da questão já apontada daquilo que a literatura marginal/periférica aborda enquanto tema, doravante, interessa pensar o como ela manipula a temática a fim de obter seu resultado artístico. Encara-se, conseqüentemente, a questão dos aspectos formais que constituem essa literatura.

Pode-se observar pistas para a identificação dos objetivos da literatura marginal/periférica a partir da análise do *Manifesto da Antropofagia Periférica*, assinado por Sérgio Vaz. Tal texto foi escrito por ocasião da Semana de Arte Moderna da Periferia, evento ocorrido sob responsabilidade da Cooperifa, em 2007, evidentemente, em diálogo com a Semana de Arte Moderna de 1922. De modo que oito décadas e meia depois, apresentou-se uma arte produzida pela periferia de São Paulo, aglutinando diversas linguagens artísticas (literatura, música, cinema, teatro). Mas o que foi apresentado no Manifesto?

Em primeiro lugar, há a marca da territorialidade, a periferia emerge como espaço da criação artística que não apenas produz sua arte, mas também realiza um novo fazer artístico, ao colocar sua voz sob a própria perspectiva, consciente de suas dificuldades: “A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor” (VAZ, 2008, p. 247). Sérgio Vaz inicia o Manifesto com uma voz coletiva, marcada pelo uso da terceira pessoa e ao mesmo tempo sinaliza a noção de união a partir do local, emerge assim a noção de um sujeito coletivo, o próprio sujeito periférico, tal qual observado por D’Andrea (2013). Ao tornar-se consciente das problemáticas que o cercam, esse sujeito produz, coletivamente, uma arte engajada.

Defende, assim, o engajamento artístico: “um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros” (VAZ, 2008, p. 247), tal povo representado pelo autor, no Manifesto, coloca-se contrário ao racismo, à intolerância, às injustiças sociais e ao artista não engajado. Abraça, por outro lado, a perspectiva de um novo tipo de artista:

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 imbecializa um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado de verdade, por si só exercita a revolução. (VAZ, 2008, p. 247)

Tem-se aí uma clara concepção do significado de ser um autor marginal/periférico, estabelecem-se as características que compõem a sua auto representação: ele não apenas escreve, mas também conscientiza seu público, sendo assim, está a serviço da própria comunidade e trabalha na ideia de revolução, diferentemente de Carolina Maria de Jesus que



não tinha engajamento dessa ordem. O aspecto revolucionário parece estar vinculado à noção de transformação da comunidade: “contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural” (VAZ, 2008, p. 247). Reivindica-se, então, a noção de liberdade, conseqüentemente, seria essa literatura marginal/periférica uma manifestação artística libertadora.

Observa-se na argumentação que isso se realiza ao passo em que o sujeito historicamente silenciado desenvolve a(s) própria(s) narrativa(s): “A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar” (VAZ, 2008, p. 247). Ao parafrasear o famoso samba, explicita que a arte periférica apresenta-se como um levante dos que já não precisam se silenciar por causa da sinhá, ou seja, da voz representativa do poder. Mais do que isso, comenta o poeta:

Mas o que alguns não sabiam era que nós da Cooperifa queríamos justamente era isso mesmo, comer esta arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiam goela abaixo, e vomitar uma nova versão dela, só que desta vez na versão da periferia. Sem exotismos, mas carregada de engajamento. Uma arte com endereço e bússola apontada para o subúrbio, 85 anos depois, como previu o poeta. Conforme se viu, as massas realmente estavam afim de comer o biscoito, fino ou não. (VAZ, 2008, p. 235)

As ideias de Sérgio Vaz estão em perfeita consonância com as de Ferréz ao se analisar o aspecto reivindicatório do tipo de literatura produzida por eles, ambicionam através de seus feitos artísticos conscientizar os moradores da periferia a fim de transformarem a realidade. Sendo assim, colocam-se como porta-vozes, ainda que pela particularidade territorial ponham-se em relação de igualdade com os representados. Por conseguinte, a relação entre os escritores marginais/periféricos não difere muito, neste sentido, da planejada pelos cineastas do Cinema Novo com o seu público, numa ideia da imagem do intelectual que como um farol iluminaria um novo caminho, conforme será analisado no segundo capítulo desta dissertação<sup>16</sup>.

É, portanto, na análise formal que se depreende, no caso de Ferréz, a contradição entre o projeto explicitado em suas entrevistas e manifestos e o didatismo que expressa a

---

<sup>16</sup> A esse respeito vale a pena observar o comentário de Ismail Xavier sobre a problematização da ilusão de proximidade e a real distância entre o intelectual e as classes populares, em análise que abrange os filmes *O desafio*, de Paulo Saraceni, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl, *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos, *Viramundo*, de Geraldo Sarno e *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor: “Há, nesses diagnósticos do cinema novo, um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo) antes inaparente. [...] O estranhamento e a agressão [dos intelectuais em face do povo atrasado, destituído de cultura política adequada à efetiva cidadania] são assumidos, nos anos 60, dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução” (XAVIER, 2012, p. 44).

autoridade e rompe a relação de irmandade oriunda da formulação da literatura marginal/periférica, vale lembrar Antonio Candido: “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto interno” (CANDIDO, 2006, p. 8).

### **Derradeiras observações sobre a literatura marginal/periférica**

Nesta parte que antecede a análise do romance *Capão Pecado*, buscou-se discutir a utilização do termo “literatura marginal” por autores das periferias a partir dos anos 2000, observando como coincide com dois períodos: o primeiro a partir dos anos 1990 que dá base ao seu surgimento, focalizando o Massacre do Carandiru como mola propulsora de reflexões na sociedade sobre a questão da desigualdade social e da violência do Estado, que obteve “respostas” das mais diversas expressões artísticas; e um segundo, a partir dos anos 2000, coincidente com o acesso da população mais carente ao mercado de consumo, em que o próprio termo periferia se firma enquanto marca vendável na indústria de entretenimento. Defende-se a ideia de que a criação de grupos identitários corresponde a uma necessidade de sobrevivência artística por parte dos artistas residentes nas áreas excluídas/marginalizadas da sociedade, ao passo que também entra em consonância com uma necessidade mercadológica e homogeneizadora de perspectivas. Nesse sentido, cabe retornar a Bourdieu (1989) com a seguinte reflexão:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. [...] a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 1989, p. 10-11)

Percebe-se então que a inserção do periférico no mercado de bens simbólicos se trata de uma integração fictícia que tende a limitá-lo num campo discursivo de perspectiva única e inferiorizada em relação à cultura dominante, para logo em seguida substituí-lo por outra “novidade” que pronto se anuncie. Impossível então não retomar a ideia de Dalcastagnè (2012), segundo a qual se pratica na literatura brasileira contemporânea uma escrita sem ambição, com recortes miúdos e autocentrados, desprovidos de crítica, autocrítica, reflexão e medo de riscos.

No contexto atual, cujos resultados dos esforços da sociedade civil organizada e dos partidos políticos ditos progressistas conquistados nas últimas décadas parecem se esfacelar, ainda se mostra difícil interpretar os fenômenos ambíguos implicados numa tentativa de compreender o quadro brasileiro contemporâneo. Igualmente é complexo pensar a questão da “literatura marginal”, por um lado permitiu que houvesse a manifestação da voz, por meio da publicação (de livros, de contos e crônicas em jornais e revistas), desses autores periféricos que estariam completamente excluídos, pensando principalmente no caso de autores presidiários e ex-presidiários. Sem embargo, por outro lado, essa literatura carrega consigo uma carga problemática, a exemplo de ao periférico ser permitido falar apenas sobre a periferia. Portanto, cabe a especulação se neste cenário de mudança político-econômica ainda haverá lugar aos periféricos/marginais e se o projeto empenhado a partir dos anos 2000 tem força num momento sem foco nas camadas marginalizadas.

### **Uma leitura do romance *Capão Pecado***

Mas não se preocupe, meu amigo  
 Com os horrores que eu lhe digo  
 Isso é somente uma canção  
 A vida realmente é diferente  
 Quer dizer  
 Ao vivo é muito pior  
*Belchior*

Refletindo a discussão levantada anteriormente neste trabalho, faz-se necessária uma análise do romance *Capão Pecado*, de Ferréz, obra pioneira e de destaque para o projeto capitaneado por Ferréz ao qual nos debruçamos, isto é, a literatura marginal/periférica. A aproximação com essa obra acontece aqui por meio da hermenêutica, neste raciocínio busca-se a compreensão de uma *proposta de mundo*, utilizando terminologia do filósofo francês Paul Ricoeur, para quem, a interpretação de um texto passa pela identificação do mundo do texto:

O mundo do texto de que falamos não é, portanto, o da linguagem cotidiana; neste sentido, ele constitui uma nova espécie de distanciação que poderia dizer-se do real consigo mesmo. É a distanciação que a ficção introduz na nossa apreensão da realidade. Já dissemos que a uma narração, um conto, um poema não existem sem referente. Mas este referente está em ruptura com o da linguagem cotidiana; pela ficção, pela poesia, abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo, na realidade cotidiana; ficção e poesia visam o ser, já não sob a modalidade do ser-dado, mas sob a modalidade do poder ser. (RICOEUR, 1989, p. 122)

A citação acima convém ao se abordar os textos da literatura marginal/periférica, visto que o projeto empenhado por seus autores visa, justamente, a uma transformação da sociedade que ocorra pela conscientização dos leitores, moradores das periferias, operando o que Ricoeur (1989) define, a partir de conceitos heideggerianos, como possibilidades de ser-no-mundo. Não obstante, a análise da obra literária não pode seguir o discurso dos autores o que corresponderia neste caso específico a ler as obras considerando apenas os manifestos dos autores em antologias ou as discussões levantadas em jornais, debates ou nas ações de movimentos como a Cooperia. Seguir esse tipo de lógica acarreta em pesquisas que reafirmam o já dito pelos participantes da literatura marginal/periférica. Nesta dissertação, objetiva-se pensar o próprio ato de ler que possibilita a descontextualização, sociológica e psicológica de determinado texto e a sua recontextualização em outra situação.

Esta autonomia do texto tem uma primeira consequência hermenêutica importante: a distanciação não é o produto da metodologia e, a este título, alguma coisa justaposta e parasitária; ela é constitutiva do fenómeno do texto como escrita; ao mesmo tempo ela é também a condição da interpretação. [...] A passagem da fala à escrita afecta o discurso de vários outros modos, em particular, o funcionamento da referência é profundamente alterado quando já não é possível mostrar a coisa de que se fala como pertencendo à situação comum dos interlocutores do diálogo; mas reservamos uma análise distinta para este fenómeno, intitulada << mundo do texto >>. (RICOEUR, 1989, p. 119)

Ao seguir estas ideias, identifica-se a constituição do mundo do texto, de modo autônomo, sendo assim, percebe-se que o texto não está fechado em si mesmo, isto é, a leitura constitui a possibilidade de “encadear um discurso novo no discurso do texto” (RICOEUR, 1989, p. 155), nisto reside o trabalho crítico aqui delineado. Procura-se na leitura do romance explicitar sua constituição e propor uma interpretação a ele que desvele seu modo de ser-no-mundo, de tal forma, questionar inclusive o que apresenta essa literatura marginal/periférica, por conseguinte, ainda nas palavras de Ricoeur, verifica-se uma noção de percurso a ser realizado: “explicar é destacar a estrutura, quer dizer, as relações internas de dependência que constituem a estatística do texto; interpretar é tomar o caminho de pensamento aberto pelo texto, pôr-se em marcha para o *oriente* do texto” (RICOEUR, 1989, p. 159).

Destarte, na análise do romance, buscarei destacar aspectos formais que constituem sua estrutura e ademais procurarei traçar uma leitura para ele, de maneira que a análise hermenêutica seja um re-dizer que reativa o dizer do texto. A tarefa de analisar obras da literatura marginal/periférica implica novas atitudes críticas, pois como apontarei, há questões que ultrapassam os limites literários, ainda assim os traços artísticos e estéticos devem ser bem observados e analisados, a fim de compreender essa literatura em suas

especificidades constitutivas, bem como enquanto diálogo estabelecido com os leitores. Logo, há a explicitação do discurso como obra e sua significação.

### **O mundo armado na narrativa de ficção**

Publicado em 2000, o romance *Capão Pecado* é o segundo livro do escritor Ferréz, sendo o primeiro no gênero e antecedido pelo de poemas *Fortaleza da desilusão* (1997). Curiosamente, diferente do que geralmente acontece com autores que têm seus originais guardados em gavetas ou arquivos de computador e percorrem por diversas tentativas de publicação, enviando-os às editoras ou os inscrevendo em concursos literários, Ferréz obteve enorme publicidade ao desfrutar de seu livro divulgado em reportagem de Ivan Finotti, do *Jornal Folha de São Paulo*, publicada em janeiro do ano em que o livro seria publicado. O texto de Finotti descreve Ferréz como um desempregado que escreveu um livro, mas acredita que provavelmente não haveria interesse das editoras em publicá-lo, embora aponte que o “desempregado” já publicara um “livrinho” de poesia de modo independente.

Em relação à reportagem, faz-se necessário pontuar a marcação de territorialidade feita logo ao início: "Universo. Sistema Solar. Planeta Terra. América do Sul. Brasil. São Paulo. Zona Sul. Santo Amaro. Capão Redondo. Bem-vindo ao fundo do mundo." (FINOTTI, 2000), há a ênfase no lugar de origem do autor e onde a história fictícia se desenvolve, partindo do macro até chegar ao micro, compreendido como o fim do mundo: um dos bairros mais violentos do Brasil, de onde surge um jovem desempregado com um romance baseado em histórias reais que viveu e viu por ali. Assim, inscreve Ferréz em uma territorialidade, dá-lhe autoridade para falar em nome do bairro, pois se trata de alguém que conhece aquela realidade. Em seguida, comenta sobre o livro: “violento, traz gírias só conhecidas na periferia e seu português é bem distante do culto” (FINOTTI, 2000), caracteriza o romance como algo distante do leitor do jornal, acostumando ao menos ali a ler dentro do padrão culto da língua e conclui que o livro pode ser pensado como um exemplo de literatura oral, o que esta análise desmentirá.

Reforça, como se estivesse se dirigindo ao leitor, todavia mais parece se dirigir a alguma editora, observável no que já apresentara no subtítulo, o fato de que o leitor não encontrará o livro nas livrarias: “É que apesar de tê-lo concluído, Ferréz não tem idéia se alguma editora vai se interessar pelo livro”. Ora, provavelmente aguçado o interesse em milhares de leitores, conseqüentemente, um bom trabalho de marketing que custa dinheiro já fora economizado por alguma editora interessada, não à toa, após a publicação da reportagem Ferréz recebe proposta de dezenove casas editoriais desejando publicar *Capão Pecado*.

A reportagem continua enfatizando o bairro: “Capão, um dos três bairros do chamado ‘triângulo da morte’ pelas páginas policiais dos jornais (os outros são Jardim Ângela e Parque Santo Antônio)” (FINOTTI, 2000), ressalta-se, assim, o aspecto violento do local onde a história é narrada, em seguida comenta um pouco sobre ela. Destaca-se outra vez que o autor reside na favela e aponta que ele não possui telefone, mas que escreveu a obra em um computador que precisou vender a fim de financiar a impressão do livro. Ademais, marca que o livro está em transformação, pois alicerçado na realidade, tenta disfarçar quando um personagem pode ser facilmente identificado com alguém da realidade e o autor pontua que se puder convencer a algum garoto, a partir da leitura da obra, de que vale a pena batalhar, já estará bom.

Os elementos paratextuais também são ressaltados na reportagem, destacando a participação de Mano Brown, dos Racionais MC’s, comentando que apresenta sua visão sobre o Capão Redondo. Finotti, apesar de afirmar que Ferréz já lançara um livro, apresenta-o como um morador da favela desempregado, ao fim destaca seus gostos literários: Fernando Pessoa, Drummond, Herman Hesse e histórias em quadrinhos; destacando que esses são adquiridos em sebos, pois se torna mais barato do que a ida à biblioteca, com isso marca a falta de assistência do poder público no bairro que o escritor precisa driblar a fim de satisfazer sua necessidade de leitura.

Entretanto, antes da reportagem da *Folha de São Paulo*, Ferréz já aparecera no *Notícias Populares*, jornal de teor sensacionalista que pertencera ao Grupo Folha e que encerra sua circulação com a chegada à TV de noticiários com a mesma abordagem. Mostra-se significativo que o romance tenha gerado interesse em uma redação ocupada em escrever sobre crime, sexo e violência. No entanto, mais instigante é o questionamento de Luciana Araújo Marques, em sua dissertação de mestrado:

Como registro e interpretação taquigráficos da história, o jornalismo sofre o impacto do que em meio aos acontecimentos diários e temas diversos seleciona, torna didático, hierarquiza como fatos dignos de nota. Nesse caso, pode ser relevante levar em conta que um romance anterior a *Capão pecado*, que também chama a atenção para a origem do autor tinha sido ‘saudado’ na cena literária brasileira como um ‘acontecimento’ três anos antes: *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. [...] O respaldo que o livro de Paulo Lins recebera de um dos críticos mais conceituados do país pode ter sido um dos principais impulsionadores para que o livro de Ferréz entrasse na pauta daquele jornal de grande importância nacional, mas que tem sua cobertura mais focada em São Paulo, como informa seu nome. O jornal supostamente estaria detectando um processo emergente na cultura do país e simultaneamente incentivando uma tendência no mercado editorial? (MARQUES, 2010, p. 16-17)

Embora seu questionamento apareça nas notas de rodapé, considero-o pertinente na tentativa de compreender essa literatura marginal/periférica. Defendo que a resposta ao seu questionamento seja sim, posto que em uma análise sobre os anos de publicação dos autores, como o próprio Ferréz e também o poeta Sérgio Vaz, percebe-se que antecedem bastante a publicação da reportagem. Entretanto, no questionamento de Marques reside a contradição central da literatura marginal/periférica: ao passo que é um projeto de representação e conscientização da periferia, implica-se na problemática de rótulo, isto é, também se insere na satisfação de atender a uma demanda mercadológica. Consequentemente, a reportagem da *Folha* pode ser lida como uma forma de criar uma ponte aérea periférica entre *Cidade de Deus* (Rio de Janeiro) e *Capão Pecado* (São Paulo)<sup>17</sup>.

Se tal literatura realiza-se sob o signo da contradição, o mesmo pode ser observado no próprio romance *Capão Pecado* como característica central. Nele há o cotidiano de jovens amigos moradores do bairro Capão Redondo, na zona sul de São Paulo, e suas reverberações nos vínculos familiares e empregatícios, mediados sempre pela violência, ausência e pobreza. O foco narrativo detém-se mais no jovem Rael, com enorme esforço para retratá-lo como um bom rapaz. Diferente dos outros jovens, volta-se para os livros e busca pelo caminho da honestidade e da leitura levar uma vida tranquila. Nesta análise, interessa-me pensar para além do que vem enquanto enredo, ou seja, observar o trabalho artístico como um procedimento, que leva o leitor a pensar por imagens, por isso retomo a afirmação de Victor Chklóvski, em Todorov (2013): “[...] *a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já ‘veio a ser’ não importa para a arte.* (TODOROV, 2013, p. 91, itálicos do autor).

Levando tal afirmação em consideração, reafirma-se a importância de se observar os procedimentos que o artista utiliza em sua criação, bem como da autonomia do objeto artístico em relação à intenção de seu criador. Outra vez em Ricoeur (1989), observa-se sua analogia com o conceito de interpretante de Peirce, assim há na visão ricoueriana:

Se estamos, pois, perfeitamente conscientes do caráter analógico da transposição, podemos dizer isto: a série dos interpretantes que se enxerta na relação de um signo com um objecto, traz à luz do dia uma relação

---

<sup>17</sup> Em relação à análise de Roberto Schwarz (1997) sobre o romance de Paulo Lins, intitulada “Uma aventura artística incomum”, destaco que também o crítico ressalta a questão do ponto de vista do autor, isto é, a relação entre seu local de origem e a consequente implicação com a formulação do romance: “Como o antigo naturalismo, o romance de Paulo Lins deve parte da envergadura e da disposição ousada à parceria com a enquete social. Lembrando que a constelação histórica é outra, talvez se possa dizer que em “Cidade de Deus” os resultados de uma pesquisa ampla e muito relevante - o projeto da antropóloga Alba Zaluar sobre “Crime e Criminalidade no Rio de Janeiro” - foram ficcionalizados do ponto de vista de quem era o objeto do estudo, com a correspondente ativação de um ponto de vista de classe diferente (mas sem promoção de ilusões políticas no capítulo)” (SCHWARZ, 1997). De tal modo, há a marca do interesse pelo caráter testemunhal, ou seja, o reconhecimento do autor enquanto autoridade da matéria narrada.

triangular, objecto-signo-interpretante, que pode servir de modelo a um outro triângulo que se constitui ao nível do texto; o objecto é o próprio texto; o signo é a semântica profunda destacada pela análise estrutural; e a série dos interpretantes é a cadeia das informações produzidas pela comunidade interpretante e incorporadas na dinâmica do texto, como no trabalho do sentido sobre si mesmo. (RICOEUR, 1989, p. 161)

Não aleatoriamente, revela-se pertinente a análise aqui empenhada em destrinchar a estrutura do romance e também seus procedimentos construtivos. Aliás, voltando-se a ele, percebe-se desde o título a necessidade de registrar o local onde as tramas se passam: *Capão (Redondo) Pecado*. A palavra pecado ao ser empregada como se integrasse o nome do bairro indica que as personagens estão inseridas em um contexto de desobediência, ao mesmo tempo age como se mostrasse ainda um lugar de castigo, sem lei. Ao longo da narrativa diversos elementos podem ser compreendidos como pecados, a exemplo de roubos, traições e assassinatos. Não obstante, há um que se destaca entre os sete capitais e marca a trajetória de Rael: a luxúria. Em linhas gerais, o romance pode ser definido como a história de um menino sério que tenta se afastar dos perigos da vida na favela, mas se apaixona pela namorada de um amigo e vivencia a paixão que será fatal, uma vez que passa a desobedecer não só a ordem bíblica, mas também a lei dentro da própria favela: “A lei na quebrada não é a quantia, mas o respeito, que deve, acima de tudo, prevalecer” (FERRÉZ, 2016, p. 51).

Havendo já a indicação prévia de marcação espacial no título, a epígrafe contribui para situar a voz narrativa e o próprio romance na tentativa de afastamento entre um interlocutor que não esteja inserido no contexto do Capão Redondo/Pecado, em outras palavras, o responsável pela existência de um lugar em tal situação, isto é, o sistema capitalista, indicado com ironia pelo emprego do adjetivo “querido” em: “Querido sistema”, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa”.

Na epígrafe, que se constitui como um recado, há mais do que o afastamento em relação a quem se dirige, ou seja, há uma ideia de marcação de (o)posição instaurada com viés de resistência, na medida em que ainda que o outro não leia o romance, sua capa foi vista. Desse modo, depreende-se uma vontade de que o lugar seja enxergado pelo sistema, mesmo que de forma superficial. Tal direcionamento a princípio pode parecer bastante politizado e firme, entretanto, legitima o capitalismo como uma força existente e imutável. Nesse sentido, a narrativa mesmo antes de começar se arma sobre dois aspectos: de um lado a consciência crítica e de outro certo conservadorismo que tende a não remar contra o *status quo* e aceitar com lamento os acontecimentos da realidade objetiva. Esta é apenas a primeira



oposição na obra, como será observado na seção subsequente, destinada a refletir os jogos duais armados na narrativa.

### **Um romance de duplicidades**

Busco nesta seção explicitar como a narrativa arma-se sobre um constante jogo de oposições e quais são as suas consequências, a primeira já foi identificada na construção que opõe o sistema (capitalista) à capa (do romance). Cabe indagar o que há então nessa capa? Nesta análise, detenho-me na última edição revista e autorizada pelo autor, publicada pela Editora Planeta, nela há um fundo preto, acima o nome do autor em letras brancas e o do romance na cor laranja, em igual cor o círculo que indica que a vendagem ultrapassou 100 mil exemplares, um pouco abaixo uma fotografia de uma casa de dois andares na periferia. Ela está sem acabamento, o tijolo sem reboco, com muito cimento aparente, a porta de baixo, apesar de aberta tem seu interior protegido por uma cortina simples com material de plástico. Do lado de fora, observam-se roupas no varal, um tanque apoiado por dois murinhos sem acabamento e duas bicicletas quase imperceptíveis, devido à disposição no quadro, além do poste de energia. Mas é no andar de cima, conectado por fora por uma escada de obras, que aparece algo misterioso: uma mulher sentada em um sofá, com o rosto coberto por um pano branco que parece véu utilizado por noivas ou por mortos, atrás dela uma televisão ligada, com livros em cima. Destaco ainda desenhos de flores no exterior da casa como indicando uma tentativa de fazer artístico apesar da limitação material. Não há como negar a presença o selo editorial: *TusQuets Editores*, sinalizando a contradição da literatura marginal/periférica.

O sistema pode ver uma casa de periferia muito simples, porém, a imagem da mulher no sofá aponta também uma contradição, não se trata de uma manifestação artística espontânea, sem interesse de composição e sim de um projeto planejado. Observemos como está armado o romance: constitui-se em vinte e três capítulos, divididos em cinco partes. Na primeira edição, com exceção do primeiro capítulo, cada unidade se inicia com o texto de outro autor e que não tem relação com a história narrada; na edição em análise esses textos ficaram no fim do romance. Há um narrador observador que acompanha a rotina dos jovens e seus familiares no bairro, havendo maior atenção ao personagem Rael, um rapaz envolvido com a leitura e que tenta se afastar da malandragem da rua, que simultaneamente convive com a mãe doente e o pai alcoólatra. Observa-se a tentativa de presentificar o bairro e sua violência já no primeiro capítulo:

- Já vi de tudo aqui no Capão, coisa que até o diabo duvida, mano, cê tá ligado?
- Sobrevivo comendo coisas que ganho, mano, até reviro os lixo, é mó treta com os cachorro, cê tá ligado?
- Já fui esfaqueado duas vezes, mano; uma pelo Luís Negão e a última pelo Sandrinho e o China, uns moleque forgado da porra. (FERRÉZ, 2016, p. 19)

A mobilização do discurso direto na narrativa contribui para que se tenha uma noção do bairro a partir dos próprios moradores, com sua linguagem própria (a falta de concordância, a variação linguística e a palavra de baixo calão) e também com a percepção do contexto de violência no qual estão inseridos, apontado pelo fato de um dos rapazes haver sido esfaqueado. Em relação à violência, percebe-se que diz respeito a uma palavra polissêmica, por vezes no romance aparece como uma situação que produz danos físicos, em grande parte levando ao óbito, entretanto, ao longo desta análise, interessa-me pensá-la de acordo com Chauí<sup>18</sup>:

É evidente que ela [a violência] se opõe à ética porque trata seres racionais e sensíveis, dotados de linguagem e de liberdade, como se fossem coisas, isto é, irracionais, insensíveis, mudos, inertes ou passivos, instrumentos para o uso de alguém. Na medida em que a ética é inseparável da figura do *sujeito* racional, voluntário, livre e responsável, tratá-lo como se fosse desprovido de razão, vontade, liberdade e responsabilidade é tratá-lo não como humano e sim como coisa [...] (CHAUI, 2017, p. 36)

Compete-me aclarar o que a autora compreende como ética, para ela, há, em primeiro lugar, a implicação da noção de um agente ético e de suas ações e o conjunto de noções que notabilizam o campo de uma ação que se considere ética. Consequentemente, tal agente será compreendido como um sujeito ético, ou seja, um ser racional e consciente, com livre-arbítrio e responsável por suas ações. Ora, de tal modo, entende-se a violência como a negação do sujeito enquanto agente ético, ao contrário, nela há a sua coisificação. A base mais importante da literatura marginal/periférica está justamente na defesa do morador da periferia enquanto possibilidade de ser ético - não por coincidência o grupo mais importante de RAP, realço novamente o diálogo entre o estilo musical e a literatura, chama-se justamente: *Racionais*.

---

<sup>18</sup> A utilização do texto e da conceituação de Marilena Chauí (2017) não ignora que páginas a frente ela continue sua argumentação com base em ideias de Sérgio Buarque de Holanda, a quem a obra de Jessé Souza se coloca em ferrenha oposição. Observemos o ponto central da discordância: Souza desconsidera a noção de patrimonialismo mobilizada por Holanda. Em suma, embora tal polêmica não seja algo menosprezível, diga-se de passagem, revela-se uma discussão acadêmica capaz de suscitar a *tradicional grosseria de gente fina*, em termos de Antonio Candido, quando lemos artigos publicados em jornais ou perfis pessoais em redes sociais com trocas de farpas entre pesquisadores. Ressaltada as distinções teóricas, nota-se que há, evidentemente, a possibilidade, ao menos na questão mencionada acima, de conciliar as visões de Chauí (2017) e Souza (2018), sem criar uma panaceia.

Para além dos manifestos e entrevistas, no próprio romance, como será visto adiante, há a questão do conscientizar, mas voltemos, por enquanto, às duplicidades.

A segunda oposição verificada acontece no romance de modo interessante, pois se há a observação de um sistema X capa, há também na armação da ficção: registros de um português dentro da norma culta no narrador X personagens com marcas de variação linguística, sobretudo, as sociais correspondentes, por exemplo, as de falta de instrução escolar.

Ora, destacadamente, há a explicitação de que a literatura marginal/periférica é feita por moradores da periferia para moradores da periferia. Entretanto, nota-se que há uma diferença entre o modo como o narrador conta a história e a maneira como aparece representada, por meio do discurso direto, a fala que representa a voz dos marginalizados. Tal diferença pode ser percebida na sofisticação do narrador, em contraposição às gírias, palavrões, desvios da norma culta e tentativas de reproduções fidedignas à realidade. Observemos outro trecho com fala de personagens:

- É, pode crê, eu vim lá da Funchalense agora, tava tomando umas breja lá, com os manos da Sabin.
- Ô Burgos, na moral, num fica dando rolê com esses mano, não. Cê tá ligado que tá mó treta aí nas quebra, mano.
- Num esquento não, Zeca, eu num chego nesses rolê sozinho, cê tá ligado? O Ratinho e o China tavam comigo. (FERRÉZ, 2016, p. 36)

A fala das personagens é marcada pela falta de concordância, pelo uso de gírias, por vezes pela supressão do r, marcador de infinitivo. Assim sendo, instaura a fala dos marginalizados como de pessoas com pouca instrução escolar. Em contraposição, constata-se um narrador com marcas de distinção em relação ao registro linguístico das personagens, há em seu discurso, por exemplo: “Matcheros só namorava a Paula” (FERRÉZ, 2016, p. 54), diferentemente do registro cotidiano e coloquial “namorava com”, ademais, nota-se o uso do praticamente extinto, na linguagem coloquial, pretérito mais-que-perfeito: “Ele seria o novo morador daquele lugar que tantas alegrias trouxera a Rael. (FERRÉZ, 2016, p. 140).

Do mesmo modo, aparece o uso do “havia”, pouco usual em linguagem coloquial em detrimento do “tinha”; o “ir ao” em lugar do “ir na” e um vocabulário difícil de se imaginar em uma conversa coloquial: “adentraram”. Observemos: “Logo que adentraram o ônibus, Paula disse que estava com fome e que havia muito chamava Matcheros para irem ao Esfiha Chic, mas ele sempre tinha uma desculpa” (FERRÉZ, 2016, p. 67), na pequena passagem consegue-se perceber a distinção do narrador no trato com as palavras. Ao passo que os marginalizados, de uma maneira geral, na obra aparecem afastados do registro culto, a

linguagem não oferece problema algum ao narrador, diferente de obras como *A hora da estrela*, com a criação de um autor que tem dificuldades para escrever sobre a retirante e em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, no qual o narrador-personagem pede ajuda para escrever sua história.

Cabe então indagar um pouco mais sobre o narrador, embora haja na construção da narrativa o linguajar próprio da periferia, destaco a leitura que Maria Rita Khel (1999) faz da gíria “mano”, em artigo sobre os Racionais MC’s, bastante recorrente nos diálogos e que mostra a forma como os jovens se chamam:

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. (KHEL, 1999, p. 96)

Observa-se que há relação de irmandade entre as personagens e também entre leitor e público alvo, para Khel (1999), tal aspecto visa a conexão entre os excluídos a fim de virar o jogo da marginalidade. Destaca ainda a psicanalista, o atributo coletivo que o RAP opera e que igualmente pode ser entendido na literatura marginal/periférica, nessa relação de irmandade observável no direcionamento que a literatura busca agenciar e notável na relação entre as personagens:

A força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades. (KHEL, 1999, p. 96)

O projeto dos grupos de RAP analisado por Khel (1999) mostra-se relevante aqui, pois coaduna com o da literatura marginal/periférica, não à toa há profícuo diálogo entre os autores e *rappers*, diga-se de passagem, o próprio Ferréz grava um disco de RAP e diversos grupos participam com textos especiais na composição do romance *Capão Pecado*.

Contudo, refletindo a ideia de que o narrador segundo Walter Benjamin (1987), em seu clássico ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, é um homem que sabe dar conselhos, posto que a narrativa, para o ensaísta, apresenta uma peculiaridade utilitária: “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Embora a análise seja de um romance, que Benjamin compreende como um dos responsáveis pela morte da narrativa, a qual estaria ligada ao intercâmbio de experiências transmitido de maneira oral, sua observação em relação ao narrador mostra-se pertinente no caso de *Capão Pecado*, porque o próprio narrador a todo momento também tem a sua duplicidade: seu

caráter didático, ele narra e instrui. Talvez por isso haja o traço de distinção, pela sofisticação da linguagem, comparado ao linguajar dos marginalizados, mas isso ainda seria pouco. Como o interesse aqui pela forma está bastante explicitado, não é muito relembrar com Davi Arrigucci Jr (1998) que:

a escolha da técnica, do ponto de vista, nunca é inocente. Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto e indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão de mundo, supõe dimensões outras, questões que são problemas do conhecimento, epistemológicas, questões que podem ser também metafísicas, ontológicas [...] (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 20)

A partir desse comentário, cabe questionar o foco narrativo da obra, bem como refletir o que esse narrador pretende ensinar, visto que “a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática da obra ficcional” (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 20). Logo, refletir o narrador é um ponto central para pensar a obra de Ferréz, e a primeira observação a ser feita diz respeito ao seu aspecto didático, esse teor por vezes interrompe o fluxo da narrativa com a ideia de transmitir lições e valores, principalmente da metade do livro em diante:

Como não estava passando nada que prestasse [na televisão], foi ao quarto da mãe a viu dormindo; o pai estava no chão ao lado da cama, totalmente sujo. Ele [Rael] tentou entender como um homem pode perder todo caráter diante do álcool, mas decidiu não pensar nisso, não iria perder seu tempo novamente [...] (FERRÉZ, 2016, p. 65)

Ao observar o problema do pai de Rael, mostra a insatisfação dele com tal situação. Outra vez utilizando seu poder de saber o que se passa na cabeça das personagens:

Os pensamentos do homem o transportavam a algo real e persistente. Caminhos em círculo. Paranoia do cotidiano. [...] O homem sabe que alguns poucos homens mandam no resto dos outros homens, o homem conversava com sua própria consciência. (FERRÉZ, 2016, p. 74)

Quando mostra um sujeito aleatório e entra em sua consciência, o narrador procura conscientizar politicamente sobre a questão da exploração econômica. Se já alertara sobre a problemática dos vícios, aqui aponta sobre o perigo da criminalidade:

Simplesmente o ar entrou pelo furo e provocou um frio insuportável, são dois os tiros, e então três, mas o frio impedia seu raciocínio e ele viu um médico, sua mãe o pegou no colo e beijou sua testa, seu pai lhe deu um caminhão no Natal, seus amigos lhe fizeram uma linda festa surpresa, sua primeira namorada foi a Regina, filha da dona Dulce, seu amigo lhe deu um CD do Gog de presente e ele escutou: “Um corpo estendido no meio da rua, somente Deus por testemunha”. (FERRÉZ, 2016, p. 92)

Na passagem acima, contrapõe-se a infância perdida com a morte trágica de Testa, amigo de Rael, apontando o fim dos jovens que entram para o mundo do crime, assim ensina pelo exemplo, mais escancarado acontece em relação ao uso de drogas:

Rael não conseguia parar de pensar no ocorrido e sabia que explicar não era fácil. O que aconteceu realmente, só quem sentiu o gosto do crack pra saber. Rael já havia experimentado e sabia que só pelo gostinho, só por aquele momento de felicidade, o pequeno Testa faria tudo de novo. Havia em sua cabeça a certeza de que certas drogas nunca deveriam ser experimentadas, o exemplo estava ali. O álcool sempre lhe fora imposto: meu filho é macho, não é maricas, não, olha só, o bichinho até bebe cerveja com o pai, né não, filhão? E Rael sabia que para se iniciar no vício nem precisava muito esforço. O álcool vinha como uma herança genética, era uma dádiva passada de pai pra filho, de filho pra filho, e assim se iam famílias inteiras condicionadas ao mesmo barraco; padrão de vida inteiramente estipulado. As correntes foram trocadas pelos aparelhos de televisão. A prisão foi completada pelo salário que todos recebem, sem o qual não podem ficar de jeito nenhum, pois todos têm que comer. (FERRÉZ, 2016, p. 95)

A passagem acima, apesar de longa, exemplifica bem como o narrador manipula a narrativa a fim de transmitir ensinamentos morais: afastar-se das drogas, estudar. Expõe-se, dessa forma, seu cunho didático e levanta o questionamento a respeito de sua autoridade. É Maria Rita Khel (1999) quem, mais uma vez, oferece possibilidade de reflexão sobre essa questão:

O Brasil é um país que se considera, tradicionalmente, órfão de pai. Não prezamos nossos antepassados portugueses; não respeitamos uma elite governante que não respeita nem a lei, nem a sociedade, nem a si mesma; não temos grandes heróis entre os fundadores da sociedade atual, capazes de fornecer símbolos para nossa auto-estima. Nossa passagem do “estado de natureza” (que é como, erradamente, simboliza-se as culturas indígenas) ao “estado de cultura” não se deu com a chegada de um grupo de puritanos trazendo o projeto de fundar uma comunidade religiosa, como no caso dos Estados Unidos, mas pelo despejo, nessas terras, de um bando de degredados da Coroa portuguesa. Não vieram para civilizar, mas para usufruir e principalmente, usurpar. Pelo menos é assim que se interpreta popularmente, com boa dose de ironia, a chegada dos portugueses ao Brasil. Fundou-se assim o mito da “pátria-mãe gentil” (que Caetano Veloso acertadamente chamou “mátria”, pedindo a seguir: “quero fratria”!) que tudo autoriza, tudo tolera, “tudo dá”. (KHEL, 1999, p. 98)

O narrador do romance preenche a ausência paterna que teria a capacidade de ensinar, do dar exemplo, do educar. Em diálogo direto com a realidade, não é só o país que carece da presença de pai, grande parte dos jovens também, aponta insistentemente Jessé Souza (2018) que um diferencial importante entre a classe média e a ralé reside justamente na possibilidade que a primeira tem de transmitir valores da própria classe aos seus filhos, tais quais autocontrole, autodisciplina, pensamento prospectivo, respeito ao espaço alheio, aponta que tal aprendizado acontece de modo afetivo e silencioso. Para o sociólogo:

Existe um número considerável de famílias da classe média em que as crianças, além de aprenderem “como devem se comportar”, aprendem também que elas são “um fim em si mesmas” porque são amadas de modo incondicional pelos pais. Este último elemento permite acrescentar [...] um elemento invisível para muitos, mas fundamental tanto na competição

social quanto no desafio de levar uma vida com sentido, que é a “autoconfiança”. A “autoconfiança”, como nos ensina o pensador alemão Axel Honneth, é aquele elemento que confere a quem o possui, pelo simples fato de ter sido amado, a certeza do próprio valor, certeza essa que permite encarar derrotas e perdas como fatos transitórios e o enfrentamento de todo tipo de desafio e de dificuldades com confiança e esperança. (SOUZA, 2018, p. 448)

Evidencia-se, claramente, no romance a falta de ensinamentos transmitidos de pai para filho, por exemplo, a relação de Rael com os pais, mais especificamente com o pai que é marcada totalmente pela ausência; enquanto a mãe está sempre cansada, o pai aparece frequentemente alcoolizado. De modo que o aspecto didático do narrador tenta suprir a falta de conselhos e ensinamentos que deveriam ser passados aos leitores por seus pais. Com a finalidade de dialogar melhor com Jessé Souza (2018), nota-se que apesar do bom mocismo de Rael, falta-lhe autodisciplina: “Ao molhar o rosto entendeu o que sua mãe tinha dito e lembrou que tinha que ter ido trabalhar naquele dia, mas já era tarde, mais um dia de serviço jogado fora, se sentia totalmente desanimado.” (FERRÉZ, 2016, p. 37). Há pelo menos duas faltas de Rael no trabalho por haver perdido a hora, percebe-se desse modo mais uma dualidade: Rael empenhado X Rael perdido. Ainda que o narrador seja uma espécie de pai ou professor para o leitor, não o é para as personagens do romance. No entanto, os próprios personagens por vezes são também didáticos uns com os outros, vejamos o diálogo abaixo:

- 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. E o pior é que, se você analisar os fatos vai notar que de todos os trutas só um ou dois patrícios tão querendo algo. Por exemplo, você. Você tá vacilando, Matcheros, tem que se ligá, mano.
- Aí, Narigaz, vai atrás do seu, maluco, que o meu tá garantido.
- Tá, eu tô vendo. Sua vaga tá no São Luís te esperando, fica fazendo essas fita errada aí, que você vai ver. (FERRÉZ, 2016, p. 99)

O tom de diálogo, outra vez com marcas de gíria e tentativa de reprodução da oralidade, torna o ensinamento ainda mais direto para o leitor, o personagem que ensina, alerta sobre a importância do estudo, em contraponto com uma vaga reservada no cemitério. Notar a perspectiva didática também na fala das personagens, revela a peculiaridade de composição da obra com uma indicação instrutiva. Assim, nesse quesito estão amalgamadas as falas do narrador e das próprias personagens, com o intuito de ensinar.

Todavia, pensando em aspectos estruturais, esse narrador que pretende ensinar, parece ele próprio um tanto quanto perdido, neste sentido o Capítulo 4 é bastante notório, embora a princípio seja um dos com melhor construção, ao representar uma família cujas mortes aparecem em forma de aviso sobrenatural, antecipadas em uma barata que surge no

quarto do casal à noite e após ser morta por dona Maria Bolonhesa, fica com três listras brancas as quais um pai de santo lê como sinal de três futuras mortes. O ritmo acelerado da narrativa registra a conversa do casal sobre a barata; a primeira morte, a de Dida, filho do casal; a orientação de Raulio, pai da família, com o pai de santo que interpreta a história da barata como prenúncio de três mortes - nessa composição passa despercebido o fato de que já falecera um membro da família, em seguida há a prisão de Raulio por um engano da polícia; a morte de outro filho e, posteriormente, quando retorna à casa, voltando da prisão, o marido encontra a esposa morta. Todas essas ações acontecem em apenas quatro páginas e não se localiza coesão nelas. Pode-se pensar em falta e problema de composição artística ou em uma tentativa de mostrar a efemeridade da vida em contextos periféricos regidos pela violência que atropela a todos.

Entretanto, há outra incoerência, agora no Capítulo 3, ao abordar Capachão, o narrador afirma que a personagem encontra sua avó ao chegar em casa sentada no sofá como de costume e na página seguinte diz que Capachão mora sozinho, pois fora expulso de casa pela própria avó. Nessas incongruências narrativas, o narrador pode estar buscando explicitar o caráter testemunhal, passível de lacunas, esquecimentos e confusões. Por outro lado, o próprio narrador perde-se, isto é perceptível na mudança de ritmo e no distanciamento em relação ao narrado no Capítulo 14, ao contar a história do alcoólatra Carimbê, vejamos:

Jacaré corre, se esgueira rapidamente entre as apertadas trilhas com laterais rústicas, de madeira, um verdadeiro labirinto. Pregos não totalmente pregados às tábuas recolhidas na feira para montar barracos rasgam sua pele. Só o ar frio da noite e o calor da fuga não o fazem sentir dor. (FERRÉZ, 2016, p. 97)

Evidencia-se uma mudança brusca no ritmo, a narração acompanha a velocidade da fuga de Jacaré: “É uma festa, ele, meio doido, esbarra num homem, no homem errado. Ele grita. Em meio às tábuas por cima das quais acabara de passar, havia um prego, e agora ele está fincado no seu pé” (FERRÉZ, 2016, p. 97). Acontece, desse modo, a entrada de um poema em prosa, inexistente em outras partes do livro, neste momento a leitura flui melhor, o processo que engendra essas passagens, constitui-se no uso de assonância (repetição de sons vocálicos), neste pequeno trecho destacado: a, e, i o, u; também da aliteração (repetição de sons consonantais): m, n, s, rr. Explicitemos: “**É uma festa, ele, meio doido, esbarra num homem, no homem errado. Ele grita. Em meio às tábuas por cima das quais acabara de passar, havia um prego, e agora ele está fincado no seu pé**” (FERRÉZ, 2016, p. 97, alterações minhas).



Além do ritmo extremamente marcado, há também uma operação de mudança em relação à fala das personagens que vinham recheadas de marcas de oralidade, como já apontado, agora embora continuem aparecendo as gírias, surge também o “r” final marcador de infinitivo, o “es” na frente do “tava”, o “u” do pretérito perfeito, quando antecedido da vogal “o” (montou e não montô). Vejamos um exemplo:

- Que nada, era um corinthiano! Sabe, era sossegado... Bem, pelo menos parecia, né? Sempre andava de agasalho e jogava bola todo sábado lá no campão, tinha até um time que ele mesmo montou. Todo mundo estranhou quando ele apareceu morto, todo sujo de merda, sabe? Ninguém entendeu o que aconteceu, mas a Deia, aquela tiazinha lá da rua Doze disse que ele estava com uma treta com os caras da Cohab. (FERRÉZ, 2016, p. 98)

O narrador parece convencido de que já não precisa estreitar o laço de referencialidade com o leitor, estabelecido na mimesis, agora parece buscar sua autonomia. Carolina Correia dos Santos (2008) observa nessas passagens que o narrador seco e distante dá a exata medida da crueldade inerente aos eventos narrados e de que como eles já carregam em si um “apelo natural”, não haveria a necessidade de um narrador didático a fim de comover o leitor. Contudo, nossos trabalhos observam essa presença, então cabe a pergunta a respeito do porquê se institui esse narrador no começo da obra e que a perpassa quase toda e um pouco mais adiante da metade acontece essa transmutação do narrador.

A resposta encontra-se na argumentação do jogo de duplicidade engendrado pelo romance, a oposição capa X sistema, reaparece no interior da própria obra, isto é, o narrador ao mesmo tempo que se constitui com tom didático voltando-se ao leitor da periferia, carente de referências e conselhos, também tenta dialogar com o leitor de fora da periferia que se aventure a ler sua história. Se ao primeiro, ele visa ao chamamento à consciência, ao segundo procura escancarar o processo de denúncia das mazelas que afligem aos marginalizados.

Os recursos utilizados em *Capão Pecado*, com valor de denúncia, podem aproximá-lo do romance naturalista e também, evidentemente, há em toda a composição da obra elementos que retomam o movimento realista. Do primeiro, pode-se destacar a ideia de transposição da realidade, apesar de não haver essa ilusão na configuração da obra, mas algo que Luciana Araújo Marques (2010) identificou como *pacto de verossimilhança*, ou seja, o empenho do discurso do autor em representar vidas marginalizadas que pouco aparecem na literatura brasileira, mais do que isso, o que sugere a recepção da obra, lembremo-nos da reportagem da *Folha de São Paulo*, é um teor testemunhal de alguém que viu e viveu aquela realidade, outro aspecto a ser realçado é a questão do meio social como algo determinante

para dominar o homem, observável mais precisamente no protagonista Rael. Observemos, neste sentido, a presença da escatologia na obra:

Não demora muito, o ônibus chega, ele entra e senta rapidamente, pois a fila está imensa. Estranha quando nota que há muitas pessoas de pé e que ninguém se senta ao seu lado, mas deixa de estranhar quando olha para seus sapatos e vê o vômito que está em abundância no chão, pedaços de macarrão, cenoura, batata, tudo coberto com vinho seco. (FERRÉZ, 2016, p. 110)

O expediente escatológico contribui como uma maneira de escancarar a pobreza, choca o leitor e cria um cenário mais violento, desse modo, exacerba o caráter de denúncia da realidade, embora ele seja independente da escatologia. Contudo, isso produz certa animalidade, tal estratégia fica evidente na questão dos nomes dos personagens, em especial dos amigos de Rael e constitui mais uma duplicidade: animais com nomes de pessoas X pessoas com nomes/apelidos de animais, há apenas uma referência aos animais de estimação de Rael: “Zé Pedro correu, seguido seu filho, pelo gato Raul e pelo seu cachorro Renato e por mais algumas sombras” (FERRÉZ, 2016, p. 21). Gato e cachorro recebem nomes de seres humanos, ao passo que a maior parte das personagens são nomeadas com apelidos, detenho-me aqui aos com correspondência animalesca: Ratão, Ratinho, Jacaré, Sapo e Juguinho. Cabe observar que até na escolha dos nomes dos animais Rael diferencia-se dos outros, por exemplo, Matcheros, que se torna o oposto de Rael, tem dois cachorros: Laika e Spike. Outra vez, Khel (1999):

Além disso, na falta do reconhecimento de um pai, é a circulação libidinal entre os membros da fratria que produz um lugar de onde o sujeito se vê, visto pelo olhar do(s) outro(s). Prova disto é a grande importância que a criação de apelidos adquire nos grupos de adolescentes, por exemplo, como indicativos de um “segundo batismo”, a partir de outros campos identificatórios por onde os sujeitos possam se mover, ampliando as possibilidades estreitas fundadas sobre o traço unário da identificação ao ideal paterno. As identificações horizontais talvez permitam a passagem da ilusão de uma “identidade” (em que o sujeito se acredita idêntico a si mesmo, colado ao nome próprio dado pelo pai) à precariedade das identificações secundárias, a partir de outros lugares que o sujeito vai ocupando entre seus semelhantes, e que o apelido dado pela turma é capaz de revelar. (KHEL, 1999, p. 102)

Pensando assim, a constituição de apelidos no romance representa dois fatores: em primeiro lugar, com o tom animalizante, certa desumanização, principalmente quando isto é posto em oposição aos animais de Rael (Raul e Renato); em segundo lugar, a ideia de segundo batismo trazida acima em que o vínculo de irmandade é selado, são vários outros apelidos: Panetone, Amaral (em homenagem ao jogador de futebol), Cebola, Amarelos, Capachão, Burgos, China, Dida, Narigaz, Mixaria, South.

Entre aquelas brincadeiras, surgiam os apelidos, o Cebola tinha um corte de cabelo igual ao de um frei, seu cabelo todo redondinho. Panetone era magro e tinha o rosto todo marcado por espinhas mal espremidas, tinha o cabelo encaracolado e sua cor se parecia com o papel que embrulha panetone. Amaral, apesar de ser paulista, tinha um jeito bem nordestino, tinha o olho um pouco torto - e a comparação com o jogador não demorou a lhe render o apelido. (FERRÉZ, 2016, p. 116)

Tal questão mostra-se central na leitura aqui empenhada devido ao fato de a inserção dos apelidos representar um elo entre os jovens e mais do que isso, inseri-los em um novo contexto de realidade, qual seja, a irmandade. O nome do protagonista inclusive poderia ser pensado como anagrama de “real”, embora isso seja descartado, por verificar que o nome é uma homenagem ao irmão escritor, homônimo, contudo parece ecoar enquanto vítima de uma realidade dura, que impede um rumo diferente. As personagens do romance caminham para a morte violenta, essa é a realidade do mundo ficcional, simulacro da realidade, antes disso passam pela tentação, a morte lhes chega como resultado do pecado cometido, *Capão <<Pecado>>*, indica o próprio título da obra. Assim sendo, seus destinos são determinados pelo meio: destino (Pecado), meio (Capão Redondo).

A tentativa de caracterizar o meio manifesta-se através de dois procedimentos principais, de um lado, a recorrente nomeação de lugares e estabelecimentos (Padaria Menininha, Rua Ivanir Fernandes, Vivenda das Pousadas, Supermercado Sé, Terminal Bandeira), vejamos na narrativa:

Rael se despediu de Marcão e de Celso, que eram irmãos e donos da padaria, subiu a Rua Ivanir Fernandes e depois passou pela Falkemberg. De lá, avistou a escola Maud Sá e ainda pensou em passar na quadra pra ver se tinha uns colegas jogando bola, mas deu prioridade a achar a metalúrgica. Prosseguiu e chegou à rua da feira, avistou a padaria São Bento, subiu mais um pouco, passou por ela, desceu a rua da Tenge, onde antigamente era um matagal. (FERRÉZ, 2016, p. 48)

A inserção da geografia do bairro marca a ideia de territorialidade, o narrador constitui com o leitor do distrito um pacto de verossimilhança, usando a ideia de Luciana Araújo Marques (2010), ressalta, além disso, o que já vinha presente no próprio título. Então, o Capão inscreve-se no romance pela geografia e também enquanto afirmação de um espaço periférico, pela oposição ao centro, não propriamente geográfico, mas necessariamente econômico:

Zeca buscou a cerveja e continuou bebendo, mas de repente se lembrou de uma reportagem que tinha lido naquela manhã, a matéria dizia que São Paulo era uma das cidades mais badaladas do mundo, uma das únicas que funcionam vinte e quatro horas por dia, na matéria se destacavam casas noturnas, restaurantes, e todos os tipos de comida que eram encontrados nas noites. Zeca comparou aquilo que os playboys curtiam e o que ele tinha ali em sua frente, resolveu parar de pensar nisso, andou alguns

metros e foi comer um churrasquinho na barraca da dona Filó. (FERRÉZ, 2019, p. 36)

Na passagem acima, pode-se depreender um exemplo de dualidade: o restaurante dos playboys X a barraca da dona Filó. Destaco isso, porque a posição em relação ao bairro acontece, ressaltado, não necessariamente pela geografia (centro X periferia), mas sim pela questão econômica: Periférico X Playboy. Tal oposição marca a questão central do romance, ou seja, os moradores da periferia, mais especificamente do Capão Redondo, constituídos enquanto classe e compartilhando destinos em comum, isto é, a morte violenta, escancaram a questão da luta de classes, explicitando o que Jessé Souza (2018) chama a atenção como sendo escondido pela percepção conservadora, isto é, a noção de que os desvios são meros acontecimentos individuais e não condicionados pelas condições de classe - seguindo o raciocínio do sociólogo, a classe é compreendida como mais do que somente a renda. Provocativamente, pelo raciocínio de Souza (2018), pode-se pensar na mais violenta das oposições: gente de um lado X subgente do outro.

Convém refletir com atenção o que o romance denuncia, em primeiro lugar, a questão da pobreza e da violência, explicitada, principalmente, na relação com a polícia, representante do estado, observemos isso em trecho do romance:

Carimbê se aproxima ainda agarrado à companheira e tenta dizer que foi sem querer, que ele simplesmente estava dançando e que... mas não dá tempo nem de pronunciar a palavra seguinte, já leva um tapão na cara, sua companheira tenta falar que a culpa era só dela e... também leva um sopapo na orelha. Os dois ficam cabisbaixos e não tentam esboçar mais nenhuma reação, o sargento ordena que todos vão embora, pois a festa havia terminado. (FERRÉZ, 2016, p. 104)

O trecho acima traz uma agressão policial descabida e a violência operada na narrativa desvenda-se também pelo uso das reticências, marcando o silenciamento imposto e a impossibilidade de reação frente ao ato. No entanto, não é apenas esse tipo de violência que aparece denunciada nas páginas de *Capão Pecado*, há outra tão profunda quanto, mas que só pode ser observada ao se analisar a trajetória de Rael, que em seu caráter de representar o destino coletivo, denuncia a inverdade da ideologia da meritocracia, conforme pontua Jessé Souza (2018):

[...] podemos falar que a ideologia principal do mundo moderno é a “meritocracia”, ou seja, a ilusão, ainda que seja uma ilusão bem fundamentada na propaganda e na indústria cultural, de que os privilégios modernos são “justos”. Sua justiça reside no fato de que “é do interesse de todos” que existam “recompensas” para indivíduos de alto desempenho em funções importantes para a reprodução da sociedade. O “privilégio” individual é legitimado na sociedade moderna e democrática,

fundamentada na pressuposição de igualdade e liberdade dos indivíduos, apenas e enquanto exista essa pressuposição. (SOUZA, 2018, p. 49)

Ora, na falha de Rael instaura-se a principal denúncia do livro, o fracasso não é individual e sim coletivo. Se voltarmos a pensar nas dualidades e levarmos a cabo que a montagem do livro tenta dialogar com gregos e baianos, para avivar os versos de Gilberto Gil, ou seja, *playboys* e periféricos. Notamos que para os primeiros há a denúncia de que a meritocracia é uma farsa, “nada é divino, nada é maravilhoso”, já anunciara Belchior; enquanto para os segundos, o aprendizado por meio do exemplo.

Pensar a trajetória de Rael implica compreendê-la como uma narrativa exemplar, uma vez que o narrador que a conta, apresenta um caráter didático e com ele objetiva ensinar ao seu leitor. Pensando em Arrigucci Jr (1998) outra vez, temos: “O que ele [o narrador] sabe? É um ‘saber de experiências feito’, que está na base da sabedoria épica da verdade que ele extrai da própria experiência ou da experiência que recebeu do outro.” (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 30). De tal forma, a cada história que conta, o narrador compartilha uma experiência e, nesse caso, procura conscientizar. O que ele compartilha em relação a Rael? Um ensinamento para o leitor a fim de conscientizá-lo para que tente trilhar um caminho de honestidade, pois ao menor erro a punição será rigorosa e até mesmo fatal.

## Capítulo 2: Por que não um cinema marginal? ou No escurinho do cinema

Quero a sessão de cinema das cinco  
Pra beijar a menina e levar a saudade  
Na camisa toda suja de batom  
*Belchior*

No escurinho do cinema  
Chupando *Drops* de anis  
Longe de qualquer problema  
Perto de um final feliz  
*Rita Lee e Roberto de Carvalho*

Outra vez aparecem versos do compositor cearense, agora acompanhados dos do casal de cantores e compositores Rita Lee e Roberto de Carvalho, a fim de comentar a respeito de uma concepção de cinema enquanto entretenimento, um passeio de namorados no qual o interesse pelo filme se mostra mais como pretexto para a própria história romântica do que um objetivo em si. Tal percepção de filme auxilia a refletir uma distinção notória no cinema brasileiro: de um lado, há os filmes para distração, que geralmente distanciam os espectadores dos problemas, ou seja, os comerciais; de outro os filmes de arte, ou de autor, no caso com uma profunda busca por problematizar política e esteticamente as questões sociais, *alegorizando o subdesenvolvimento*, para usar palavras de Ismail Xavier.

Neste segundo capítulo, busca-se traçar um panorama do cinema brasileiro, focalizando a existência de um cinema marginal e distinguindo as noções da literatura marginal da mesma época. Ademais, por uma questão de coerência, se em um primeiro momento focou-se a relação da literatura e da marginalidade, convém pensar essas ocorrências também na cinematografia nacional, embora aqui o enfoque não seja a representação de sujeitos marginalizados, uma vez que tanto no cinema comercial, quanto no de autor, as camadas mais baixas da pirâmide econômica aparecem retratadas. Então, objetiva-se refletir o cinema sob outra perspectiva, qual seja, um panorama que o pense de uma maneira mais holística, reconhecendo suas distinções.

Segue-se, assim, uma ordem cronológica que parte dos primórdios da produção do Cinema Novo e do Marginal, entre as décadas de 1960 e 1970; comenta-se sobre a produção dos anos 1980, a pausa dos anos Collor, seguida da retomada e centra-se no caso pernambucano, cujos realizadores apresentam um celeiro de obras que têm despertado a atenção da crítica e também do público, mais especificamente, pensa-se no cineasta Cláudio Assis, logo, traça-se seu perfil e finalmente, analisa-se um de seus filmes: *Febre do rato* (2012).

## Deus e o Bandido na terra de todos: Cinema Novo e Cinema Marginal

Sei que assim falando pensas  
 Que esse desespero é moda em 76  
 E eu quero é que esse canto torto  
 Feito faca, corte a cara de vocês  
*Belchior*

O Brasil dos anos 1960, em momento anterior ao Golpe de Estado, florescia como promessa a ser cumprida de um novo país, notadamente a cultura do período encontrava-se em efervescência em diversos aspectos. Tal promessa relacionava-se com a noção da passagem para um país desenvolvido. É em Ismail Xavier (2012) que se encontra, em relação ao cinema, a especificação de uma condição: à época, o cineasta posicionava-se como porta-voz da comunidade imaginada, ou seja, o povo e a nação. Além disso, não só no cinema, mas também em outras áreas de atuação artística, havia nessa década o compromisso ideológico claramente marcado, observemos o que comenta Xavier (2019), em trabalho sobre o cineasta Glauber Rocha:

Sabemos que Glauber Rocha, como outros artistas naquela década trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho – ideológico em sentido forte, de pensamento interessado e vinculado à luta de classes. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular; linhas de força que se manifestam no cinema, na música, no teatro. Era a forma específica encontrada por artistas brasileiros para expressar o seu compromisso histórico e seu alinhamento com as forças empenhadas na transformação da sociedade. (XAVIER, 2019, p. 20)

Tal engajamento estava articulado a um momento histórico em que o país aspirava, de fato, transformações por vias progressistas. Retornando à questão cultural, cabe um olhar atento ao panorama traçado por Roberto Schwarz (2014):

[...] as questões de uma cultura verdadeiramente democrática brotaram por todo canto, na mais alegre incompatibilidade com as formas e o prestígio da cultura burguesa. Aliás, é difícil dar-se conta, em sua verdadeira extensão, da cumplicidade complexa, da complementariedade que muitas vezes existe entre as formas aceitas, artísticas ou culturais, e a repressão policial. Foram tempos de áurea irreverência. No Rio de Janeiro, os Centros Populares de Cultura (CPC) improvisaram teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis na favela, começando além disso a fazer cinema e lançar discos. O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. (SCHWARZ, 2014, p. 18)

Revela-se importante a observação a respeito do cenário cultural no Brasil do período, contudo, sabendo da problemática relacionada ao acesso de bens culturais na realidade

nacional, cabe a indagação sobre a tensão existente entre o produtor cultural e o povo, em um momento de hegemonia cultural por parte da esquerda e em que além disso ela própria (a esquerda) acreditava estar às vésperas de uma revolução, ainda que de modo conciliador<sup>19</sup>. Investiga-se, então, como acontece o diálogo entre o artista, aqui pensado como intelectual, e o povo.

Ismail Xavier (2012) esboça, na introdução do seu trabalho, a relação nada tranquila entre intelectuais e povo, deixa explícito o caráter autoritário das soluções pelo alto em projetos elaborados por intelectuais conservadores e/ou levados a prática pela elite<sup>20</sup>. Esse impasse recebe aprofundamento em Marilena Chaui (2018) quando a filósofa discorre em “Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil”, ao argumentar que há na cultura popular (compreendia em diversas manifestações, as quais perpassam da religião ao futebol, do circo às escolhas de leitura de operárias), aspectos que tendem entre o conformismo, ou seja, ações ou práticas que carregam em si a ambiguidade; e a resistência, isto é, práticas dotadas de uma lógica que as transformam em atos de resistência. Aqui, interessa, num primeiro momento, a reflexão sobre a expressão “cultura popular”, uma vez que a partir disso, consegue-se pensar na relação entre os intelectuais e o povo.

A expressão “cultura popular”, como já foi bastante observado, é de difícil definição. Seria a cultura *do* povo ou a cultura *para* o povo? A dificuldade, porém, é maior se nos lembrarmos de que os produtores dessa cultura – as chamadas classes “populares” não a designam com o adjetivo “popular”, designação empregada por membros de outras classes sociais para definir as manifestações das classes ditas “subalternas”. Assim, trata-se de saber quem, na sociedade, designa uma parte da população como “povo” e de que critérios lança mão para determinar o que é e o que não é “popular”. (CHAUI, 2018, p. 16, itálicos da autora)

A partir disso, a reflexão envereda por pensar tal designação, por exemplo, na música, quando verifica uma música *popular* brasileira em distinção a uma música erudita, mas que

<sup>19</sup> Tal questão é explicada por Schwarz (2014), segundo ele, o Partido Comunista enxergava, nas classes dominantes, um setor agrário reacionário e pró-americano, ao qual diferenciava do setor industrial, nacional e progressista, e nele se aliava contra o primeiro. Na análise do crítico: “Este engano esteve no centro da vida cultural brasileira de 1950 para cá, e tinha a tenacidade de seu sucesso prático. Esta a dificuldade. A crítica de esquerda não consegue desfazê-lo, pois todos os dias anteriores ao último davam-lhe razão. Como previsto, Goulart apoiava-se mais e mais no PC, cuja influência e euforia eram crescentes. Só que não houve meios de prevenir, na prática, já que as precauções neste terreno perturbariam a disposição “favorável” do presidente, foi o final militar. Estava na lógica das coisas que o PC chegasse à soleira da revolução confinando no dispositivo militar da Presidência da República. (SCHWARZ, 2014, p. 120).

<sup>20</sup> A esse respeito o crítico comenta que houve no cinema novo um processo de comunicação com o país real, que desvenda o reconhecimento de uma alteridade em relação ao povo, a formação nacional e o poder efetivo, como isso, Xavier nota nos filmes de Glauber Rocha uma ironia ao comparar: “à constante histórica de estranhamento e agressividade dos intelectuais em face do ‘povo atrasado’, destituído da cultura política adequada à efetiva cidadania. O estranhamento e a agressão são assumidos, nos anos 60, dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução.” (XAVIER, 2012, p. 43).



não necessariamente adentra ao conceito como sinônimo de pertencente às classes subalternas, posto que um gênero como o sertanejo estaria muito mais conectado à noção de “popular”, no sentido das chamadas camadas mais pobres, as quais também teriam a admiração por composições taxadas como *kitsch* ou brega. Assim sendo, depreende Chaui (2018), a designação do popular ligada, sob a ótica estatal e oficial, ao tradicional, folclórico e regional, então, a filósofa percorre a noção de cultura. Oriunda do latim *colere*, a palavra referia-se ao cultivo e cuidado das plantas, dos animais e por extensão dos deuses, dos ancestrais etc. Até que a partir do século XVIII, a palavra passa a articular-se com o termo “civilização”.

Entretanto, “civilização” possuía um sentido mais amplo do que civil. Significava, por um lado, o ponto final de uma situação histórica, seu acabamento ou perfeição, e, por outro, um estágio ou uma etapa do desenvolvimento históricossocial, pressupondo, assim, a noção de progresso. (CHAUI, 2018, p. 17)

É nesse ponto que a argumentação caminha a fim de mostrar como houve distinção entre a os termos “cultura” e “civilização”. Por um lado, a primeira estaria vinculada às artes nascidas dos afetos, à família, à personalidade, à religião natural, ao passo que a segunda, à sociedade política. Aponta que para Voltaire e Kant, as duas nomenclaturas designariam o mesmo processo de aperfeiçoamento moral e racional, o desenvolvimento das Luzes na sociedade e na história. Então, está concebida a noção de cultura como o desenvolvimento racional na compreensão do homem, a fim de criar uma ordem superior (civilizada) contra a ignorância e a superstição. Para Kant, através da cultura o homem passaria de sua minoridade intelectual à maioridade racional.<sup>21</sup> Entretanto, parece estar na divergência entre românticos e ilustrados, as bases nas quais intelectuais assentam-se na relação com a grande parcela da sociedade, a quem acredita haver a necessidade de formar/conscientizar, essa parcela é denominada como ralé. Os primeiros mobilizam a noção de popular na cultura e os segundos, a de povo na política.

Há na Ilustração a dualidade povo-povinho, com origem no ideal republicano em que existe a retomada da distinção romana, no tocante a divisão social, ocorrida entre *populus*, isto é, povo como instância jurídico-política, e *plebs*, ou seja, a dispersão de indivíduos sem cidadania que espreita o poder e reivindica direitos. De tal modo, depreende-se então o povo

---

<sup>21</sup> Além dessas concepções, cita a autora, as noções hegeliana e marxista: “conjunto articulado dos modos de vida de uma sociedade determinada, concebida como trabalho do Espírito Mundial (como Hegel), em contraposição ao homem “inculto” [...] Na outra direção, marcada pelas relações com a história, a cultura se torna o conjunto articulado dos modos de vida de uma sociedade determinada dos sujeitos sociais com as condições dadas ou produzidas e reproduzidas por eles (como em Marx). (CHAUI, 2018, p. 19).

como generalidade política e como particularidade social. Nessa diferenciação, nota Chauí (2018), uma visão de que ao povo considerado portador da razão, caberia a função política, em contrapartida, ao povinho, apenas ver supridas suas necessidades básicas e ser educado com a finalidade do trabalho industrial e a conter suas paixões, sua irracionalidade e, sobretudo, a inveja, expressa no desejo igualitário<sup>22</sup>.

Com o Romantismo, delineiam-se os traços principais do que se tornou a cultura popular: primitivismo (isto é, a ideia de que a cultura popular é retomada e preservação de tradições que, sem o povo, teriam sido perdidas), comunitarismo (isto é, a criação popular nunca é individual, mas coletiva e anônima, pois é a manifestação espontânea da natureza e do Espírito do Povo) e purismo (isto é, o povo por excelência é o povo pré-capitalista, que não foi contaminado pelos hábitos da vida urbana – na Europa foram os camponeses que, vivendo próximos da natureza e sem contato com estranhos, preservaram os costumes primitivos em sua pureza original; na América Latina foram os índios. “*raíces de America*”). Compreende-se, então, por que o Romantismo será fonte inesgotável dos populismos. (CHAUI, 2018, p. 24)

Dado o mergulho no que tange às raízes das concepções de povo e popular, a questão insere-se em solo nacional e ao período que estamos aqui concentrados, levando à percepção dos movimentos artísticos ou intelectuais como pululantes no mesmo tipo de atitude assumido pelos românticos e pelos ilustrados e que em alguns casos ocorre uma conciliação entre os dois pontos de vista: “a razão ‘vai ao povo’ para educar sua sensibilidade tosca (eis o papel das vanguardas políticas), e o sentimento ‘vai as elites’ para humanizá-las (eis o papel das vanguardas artísticas)” (CHAUI, 2018, p. 24).

Centrando a problemática na produção cinematográfica brasileira, nosso foco, é Jean-Claude Bernardet (1985) quem tece uma consideração fundamental e de fácil entendimento, na questão da relação entre cineastas e povo, refletindo acerca do cinema documentário brasileiro:

A possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção. Pelos filmes e textos que conheço da história do cinema brasileiro nunca se colocou este problema antes dos anos 50, e depois só muito raramente. Falou-se sempre em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas. Estes preferiram resolver a questão imaginando-se porta-vozes ou os representantes do povo ou até

---

<sup>22</sup> Expõe Chauí (2018) ao que de maneira profunda corresponde às visões sobre o povo: “O povo romântico – sensível, simples, iletrado, comunitário, instintivo, emotivo, irracional, puro, natural, enraizado na tradição – nasce de motivos estéticos, intelectuais e políticos. Esteticamente, é a resposta do Romantismo Clássico, a revolta da natureza contra o artificial. Intelectualmente, é a resposta dos sentimentos contra o racionalismo ilustrado, a revolta da tradição contra o progresso das Luzes, do sobrenatural e do maravilhoso contra o ‘desencantamento do mundo’. Politicamente, é a reação contra o império napoleônico, a afirmação da identidade nacional contra o invasor estrangeiro: a cultura popular ou o popular na cultura torna-se alicerce dos nacionalismos emergentes.” (CHAUI, 2018, p. 23).

mesmo a expressão da ‘consciência nacional’. (BERNARDET, 1985, p. 189)

Esse caráter salvacionista e didático observado pelo crítico em documentários ganha peso à medida em que insere a contradição sobre o papel do cineasta/intelectual frente ao processo que encabeça, assemelha-se à visão ilustrada citada por Chauí (2018), na qual o portador da razão, responsável pela política, pega a ralé pela mão com a finalidade de guiá-la, isto a filósofa concebe como *formas exemplares de autoritarismo da sociedade brasileira*. Observe-se como isso atua claramente no Brasil, especialmente, entre os anos 1961 e 1964:

Nesse período, através de uma linguagem essencialista, peças teatrais, filmes, romances, músicas, panfletos e manifestos do PCB [Partido Comunista Brasileiro] dizem o que o povo *é* e como *deve ser*, o que *deve fazer* e o que *deve pensar* para que se cumpram as leis objetivas da história”, trazidas para a consciência popular através da “vanguarda revolucionária”. O “popular” se torna não só objeto de construção e de exibição, mas ainda se converte em palavra de ordem da ação política, na medida em que se trata de tomar o poder do Estado para criar um “verdadeiro Estado nacional” porque “Estado popular”.

Colocando-se no antigo lugar dos ilustrados, a nova vanguarda “popular” define a cultura por três divisões: a cultura alienada (a da classe dominante); a cultura do povo (tosca, desajeitada, atrasada, trivial, ingênua, lúdica, ornamental, sem dignidade artística nem intelectual, conformista); e a cultura popular-revolucionária (produzida pela vanguarda que vê o povo como herói, combatente do exército revolucionário de libertação nacional e popular). A cultura popular é aquela produzida por artistas e intelectuais que “optaram por ser povo” e se dedicam à “conscientização do povo”. Existem, portanto, *dois* povos ou *duas* culturas populares: o povo atrasado, inconsciente, e sua cultura trivial e inculta; e o “bom povo”, consciente, culto, avançado, e a cultura vanguardista que o fará realizar as “leis objetivas da história”. (CHAUI, 2018, p. 92/93, itálicos da autora)

A citação acima, outra vez faço um recorte de uma reflexão grande em termos de linhas, faz-se central na discussão aqui empreendida, pois desnuda o modo como a cultura da e para a ralé são marginalizadas na visão do intelectual, que por sua vez também procura o diálogo com ela. Centrando o problema na questão cinematográfica, observa-se:

Sabemos que Glauber Rocha, como outros artistas naquela década, trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico de seu trabalho – ideológico em sentido forte, de pensamento interessado e vinculado à luta de classes. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular; linhas de força que se manifestavam no cinema, na música, no teatro. (XAVIER, 2019, p. 20)

A partir desse tipo de ponderação, que compreende o cineasta enquanto sujeito emaranhado num processo histórico e desvela aspectos ideológicos do seu discurso, de modo crítico, é que Xavier (2012) visa a interpretação dos filmes do cinema novo e também do

marginal, revelando em suas constituições formais, as quais analisa em *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome* e *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*, para o crítico:

A reflexão dos cineastas sobre o subdesenvolvimento socioeconômico insistiu na diferença, no plano cultural-estético, entre industrialização e emancipação. O subdesenvolvimento como condição dramática deveria vir à tela em filmes que apostavam na luta contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado, fatores vistos como parte de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade. Em outras palavras, em seu programa estético e variedade de estilos, as alegorias do subdesenvolvimento trabalharam as tensões implicadas naquela diferença, em vez de acatar o imperativo da industrialização tal como conduzido nos termos da modernização conservadora consolidada a partir do golpe de 1964. (XAVIER, 2012, p. 14)

Nesse contexto histórico, as reflexões dos cineastas reverberam em filmes que fazem, de acordo com Xavier (2001, 2012), alegorias do país, ora como narrativa de fundação, a exemplo de uma nação não formada em *Terra em transe* (1967), ou numa esperança pautada na profecia, tal como em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964): “o sertão vai virar mar”, ora como expressão da catástrofe, por exemplo, em *O bandido da luz vermelha* (1968), na ideia do “Brasil como uma cômica província às margens do mundo civilizado” (XAVIER, 2012, p. 184). Sendo assim, o cinema novo mobiliza a noção de uma *estética da fome*, ou seja, apresenta as condições de miséria nas quais o povo brasileiro estava inserido e busca, concomitantemente, conscientizá-lo sobre ela. Deste modo, nota-se um projeto no qual o cineasta/intelectual leva a realidade à tela, propondo uma transformação político-social. Logo, faz-se notória a leitura do manifesto “Uma estética da fome”, de Glauber Rocha, apresentado no congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, realizado em Gênova, na Itália, e posteriormente publicado na Revista Civilização Brasileira, com o título “Eztetyka da fome”:

[O cinema novo] excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o *miserabilismo*, [...] Este *miserabilismo* do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (ROCHA, 1965)

Depreende-se, portanto, no raciocínio do cineasta uma oposição marcada entre o cinema novo e os filmes de entretenimento que para Glauber seriam descartados, por conseguinte, traça o ideário de uma arte revolucionária que se ergue com base na fome e visa a superação das estruturas que a permitem: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.” (ROCHA, 1965). Neste sentido, compreende-se o subdesenvolvimento como matéria, ou seja, a partir dele, ganha-se a noção de uma condição de incompletude, de falta, que parecia haver esboçado uma proximidade, mas que após o golpe realça-se enquanto uma vivência do momento presente de crise e sem promessa, além disso, há também o problema específico da linguagem cinematográfica, qual seja, adaptá-la ou não aos parâmetros de mercado? Tendo clara a percepção da ausência de diálogo entre cineastas e grande público. Nesse rumo, observa Xavier (2012):

A eficiência no mercado, como um valor, fora questionada no início dos anos 60, quando a ideia do cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio. No final da década, período que focalizo, a mesma eficiência foi um dos elementos divisores na polêmica que envolveu cineastas do cinema novo e uma nova geração que exigia a continuidade de uma estética da violência, de um cinema mais empenhado na expressão radical do autor do que nas concessões viabilizadoras dos filmes como mercadoria. (XAVIER, 2012, p. 30)

Arma-se, então, uma distinção entre um cinema político e um cinema de entretenimento, isto é, comercial. Em um momento em que já fora explicitado que a condição periférica estava entendida não mais como um estágio do país, mas sim como seu próprio destino, curiosamente, surge no Brasil a ideia de um cinema de autor, ou seja, o cinema novo em contraponto a um cinema industrial e compreendido como sem personalidade. Tal discussão ganha fôlego na reedição de 2018 do livro *O autor no cinema*, de Jean-Claude Bernardet, publicado originalmente em 1994, acompanhado de crítica de Francis Vogner dos Reis, observa este sobre o discurso do autor para Glauber Rocha: “é elemento tático para a intervenção do Cinema Novo. Ele transforma a autoria em fileira de vanguarda” (BERNARDET, 2018, p. 17). E mais adiante:

No cinema brasileiro o diretor como “autor cinematográfico” de grande estatura surgiu no Cinema Novo, porém a ideia de uma personalidade criativa dominante não se restringiu ao *metteur en scène*. Assim, podemos pensar no produtor-autor (Adhermar Gonzaga, Oswaldo Massaini, Luiz Carlos Barreto – que é o autor dos filmes de seus filhos), no fotógrafo coautor (Mário Carneiro e Walter Carvalho em alguns filmes) e no autor total que acumula funções atrás e à frente das câmeras (Davi Cardoso, Amácio Mazzaropi, Renato Aragão). Alguns artesãos, como bem já havia indicado Paulo Emilio Sales Gomes, podem ser mais expressivos que os autores chancelados: Jean Garret, Roberto Pires, Watson Macedo, José

Carlos Burle e Antônio Calmon, que realizaram filmes comerciais de gênero com resultados estéticos e estilísticos mais instigantes do que autores de tarimba como Carlos Diegues (culturalista sentimental sem estilo), Sérgio Bianchi (cineasta do tema e da forma desidratada), Luiz Fernando Carvalho (destrambelhado conceitual) e Hector Babenco (acadêmico). (BERNARDET, 2018, p. 187)

Percebe-se, assim, uma divisão na produção cinematográfica brasileira, de modo que a noção de autor está vinculada a de vanguarda artística, assim sendo, exclui realizadores considerados comerciais, ou poderíamos voltar a noção de *kitsch*, produtores de filmes ingênuos, cafonas, populares... Embora esses também a princípio acumulem as funções, sem que haja um caráter de engajamento político em suas obras, de sorte que a separação então constitui entre uma esquerda culta e engajada e os considerados ricos e alienados, a exemplo das produções de Mazzaropi e d’Os trapalhões. Entretanto, quem consegue melhor diálogo com o público são os últimos e as obras dos primeiros tendem a uma arte pedagógica-conscientizadora, com robusta conotação nacional e de esquerda, nisso encontra-se uma contradição refletida por Ismail Xavier:

Em parte inspirado nas vanguardas históricas europeias do início do século, o Modernismo de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema dos anos 60 em sua resposta aos desafios do seu tempo. Foram estas preocupações modernistas que definiram o melhor estilo do cinema de autor, o que resultou na realização de filmes sem dúvida complexos demais para quem pedia uma arte pedagógica. (XAVIER, 2001, p 24)

Posto isto, pode-se concluir que houve na nossa história cinematográfica uma dualidade que parece, em certa medida, perdurar até os dias de hoje, em outras palavras, a distinção entre culto e inculto, consciente e alienado. Por que não dizer o cinema da elite intelectual e o da ralé cultural? Malgrado, com o golpe de 1964, o projeto do intelectual *iluminado* com a tarefa de conscientizar o povo *alienado*, que outrora parecia fazer sentido na proposta de um nacional-populismo como alternativa para condução das reformas estruturantes do país, com isso novas formas cinematográficas surgem em especial no cinema marginal<sup>23</sup>. Sem embargo, a produção cinemanovista também reflete esse período em filmes

---

<sup>23</sup> Vale lembrar na acidez da reflexão de Schwarz: “no conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários [...] Para conceber o tamanho dessa regressão, lembre-se que no tempo de Goulart o debate público estivera centrado em reforma agrária, imperialismo, salário mínimo e voto do analfabeto, e mal ou bem resumira não a experiência média do cidadão, mas a experiência organizada dos sindicatos, operários e rurais, das associações patronais ou estudantis, da pequena burguesia mobilizada etc. Por confuso e turvado que fosse, referia-se a questões reais e fazia-se nos termos que o processo nacional sugeria, de momento a momento, aos principais contendores. Depois de 1964 o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato

que mostram o embate entre intelectual e o povo, no sentido de uma promessa de revolução que não se efetiva na realidade, desenrola-se, assim, a temática da autocrítica do intelectual, que Fernão Pessoa Ramos (2018) descreve como uma crise ética, verificável em filmes como *Terra em transe* (1966), *O desafio* (1965) e *O bravo guerreiro* (1968):

São obras que trazem o drama do rapaz de classe média enfrentando um contexto ideológico que lhe foi caro e se esvaiu repentinamente em 1964. Possuem o diálogo franco e sincero da própria geração cinemanovista com o universo que a cerca, jovens pós-púberes de classe média urbana, com dívidas e culpas. [...] O universo cultural do outro-povo é visto agora de prisma diverso. A crítica ao conceito de alienação é direta e rebate dúvidas existenciais. O conceito de “alienação” parece haver crescido na época. Depois dos dilemas provocados pela constatação de que o povo e sua cultura são “alienados”, agora se descobre que também a classe média pode ser alcançada pelo mesmo conceito. O “si-mesmo” alienado, nas dúvidas entre ser ou não ser engajado, está no centro motriz da crise de consciência [...] (RAMOS, 2018, p. 125)

Somada a essa crise ética, há ainda o problema financeiro, com custos de produções elevados que entram em choque com a concepção de um cinema de autor oposto a uma noção mercadológica, de tal modo que reafirmam-se algumas ideias de economia na produção que configuram as filmagens do cinema novo, a exemplo da câmera na mão, a leve Arriflex, os negativos Tri-X 35 mm que abrem espaço para rodar com luz natural e também a exploração do som direto. Entretanto, nem só de economia vive o cineasta, há de se pensar também nas concessões, uma vez que a partir desse momento, começa-se a mirar um público maior e às necessidades de retorno do mercado. Em consequência disso, abre-se espaço para a grande produção e com concessões referentes à linguagem. Exemplo disso é o filme *Garota de Ipanema* (1968), de Leon Hirszman, nele pode se evidenciar a inserção em uma temática mais leve, voltada ao público de classe média, focado nos resultados da bilheteria e no qual desaparece a imagem do popular.

Neste contexto, ocorre a ruptura com o cinema novo e despontam os marginais. Se na literatura discutimos a presença de uma geração autointitulada “literatura marginal”, nos anos 1970, e tal nomenclatura reaparece com os autores da periferia de São Paulo, a partir de 2000, em matéria de cinema, refere-se ao conjunto de diretores que, sob impacto da tropicália<sup>24</sup>, realizam seus filmes com uma compreensão diferente daquela pedagógica-

---

com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs [...] (SCHWARZ, 2014, p. 20).

<sup>24</sup> A localização no movimento Tropicalista, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, como contribuinte para a ruptura de mentalidade é importante e consta em Xavier: “o Tropicalismo corresponde a um conjunto de criações de grande impacto que ocorreram entre a segunda metade de 1967 e dezembro de 1968, quando o governo impõe o Ato Institucional nº 5 que inicia o período mais repressivo da ditadura. Seu núcleo maior estava na música popular. Os festivais da Canção promovidos pelas redes de televisão foram o espaço de

conscientizadora, nessa transição, observa Xavier (2001), a entrada em cena de espetáculos provocativos apoiados em estratégias de agressão e colagens *pop* que marcaram a politização<sup>25</sup>. Desse modo, nota-se que entre a literatura e o cinema marginais da época há um elo referente ao porquê de se considerar marginal, embora os cineastas tenham recebido a denominação, à revelia, são artistas com opções estilísticas e produções alternativas. O marco da ruptura é o longa *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, agora a ideia é: câmara na mão e ideia na cabeça, Ramos comenta as implicações formais:

A narrativa tem giro numa intertextualidade centrifugada em velocidade que o Cinema Novo não acompanha. Traz para junto de si o universo de referências cinematográficas da nova cinefilia, indo do brega sem complexos (incluindo a trilha sonora) ao *kitsch* reiterado dos cenários, a mídia sensacionalista, o estilo radiofônico fora de sua gravidade, a presença recorrente dos quadrinhos, da ficção científica, das citações de filmes de gênero, tudo trabalhado em um modo citacional, intertextual, fundado na consciência reflexiva [...] (RAMOS, 2018, p. 181)

Embora alguns cineastas tenham passeado pelo cinema novo, a partir da ideia de um cinema marginal, ocorre o processo de oposição à geração anterior, exemplar disso é a entrevista de Rogério Sganzerla e Helena Ignez ao *Pasquim*, após lançarem *A mulher de todos* (1969), segundo marco da ruptura, o cineasta classifica o cinema novo como sendo de direita, elitista, paternalista e conservador, opondo-se a ele, como jovem e vanguardista. A princípio, como ironiza um dos entrevistadores do semanário parece um movimento de um homem só, ou melhor, de um casal só, entretanto, mais adiante se soma à dupla, Júlio Bressane e nasce, dessa maneira, a produtora Belair. Em 1970, no curto período de fevereiro a maio, foram realizados seis longa-metragens (incluindo *Carnaval na lama*, não finalizado), de Sganzerla: *Betty Bomba, a exibicionista*; *Copacabana mon amour* e *Sem essa aranha*, enquanto Bressane: *Barão Olavo, o horrível*; *Cuidado, madame* e *A família do barulho*, além de *A miss e o dinossauro*, feito a quatro mãos<sup>26</sup>. Helena Ignez marca presença como atriz em

---

onde emergiu a ruptura de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ainda em 1967. Em 1968, é lançado o disco coletivo *Tropicália*, nomeado a partir de uma canção de Caetano que, por sua vez, tomava a expressão “tropicália” de uma instalação de Hélio Oiticica, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em maio de 1967, época em que *Terra em transe* foi exibido na mesma cidade. No teatro, 1967 foi o momento de encenação, pelo Grupo Oficina, dirigido por José Celso Martinez Correa, da peça *O Rei da Vela* escrita em 1933 por Oswald de Andrade; e 1968 foi o ano da encenação de *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, também dirigida por José Celso.” (XAVIER, 2001, p. 30).

<sup>25</sup> Idem, ibidem, p. 34.

<sup>26</sup> Em relação aos filmes da Belair, observa Ramos: “A curtição da tomada é elemento intrínseco à encenação e à *mise-en-scène* Marginal. Apesar disso, os filmes são sempre de ficção, com um universo ficcional carregado e fantasista. Não há propriamente documentários na produção Marginal, um ponto a ser levado em consideração. Os longas são feitos com baixo orçamento e com escassas possibilidades de exibição. [...] É comum, nessas fitas, a sensação de que a cena se desenvolve de acordo com um ambiente de momento, no qual todos – atores e cineastas – podem liberar suas potencialidades pessoais para além de roteiros ou objetivos predeterminados em termos de uma obra final. (RAMOS, 2018, p. 193).



todos eles, sobre ela vale ressaltar sua presença que continua ativa no cinema brasileiro atualmente, ocupando também a função de diretora, com filmes ainda provocativos e inquietantes, a exemplo de Luz nas *Trevas – a volta do Bandido da Luz Vermelha* (2010) e *Ralé* (2016), em suas palavras: “fazendo tudo por amor, inclusive, o amor”<sup>27</sup>.

Além desses marginais, surge também a figura do cafajeste-marginal, cujo manifesto assinado por João Callegaro assinala o desejo de atingir a comunicação com o grande público, não à toa estabelece relações com produtores da Boca do Lixo, apesar de travar diálogo com vanguardas europeias da primeira metade da década de 1960. Tal empenho aparece em filmes como *Audácia!* (1970), de Carlos Reichenbach e Antônio Lima, marcando *a falta de condições transformada em elemento de criação*<sup>28</sup>. A esta altura já está consolidada a base do cinema marginal, definida como “Estética do Lixo”, que marca para Xavier: “uma alteração do emblema do subdesenvolvimento articulada a uma revisão da experiência nacional de sua perspectiva” (XAVIER, 2012, p. 36).

Se quisermos levar a discussão em relação ao cinema produzido nesse período para a questão da origem socioeconômica dos seus realizadores, logramos aproximar dois deles a mesma dos autores da literatura marginal/periférica, são eles José Mojica Marins, conhecido pelo personagem Zé do Caixão, e Ozualdo Candeias. Ambos são oriundos da classe média baixa e sem universo ideológico erudito, o segundo chegou a trabalhar como caminhoneiro e operário. Suas obras são referências para a geração dos cineastas marginais e Mojica, inclusive, foi eleito por eles como “o maior cineasta brasileiro”, ademais de ser admirado também pelos cinemanovistas.

Mojica havia criado o maior personagem do cinema brasileiro: Zé do Caixão. Ele era cineasta mais radical e um farol para os filmes dessa geração que começava a fazer seus filmes “grossos”, baratos e de mau gosto. Mojica era, praticamente, o único autor possível para um cinema como o brasileiro, porque era popular e radical, do excesso e do crime, de uma realidade inculta e suburbana, que se erigia nas ruínas dos fracassos industriais de São Paulo. (BERNARDET, 2018, p. 194)

---

<sup>27</sup> Afirmação da artista em entrevista ao Nexo Jornal, disponível em <<https://youtube.com/watch?v=zwb2aGuZTs&=484s>>

<sup>28</sup> Em livro sobre a vida e obra de Carlos Reichenbach, disserta Marcelo Lyra: “O sucesso do Cinema Marginal Cafajeste é o embrião da pornochanchada, que passaria a ser característico da Boca. A pornochanchada é, ao lado da chanchada, um dos raros momentos em que o cinema brasileiro conseguiu firmar-se como indústria. Nesse período, que vai de 1971 a 1984, estabeleceu-se um ciclo bastante prolífico, chegando a responder por cerca de 60% do total de filmes produzidos no Brasil. Os números variam muito, mas estima-se que a Boca tenha produzido cerca de 650 filmes nesse período, enquanto o restante do Brasil fez cerca de 450. Vale frisar que a Boca sustentava-se por si só, praticamente sem apoio estatal. A maioria dos filmes fazia sucesso de público e pagava-se com a bilheteria. Era um universo próprio, no qual um grupo seletivo de musas era garantia de sucesso. Entre elas, destacavam-se Matilde Mastrangi, Helena Ramos, Aldine Muller e Zaira Bueno. A pornochanchada abrigava vários subgêneros, como dramas, westerns, policiais, filmes de terror, de cangaço e principalmente as comédias que parodiavam sucessos americanos.” (LYRA, 2007, p. 46).

A noção da falta de condições transformada em elemento de criação é levada ao extremo com José Mojica Marins, tem-se então a figura do cineasta mais popular, pela origem e pelo diálogo que consegue estabelecer com o público. Elege-se, desse modo, uma figura que já não surge como portador da luz com a finalidade de esclarecer a mente de um povo ignorante, embora ele próprio não carregue essas bandeiras, ao contrário, chegou, inclusive, a fazer filmes por encomenda. Entretanto, consegue marcar sua originalidade:

José Mojica Marins é a definição mais interessante e incompleta (talvez essa seja mesmo a sua natureza) do “autor” no cinema moderno brasileiro que buscava afirmar o criador original brasileiro distinto do europeu – instintivo e alheio às tradições de escolas estéticas. Era uma recusa da colonização da inteligência. Uma recusa, um ataque e uma afirmação categórica e axiomática, provocativa e polêmica, que se recusava a assentar-se em definições mais ortodoxas e explicativas. Não se queria provar a tese do “gênio” (da besta?), mas sugerir radicalidade. O autor Mojica era a arte livre que agredia os constrangimentos da subjetividade colonizada. (BERNARDET, 2018, p. 205)

Pensar em Zé do Caixão, ou melhor, em José Mojica Marins é observar a valorização do espontâneo, da criação na adversidade, no cinema como realização de um desejo, apesar das dificuldades. Não obstante, também a trajetória de Ozualdo Candeias, diretor do longa *A Margem*, que desbancou *Terra em transe*, ao receber os Prêmios Instituto Nacional de Cinema (INC) e Governador do Estado de São Paulo<sup>29</sup>. Sua biografia auxilia a vê-lo sob uma áurea mitológica, também construída por ele e pela crítica: caminhoneiro, começa a filmar após comprar uma câmera para captar imagens de discos voadores. Tem, portanto, uma formação cinematográfica autodidata, assim sendo, marca-se como mais um cineasta a fazer da precariedade elemento de criação.

### **Chico Ciência? – Movimento Armorial e Manguebeat**

Dá no jornal, todo dia, o que seria o meu canto,  
Mas o negócio é cantar o luar do sertão.  
*Belchior*

---

<sup>29</sup> Ressalta-se que tais premiações realizaram-se num contexto de disputa entre dois grupos, os universalistas, representados pelos ideólogos da Vera Cruz, e os nacionalistas, com expoentes do cinema novo. Os primeiros defendiam a decupagem clássica e temas universais, enquanto os segundos influenciados pela *nouvelle vague*, primavam pelo cinema autoral que discutisse questões políticas e sociais. Observemos Senador (2005): “O contexto pós-golpe reforçou ainda mais o elo estabelecido entre universalistas e o Estado, principalmente porque ambos defendiam o ideário capitalista e o estreitamento das relações com os Estados Unidos, uma das razões pelas quais os nacionalistas, que se situavam na esquerda política e estavam teoricamente mais afinados com o governo anterior, ficaram marginalizados. O hiato entre os grupos é acentuado quando o governo, sem dar ouvidos à oposição, decreta abruptamente a criação do INC, uma autarquia federal com autonomia técnica, administrativa e financeira, diretamente subordinada ao Ministério da Educação e Cultura” (SENADOR, 2005, p. 3).

A problemática em torno da questão da cultura popular nos leva, infalivelmente, a Ariano Suassuna, famoso principalmente pelo seu *O auto da compadecida*, que do teatro foi ao cinema e à televisão. Nos anos 1970, em Pernambuco, o escritor encabeçava o Movimento Armorial, cuja finalidade era criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular nordestina<sup>30</sup>.

“Armorial”, em nosso idioma, era substantivo: livro onde vêm registrados os brasões – uma palavra ligada à heráldica, portanto. Ariano Suassuna, idealizador do Movimento, passou a empregá-la também como adjetivo. Criou, assim, um neologismo para identificar a arte que defendia e defende, uma arte erudita que, baseada no popular, é tão nacional quanto a arte popular, elevando-se à importância desta e conseguindo manter, com ela, uma unidade fundamental para combater o processo de vulgarização e descaracterização pelo qual vem passando a cultura brasileira. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 86)

Para Suassuna, a escolha do nome para o movimento aconteceu por dois motivos, em primeiro lugar, pela beleza da palavra e, em segundo, por considerar a heráldica, isto é, a arte ou ciência focada em brasões, ligada no caso brasileiro à cultura popular e observável, por exemplo, nos ferros de marcar boi, camisas de times de futebol e bandeiras. O intuito do movimento que teve o escritor como principal teórico e representante condizia com o raciocínio expresso por ele em seu discurso de posse como imortal na Academia Brasileira de Letras, observemos:

Foi de meu pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, sou de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o pai deixou. (SUASSUNA, 1990)

O escritor faz a recuperação da tragédia biográfica, o assassinato de seu pai, ruralista e presidente da Província da Paraíba, que aconteceu em uma emboscada armada por inimigos políticos, aliados de seu substituto João Pessoa. A partir disso, finca o raciocínio que norteou seu fazer artístico, isto é, a visão de dois Brasis, de um lado, o rural com sua simplicidade e considerado por ele como autêntico, em oposição ao urbano, assim, retoma Machado de Assis: “O ‘país real’, esse é bom, revela os melhores instintos. Mas o ‘país oficial’, esse é

---

<sup>30</sup> Em relação ao movimento, ver: SUASSUNA, A.: *O Movimento Armorial*. Recife: UFPE/Editora Universitária, 1974; *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000; JÚNIOR, C. N.: *Almanaque Armorial/Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Brasília/Rio; SANTOS, I. M. F. dos: *Em demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009;

caricato e burlesco” (SUASSUNA, 1990). Compreendendo a visão do escritor, percebe-se a coerência com o movimento que articula:

Para Suassuna, a questão da arte popular e da arte erudita é típica de culturas constituídas por povos que dominam outros. A arte popular, no caso do Brasil, identifica-se com aqueles elementos do nosso povo “mantidos, de qualquer forma, desde o século XVI, à margem da cultura oficial. São os descendentes mais escuros de ibéricos, pobres, negros e índios. A arte erudita, por sua vez, é realizada pelos descendentes da outra parcela formadora do povo brasileiro, constituída pelos ibéricos portadores da então cultura oficial. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 101)

Se lembrarmos das questões abordadas por Marilena Chaui (2018) e explicitadas na seção anterior, indubitavelmente, encontramos problemas no raciocínio de Ariano Suassuna. Por outro lado, há uma contradição também em relação aos próprios artistas populares realizadores de trabalhos que o escritor pretende dar forma erudita<sup>31</sup>. No trabalho de Newton Júnior (1999), apesar do tom favorável ao projeto, não deixa de reconhecer esse limite:

A simples intenção de fazer uso das formas populares, em um poeta que as conhece pelo estudo, pela pesquisa e quer, assim, resgatá-las e valorizá-las no meio erudito, revela uma visão de mundo diferente da de qualquer poeta popular, que aprendeu pela tradição. Por outro lado, do ponto de vista da linguagem, das metáforas, das imagens apresentadas, enfim, tudo aquilo alheio à forma (no sentido estrito da palavra), certamente a poesia de Suassuna se reveste de um hermetismo que a torna inacessível a um poeta popular. (JÚNIOR, 1999, p. 105)

As contradições observadas no trabalho de Ariano Suassuna, agravam-se quando mais de vinte anos depois de haver lançado seu Movimento e ocupando o cargo de Secretário Municipal de Cultura do Estado do Pernambuco, no segundo mandato de Miguel Arraes. À época, mais exatamente em 1995, lançou o polêmico documento intitulado *Projeto Cultural Pernambuco-Brasil*, nele propunha levar a cabo o empenho elaborado no Movimento Armorial, assim “Compromete-se a promover expressões da cultura tradicional e a fundar e financiar grupos artísticos que tomem estas manifestações como tema” (SILVA, 2011, p. 133). A contradição de Suassuna ganha realce, pois em um período no qual pretende desenvolver seu projeto em nível estadual, não consegue ler outras manifestações artísticas que não estejam enquadradas em seu critério de popular-erudito:

---

<sup>31</sup> Convém explicitar a concepção do escritor em relação à questão: “Ora, sempre que afirmou ser arte (o fazer artístico) atividade para uma *elite*, Suassuna pensava, concomitantemente, em uma *elite popular* e uma *erudita*, e não elite entendida no sentido econômico do termo. Elite porque a arte não é nem um pouco democrática. Pensava, assim, em uma elite popular representada por J. Borges, Amaro Francisco, Rafael de Oliveira, Leandro Gomes de Barros, os irmãos Dimas, Lourival e Otácilio Batista, Arnaldo Barbosa, dentre outros; mas pensava, também, em uma elite erudita, aquela que é nacional, da qual fazem parte os artistas armoriais e todos aqueles que, de uma forma ou de outra, se preocupam com a verdadeira essência da cultura brasileira”. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 103, itálicos do autor). A argumentação de Newton Júnior retira da questão econômica e insere o popular no sentido de um talento inato que algumas pessoas teriam, independente da classe, mas a questão erudita estaria relacionada aos artistas que possuísem maior grau de instrução.

No momento em que o Manguebit alcançava projeção nacional e que suas ações ganhavam as ruas do Recife, Suassuna declarou em várias entrevistas à imprensa pernambucana que não apoiaria qualquer iniciativa dos jovens artistas, pois não era sua intenção estimular a adulteração dos signos locais pelos detritos da cultura de massas internacional. No caso específico da música, elemento catalizador de disputas intermináveis, a presença marcante dos instrumentos elétricos e a produção eletrônica de sons impunham um ruído incômodo aos ouvidos armoriais do Secretário. Ao invés de guiar-se pela representatividade cultural assumida pela música pop num centro urbano como Recife, Suassuna confronta a produção musical da cidade com uma concepção arquetipa de arte, e descarta qualquer forma de criação que não tome a tradição como principal referência. (SILVA, 2011, p. 133)

A ideia de Suassuna de criar uma arte erudita a partir dos elementos da cultura popular, exclui os movimentos artísticos desenvolvidos na área urbana, em especial nas periferias, pois em sua concepção opõe, como marca de resistência e resgate da memória do pai, o rural e o urbano. O segundo ele interpreta como degenerado, assim, visava a frear algumas inovações que descaracterizassem o patrimônio cultural. Mas o que era esse tal de Manguebeat que incomodava o escritor?<sup>32</sup> Na mesma década em que na periferia de São Paulo surgem os Racionais MC's, a periferia de Recife, igualmente, cria movimentos culturais e contestatórios, nesse processo surge o Movimento Mangue, também chamado de Manguebit ou Manguebeat em referência a música homônima do músico Fred 04. Sua origem está localizada em um grupo de jovens que produziu um programa na Rádio Universitária, desse modo, mostrou “que havia espaço para criar e divulgar música fora dos parâmetros estabelecidos pelas multinacionais da indústria fonográfica” (GUIMARÃES e CARVALHO, 2016, p.122).

O Movimento Mangue aproximou-se da arte do povo da periferia, mas conectado com problemas globais, fez ecoar no público urbano o interesse pelos temas que afligiam essa parcela da população com a qual se identificava. Revalorizou o capital cultural a partir de outros padrões estéticos, para além dos instituídos desde sempre pelas elites. O Movimento Mangue surgiu num momento histórico em que a juventude da periferia, social e culturalmente excluída não se via representada no cenário musical nacional ou local. Mesmo surgindo à margem da indústria fonográfica e do apoio do Estado, o Movimento teve grande influência na

---

<sup>32</sup> Sobre o movimento, ver: GUIMARÃES, R.G: *No Campo das políticas públicas culturais em Pernambuco, os caranguejos com cérebro se organizam para desorganizar*. (2007); SILVA, A.P DE O.M: *O encontro do Velho Pastoril com Matheus na Manguetown; ou “As tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science*. (2005); SILVEIRA, R. A. da M.: *Mangue: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna*. (2002); TEIXEIRA, P. C. M.: *Um passo à frente e você já não está no mesmo lugar: a geração mangue e a (re)construção de uma identidade regional*. (2002); TELES, T.: *Do frevo ao manguebeat*. (2000); MOURA, M. da M. L.: *A influência do movimento manguebeat na cena cultural do Recife: um estudo a partir da identidade e do consumo*. (2017); GAMEIRO, R.; CARVALHO, C.: *O movimento manguebeat na mudança da realidade sociopolítica de Pernambuco* (2008); LEÃO, C.: *A negociação do manguebeat: cultura pop, mídia e periferia no Recife contemporâneo* (2003); MARKMAN, R. S.: *Música e simbolização manguebeat*. (2007) e MENDONÇA, L. F. M.: *Culturas populares e identificações emergentes: reflexões a partir do manguebeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas*. (2016).

ampliação da dinâmica cultural no Estado para os espaços urbanos secularmente alijados, as favelas e as periferias da cidade, como de resto ocorre nas periferias de todas as grandes cidades do país. (GUIMARÃES e CARVALHO, 2016, p. 123)

Evidentemente, o olhar que esses artistas lançam não está mais baseado nas concepções disseminadas pelos estudos de Suassuna, com eles há outra perspectiva que não se restringe aos problemas que os circundam, mas estão em consonância com outras questões, não à toa surge a imagem da parabólica fincada na lama, de modo que do mangue existiria uma conexão geral, coletiva, apresentando alternativas culturais. Por isso, cabe refletir o “Manifesto Caranguejos com Cérebro”, escrito em 1992, por Fred Zero Quatro, da banda Mundo Livre S/A, que abriu caminho para o Mangubeat:

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife. (ZERO QUATRO, 1992)

A partir da constatação de um estado de emergência e criando uma analogia entre o meio ambiente, o artista estimula a criação artística como maneira de reverter a situação e reconhece na região de mangue uma potência criativa que ao ser estimulada pode revelar sua fertilidade. Diferente de Suassuna, procura dialogar com elementos que extrapolam as fronteiras nordestinas e nacionais, o movimento então visa a algo mais abrangente tal qual a já citada antena parabólica. Analogamente, reproduz sinais vindos de todas as direções e se centraliza, reverberando algo próprio:

Hoje, Os manguemoys e manguemoys são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões) moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência. (ZERO QUATRO, 1992)

Nessa movimentação tal qual a antena parabólica, captam-se diferentes manifestações artísticas e no caso da música, percebe-se um processo de criação que aposta na mistura de ritmos, estabelecendo diálogo entre o local e o internacional, maracatu, funk, punk e hip hop.

Às letras das músicas, repletas de figuras de linguagem associadas à metáfora do mangue e usadas para fazer críticas sociais contundentes, o Movimento adicionou a discussão sobre cidadania e identidade cultural, usando metaforicamente a lama do mangue para tratar da exclusão social e denunciar a violência e a fome. (GUIMARÃES e CARVALHO, 2016, p.123)

O Mangubeat, portanto, instala uma contestação não apenas artística, mas também social à medida em que as letras têm forte conteúdo político, sua força nas periferias do Recife contribui para uma nova visão sobre o estado, comumente identificado pela rusticidade e ruralidade. Voltando a Suassuna, notamos que há simetrias e dissonâncias entre os projetos dele e os dos *mangueboys*, ambos têm como finalidade desenhar um contraponto ao discurso colonialista, o do primeiro buscou lutar contra a descaracterização da cultura brasileira, enquanto o dos segundos propunha o resgate de ritmos regionais em conexão com a música *pop* internacional. O embate com o secretário expôs a luta por democratização das políticas públicas voltadas para a cultura, bem como a pauta sobre “a homogeneização promovida pelos meios de comunicação e difusão cultural” (GUIMARÃES e CARVALHO, 2016, p. 124). Este conflito fica explicitado na fala do escritor sobre o músico Chico Science:

Ele foi conversar comigo e começou dizendo: Mestre, eu sou um Armorial. Aí eu disse: Então, por que você se chama Chico Science? O fundamento da música de Chico era uma mistura de rock com maracatu rural, aí eu disse: “Mas pra quê fazer essa mistura?”. Aí ele disse: “Eu faço isso pra valorizar o maracatu rural”. Eu disse: “Eu não posso entender como é que uma coisa ruim valoriza uma boa, não”. (SUASSUNA, 2014?)

A questão central neste conflito é, de fato, o contraponto que a geração de artistas dos anos 1990 realizava em relação ao trabalho do grupo dos anos 1970. Suassuna vai direto ao ponto, tece sua crítica em relação ao nome Mangubeat, pela incorporação da palavra estrangeira, bem como pelo nome artístico de Chico Science, líder de uma das mais importantes bandas do movimento, a Nação Zumbi. Embora o músico reverenciasse ao escritor e, lembremos, à época secretário de cultura, como “Mestre”, este se referia ao primeiro como Chico Ciência, reforçando sua aversão à cultura de massa e elementos estrangeiros<sup>33</sup>. O gesto de Science, desse modo, pode representar uma articulação diplomática, uma vez que sua música rompia com o tradicionalismo defendido por Suassuna, o que deixaria este em situação delicada principalmente no ano de 1997, quando um acidente de trânsito encerrava precocemente a vida do músico. Entretanto, com distância, somos capazes de compreender as duas visões, sem precisar excluir uma ou outra, mas entendê-las enquanto frutos dos processos políticos e históricos nas quais estavam enveredadas e saber

---

<sup>33</sup> Vale ressaltar que não havia uniformidade no estilo musical dos participantes do Mangubeat: “Note-se, então, que já no grupo inicial, formado por Chico Science & Nação Zumbi e por Mundo Livre S/A, havia diferenças bastante marcantes quanto à sonoridade produzida por cada banda. Chico Science & Nação Zumbi, desde o início, procuraram incorporar as batidas do maracatu, da ciranda e do coco, ritmos tradicionais pernambucanos, aos *grooves* do rap e do hip-hop. A Mundo Livre, por sua vez, trabalhou com “variações do samba com influência explícita de Jorge Ben Jor”. (SILVA, 2011, p. 38).

que o diálogo/confronto em arte tende a mobilizar novas formas de criação, no caso específico, ganhou o público brasileiro com as obras tanto de Suassuna quanto com as de Science.

### **Cinema nacional: da Embrafilme à Lei Rouanet**

Morre o meu medo e isto não é segredo  
 Eu mando buscar outro lá no Piauí  
 Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?  
*Belchior*

No contexto dos anos 1990, desponta também a produção cinematográfica no estado de Pernambuco, em que mais uma vez, o nosso cinema encontrava-se com o anseio da produção e com o limite da precariedade dos recursos disponíveis. Antes de comentar a respeito do cinema realizado no estado nessa época, faz-se necessário aclarar o período chamado Retomada do cinema brasileiro, para isso retrocede-se até os anos 1970 com a Embrafilme que teria atuação importante em relação ao cinema.

De uma maneira geral, pode-se notar, com bastante frequência, uma mão estatal nas obras cinematográficas produzidas no Brasil, da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), a Ancine (Agência Nacional de Cinema), seja no patrocínio empresarial com o benefício da renúncia fiscal, seja nos editais da agência. Por vinte e um anos, a Embrafilme atuou no sentido de apoiar o cinema brasileiro, sobre ela, comenta Tunico Amancio em Ramos e Schvarsman (2018):

A Embrafilme foi, durante os 21 anos de sua existência, um eficiente laboratório para o conjunto das categorias profissionais envolvidas no fazer do cinema em suas múltiplas dimensões e para os experimentos de prospecção de mercado e de legislação protecionista. Se nem tudo foi contemplado com procedimentos eficazes, pôde-se estimular e testar as possibilidades de ampliação do campo institucional de ação, levado a níveis nunca antes imaginados. (RAMOS; SCVARSMAN, 2018, p. 291)

Sob diferentes e divergentes gestões, a empresa contribuiu com a realização de centenas de filmes, alguns de sucessos comerciais e de crítica, aos apenas comerciais, passando também por aqueles sem apelo comercial nem de crítica. Alguns pesquisadores dividem a trajetória da Embrafilme em fases, seguindo Ramos e Schvarsman (2018), temos em linhas gerais: no começo de suas atividades, uma finalidade mais comercial, sem preocupação com a ideologia dos filmes e foco nas empresas produtoras; a partir de 1972, ganha destaque a figura do produtor e foca-se em projetos que apresentem alto nível cultural, artístico ou científico, bem como coproduções - sobre essa fase, os pesquisadores notam que esse modelo de negócio tornou o Estado sócio dos filmes; já em 1972, no I Congresso da



Indústria Cinematográfica, estava clara a demanda por uma reformulação da empresa, visando a integração entre mercado, economia e cultura. Em 1973, já era observável:

A Embrafilme já contava com um regular fluxo de caixa, com boa parte dos recursos oriundos diretamente da atividade cinematográfica – fosse nacional, pela venda de ingressos padronizados e borderôs, fosse a estrangeira, pelo recolhimento de parte do imposto de renda -, uma estrutura em processo de modernização com muitas de suas categorias profissionais engajadas na luta pelo desenvolvimento da atividade cinematográfica. (RAMOS; SCVARSMAN, 2018, p. 301)

Sob direção de Roberto Farias, na época do governo Geisel (1974-1979), com a promessa de abertura política gradual, a empresa estava incumbida de incorporar a coprodução, a exibição e a distribuição, o financiamento da indústria e sua expansão (RAMOS; SCVARSMAN, 2018, p. 302). Há uma crise em função do filme *Pra frente, Brasil* (1982), do próprio Farias, que retratava a realidade dos anos 1970 com a Copa do Mundo e as torturas realizadas pelos militares. Em razão disso, Celso Amorim assume a direção da empresa, em um momento de crise também econômica e quando críticas externas severas eram direcionadas à Embrafilme, atacando-a como financiadora de filmes pornográficos. Na gestão Amorim, os filmes tinham teor bastante politizados, tais como *Pixote: a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980) e *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981). Na gestão seguinte, de Roberto Parreira, havia outro problema no cinema nacional: o fechamento das salas de cinemas de rua.

A empresa está desgastada, a Ditadura Militar aproxima-se do seu fim, são os anos 1980, conhecidos como a década perdida: inflação, estagnação econômica, crise do petróleo e, de outro lado, a mobilização da sociedade civil com as Diretas Já, o movimento pela Anistia. Sabemos que o modelo que norteava os últimos vinte anos, com intervenção estatal e financiamento externo, estava prestes a ser substituído por políticas econômicas neoliberais. Por voto indireto, Tancredo Neves, eleito presidente do Brasil, morre às vésperas da posse, seu vice José Sarney assume e tem uma gestão tumultuada em relação à Embrafilme. A Lei Sarney, promulgada em 1986: “inaugurava o processo de mecenato cultural, concedendo às empresas a possibilidade de financiar projetos culturais, beneficiando-se da renúncia fiscal” (RAMOS; SCVARSMAN, 2018, p. 315). O próximo presidente deixa uma marca profunda na história cinematográfica brasileira:

Em 1990, o presidente eleito Fernando Collor de Mello, dentro de seu programa de privatização e de desregulação das entidades da administração pública federal brasileira, extinguiu sumariamente a Embrafilme Distribuidora e os órgãos afins do cinema (CONCINE e FCB). Anulou-se, assim, um longo processo de construção institucional que pretendia dar sustentação e vigor à atividade cinematográfica. O

cinema brasileiro, cuja pujança nos anos 1970 indicava um futuro próspero, perdeu de uma só vez suas agências financiadoras e reguladoras e foi deixado à mercê da nova entidade – mercado -, conforme regras preconizadas pelo Consenso de Washington e pela ideologia neoliberal que o sustentava, visando promover um novo patamar para o desenvolvimento econômico e social. (RAMOS; SCVARSMAN, 2018, p. 318)

O encerramento dessas atividades faz com nosso cinema possa ser percebido como vivendo em ciclos, lembra também os versos de Nelson Sargento: “Samba [cinema brasileiro] agoniza, mas não morre”. Collor causa um abalo na produção e com isso impacta meia década praticamente sem filmes brasileiros, o fôlego será *retomado* somente a partir de 1994 com o lançamento de onze filmes como, por exemplo, *Lamarca*, de Sérgio Rezende e *Alma Corsária*, de Carlos Reichenbach. Em consequência disso, volta-se a ouvir falar sobre um cinema brasileiro, levando também a mídia a abordá-lo e no ano seguinte com a grande bilheteria, 1.286.000 espectadores, de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camuratti, tem-se a consolidação do que passou a ser chamado Retomada.

### **O caso de Pernambuco**

Um novo momento precisa chegar  
Eu sei que é difícil começar tudo de novo,  
Mas eu quero tentar.  
*Belchior*

A partir dos anos 1990, a produção cinematográfica no Brasil aconteceu com base em leis de incentivo e renúncia fiscal. Dessa década, duas leis aprovadas são importantes, a Rouanet, de 1992, e a do Audiovisual, de 1993, esta promulgada por Itamar Franco, mantida e estimulada por Fernando Henrique Cardoso, introduz a isenção fiscal completa para o cinema e viabiliza deslocamento de capital para as produções de cinema no país.

O estado de Pernambuco também se inseriu nesse contexto e na década seguinte passaria a ter mais recursos com a criação, em âmbito federal, da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), do Conselho Nacional de Cinema (CNC) e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), e em âmbito estadual, por meio da autonomia das secretarias estaduais de cultura, promovida por Gilberto Gil, então ministro da Cultura. A esse respeito pode se notar no estado a criação da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) e da do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), que auxiliaram a consolidação e também o aumento da produção local, sem contar a visibilidade dos filmes produzidos e apoio aos cineclubes e às áreas de formação e pesquisa.

Nesta dissertação, destaco a relação entre o Manguebeat e os cineastas pernambucanos que começam a produzir seus primeiros curtas na mesma década. Alguns

deles, a exemplo de Cláudio Assis, vinham trabalhando desde os anos 1980, mas dialogam com a efervescência cultural das parabólicas fincadas na lama. A esse respeito, consegue-se observar as trilhas sonoras dos filmes compostas por músicos do movimento. Em *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*, observamos:

Cineastas e músicos conviviam nos mesmos ambientes, frequentavam e realizavam as mesmas festas, partilhavam das mesmas experiências. Compartilhavam códigos culturais, valores sociais e afeições. A música do *manguebeat* era tão importante quanto às imagens que vinham das “parabólicas”. Havia uma preocupação visual bastante forte, que se estendia dos figurinos que os músicos apresentavam nos shows até a construção dos próprios símbolos do movimento como “a parabólica fincada na lama” ou o caranguejo. (NOGUEIRA, 2009, p. 40)

Assim, percebe-se o florescimento de um cinema em diálogo com a manifestação musical, explicitado nas trilhas sonoras e na pesquisa, evidencia-se que as obras reafirmam isso, por exemplo, no uso de locações reais, personagens e figuração da região; na oposição entre tradição e modernidade; e na utilização de lendas e histórias da região<sup>34</sup>. Além da relação com os músicos, mostra-se como característica importante dos cineastas pernambucanos desse período, a colaboração entre eles próprios, a exemplo disso, pode ser mencionado o longa-metragem *Baile perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, marco da retomada em Pernambuco, que reúne o grupo que vinha desenvolvendo curtas desde a década anterior: Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Adelina Pontual, Valéria Ferro e Hilton Lacerda.

### **“Quem não reage, rasteja”: Um rapaz chamado Cláudio Assis**

Não quero o que a cabeça pensa, eu quero o que a alma deseja  
Arco-íris, anjo rebelde, eu quero o corpo, tenho pressa de viver.  
*Belchior*

Pernambucano de Caruaru, Cláudio Assis nasceu em 1959, seu envolvimento com cinema destaca-se com a criação de cineclubes ainda em sua cidade natal e também em suas atividades como ator no Grupo de Teatro Feira de Caruaru. Mais tarde, em Recife, desenvolve cineclubes em cursos universitários e em organizações comunitárias, nessas também projetava filmes. E nessa cidade que desenvolve seu primeiro curta-metragem *Henrique, um Assassinato Político*, no ano de 1986, sobre o crime contra a vida de Padre Antônio Henrique Pereira Neto, conhecido apenas como Padre Henrique, assessor e braço

<sup>34</sup> Observam-se artistas do Manguebeat assinando trilhas de filmes, entre outros, como: *Cachaça* (1995), de Adelina Pontual e trilha de Fred Zero Quatro; *Maracatu, Maracatus* (1995), de Marcelo Gomes e trilha de Chico Science e Canibal; *Texas Hotel* (1997), de Cláudio Assis e trilha de Lúcia Maia e Jorge Du Peixe.

direito de Dom Hélder Câmara, que foi sequestrado, torturado e morto, em 1969, por um grupo do Comando de Caça aos Comunistas e por agentes da Polícia Civil de Pernambuco.

Em diversas circunstâncias, a mídia taxa o cineasta como radical e polêmico, não apenas por suas produções, mas também pelo seu discurso sem bom senso. Tece críticas ao cinema brasileiro, por exemplo, com a questão da preparação de elenco e em sua visão, esse cinema paira sobre a mesmice, chegou a ter, inclusive, desavenças públicas com alguns colegas, como Anna Muylaert e Hector Babenco, o que alimenta o discurso da crítica em relação a sua pessoa, às vezes misturando até mesmo os personagens dos filmes com o próprio diretor, com acusações de misoginia, por exemplo. O fato é que desenvolve um cinema de denúncia, a matéria prima de seus trabalhos são os membros da ralé pernambucana e as contradições do seu estado, tendo acesso à verba necessária para filmar, pretende desenvolver obras que auxiliem o pensamento sobre o social. Desse modo, articula uma visão sobre essa realidade e provoca o espectador a refleti-la.

Em seus curtas-metragens estão presentes as bases do que viria a compor os seus longas: o social, a denúncia, mas também a poesia e a fusão entre o belo e o degenerado, ou seja, a elaboração da fotografia ou de um poema declamado em contraste com a miséria retratada, assim questiona se não haveria possibilidade de enxergar igualmente beleza na pobreza. Ao pensar o cinema dessa forma, traz um novo olhar ao audiovisual brasileiro, tal questão é refletida por ele em entrevista ao jornalista Miguel de Almeida, no programa Sala de Cinema, da TV Sesc<sup>35</sup>:

O que estava acontecendo naquele momento [no cinema brasileiro] é que tudo que só presta é o que é continuação da novelas das 8, entendeu? Um olhar falso, um olhar idiota que só escraviza... E nós somos tratados, nós o nordeste, a política cinematográfica do Brasil era que tinha São Paulo e Rio, 33% de São Paulo e 33% do Rio de Janeiro e 33% pro resto do país. Essa é a visão da ditadura, do governo militar, dos governos todos que também vieram depois. Então esse olhar, essa visão de mundo, do Brasil fazia com que fodesse... Com que não tivesse expressão cultural, expressão cinematográfica, o que é importante é Rio-São Paulo, o eixo e os outros são os outros. Mas nós somos maioria, o resto do Brasil é maioria e o povo brasileiro é maioria que essa elite babaca, entendeu? (ASSIS, 2018?)

Logo, o cineasta propõe uma mudança de pensamento na sociedade brasileira, a partir de um novo olhar que reconheça outras realidades que não apenas a reprodução em cinema, de uma estética predominante nas novelas de televisão que costumam apresentar uma visão de mundo de classe média e do eixo Rio-São Paulo. Lançando a representação da ralé, visa

---

<sup>35</sup> Programa Sala de Cinema – Sesc TV (YouTube) Disponível em: <<https://youtube.com/277z0P8q2RA>>. Acesso em janeiro de 2020.

a uma incorporação dela no debate de modo a explicitar que também há vida nela, nesse caso pensa também na representação do Nordeste que, segundo ele, é visto de modo homogêneo, nesse sentido, podemos pensar em figuras lendárias e temas recorrentes como a seca. Com Assis, busca-se refletir as contradições não apenas de Recife ou de Pernambuco, mas as brasileiras e provocar o espectador a se posicionar em relação a isso, recorrentemente repete: “Quem não reage, rasteja”.

Desse modo, ambiciona que o público reaja, não frente ao filme, mas em relação ao social, vale ressaltar que o cineasta não considera seu cinema violento, na mesma entrevista citada, utiliza em sua argumentação o exemplo de haver exibido o filme para o então presidente Lula e sua esposa, dona Marisa Letícia, e que ela afirmara que sentia um filme forte, mas não violento e na análise do político o filme retratava uma realidade que o país insistia em não querer ver, de maneira que Assis reitera essa noção de que faz filmes fortes e necessários, sem deixar de lado também as questões amorosas em suas pluralidades.

### **Seus três primeiros longas, uma trilogia?**

Não sou feliz, mas não sou mudo  
Hoje eu canto muito mais.  
*Belchior*

Em *Amarelo manga* (2003), primeiro longa-metragem do diretor e eleito pela Associação Brasileira dos Críticos de Cinema como um dos cem melhores filmes nacionais de todos os tempos, o espectador assiste a rotina de diversos personagens na periferia e em um hotel decadente, o Texas Hotel, destacam-se a dona de um bar desiludida; uma dona de casa evangélica casada com um açougueiro; um homossexual trabalhador do hotel e apaixonado pelo mesmo açougueiro e um hóspede misterioso que dirige seu carro pela cidade do Recife e se diverte atirando em cadáveres. O filme começa e termina com a dona do bar o abrindo e comentando estar cansada do dia a dia e que a noite parece ser melhor. É justamente o que o filme mostra, mesclando ficção e documentário, o dia opressor com o cotidiano dos trabalhadores (destaco as cenas em que há pessoas nas filas dos ônibus e trabalhadores informais atuando nas ruas como camelôs ou vendedores de jogo do bicho) e a noite como possibilidade de transgressão. Isto posto, a leitura que empreendo aqui, por limite de tempo, focaliza a personagem Kika (Dira Paes), que é a evangélica recatada casada com o açougueiro Wellington (Chico Diaz), que tem uma amante. Escolho essa personagem por apresentar mais nitidamente um arco de mudança que quero comentar também nos outros filmes. A mulher submissa revolta-se ao descobrir o adultério do marido e canibalisticamente morde a orelha da amante dele, deixa os dois e sai pelas ruas até encontrar o hóspede do hotel

que dirige pela cidade e ir para a cama com ele e lhe confessar: “eu era uma mulher morta por dentro”. Vale comentar que o diretor aparece em cena e diz para a personagem: “O pudor é a forma mais inteligente de perversão”.

Busco interpretar que a partir do momento em que ela abandona o marido e tem relações com outro homem, opera um abandono das forças morais e sociais que regem o nosso cotidiano para uma libertação prenunciada pelo padre no filme: “O ser humano é estômago e sexo e tem diante de si uma condenação: terá obrigatoriamente que ser livre. Mas ele mata isso com medo de viver”. Ao se despir da maneira recatada de viver é como se a personagem fosse movida por certa energia noturna e pudesse viver. À vista disso, noto um caráter libertário no filme pelo viés da livre expressão da sexualidade. Tal análise encontra reverberação nos dois próximos filmes do diretor, ressaltando ainda que como elemento de composição devem ser lembradas as imagens de trabalhadores, marcando verossimilhança e soma-se a isso a decadência do hotel, apontando uma indignidade ao cenário e às personagens.

Em *Baixio das bestas* (2007), outra vez a ralé aparece representada e de modo talvez até mais aprofundado que no primeiro filme, ao passo em que se o anterior mostrava trabalhadores que iam se virando, neste aparecem os totalmente sem eira nem beira: as prostitutas e uma jovem abusada pelo avô (Fernando Teixeira). O cenário é a Zona da Mata pernambucana, região de canaviais e o sexo que ganhara ar libertário no filme anterior aparece de modo totalmente animalesco e os personagens sem escrúpulos. Assistimos a amigos que vão à prostíbulos em busca, evidentemente, de sexo e, paralelamente, vemos o avô que coloca Auxiliadora (Mariah Teixeira), a neta virgem e menor de idade, completamente nua para que caminhoneiros possam se masturbar enquanto contemplam a garota. O filme mostra a condição da mulher absolutamente desprotegida e explorada sexualmente. No decorrer da história Cícero (Caio Blat), jovem estudante de classe média, cria uma obsessão por Auxiliadora e chega a estuprá-la. Em meio a tudo isso, há os artistas de maracatu tentando sobreviver com sua arte.

O ponto principal a ser comentado no filme não me parece ser somente a violência, mas também a impunidade e como uma anda ao lado da outra. Cláudio Assis dá um tiro no espectador, com um tema tão delicado, não resta qualquer espaço para liberdade, o filme funciona como um despertador a fim de nos colocar diante da realidade daqueles que passam invisíveis aos nossos olhos, assemelhando-se assim à pesquisa de Jessé Souza (2018) que faz o Brasil ter outra concepção sobre si mesmo. Faz-se um retrato frio de um país ainda atrasado

na monocultura da cana-de-açúcar e com uma imensa carga de violência, país esse onde quem não tem privilégio não consegue alcançar absolutamente nada. Ressalta-se também neste filme, a composição misturando ficção e realidade com imagens de cortadores de cana-de-açúcar, um deles ao chupar um pedaço de cana consegue nos transmitir uma imagem forte de miséria. A montagem aponta uma natureza cíclica de um lugar perdido e simultaneamente parado no tempo.

Já em *Febre do rato* (2012), filme mais poético, todo em preto e branco, vemos Zizo (Irândhir Santos) um poeta anarquista que imprime suas ideias nas páginas de um jornal com mesmo nome do filme, aliás, uma expressão pernambucana para se referir a quem está fora da realidade. Desse modo, podemos pensar que o personagem está marginalizado socialmente pela livre expressão de seus instintos – a exemplo da personagem do primeiro filme. Mas há uma ruptura no mundo do personagem, quando ele se interessa por Eneida (Nanda Costa) e a moça o coloca em um jogo de distanciamento, o quer, mas o rejeita. No universo armado pela ficção tudo é permitido para explorar os próprios desejos. As relações que os personagens estabelecem, mesmo morando na periferia, são anárquicas e, conseqüentemente, distantes das lógicas do sistema, obedecem à amizade e ao prazer. Mas ao fim o poeta acaba pagando o preço da sua liberdade. Nisso acredito coincidir de modo muito claro com o mundo contado pelo narrador do romance de Ferréz.

### **Uma leitura do filme *Febre do rato* (2012)**

Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol  
Quando você entrou em mim como um sol no quintal  
*Belchior*

Ação: ouve-se sons urbanos de carros que passam ao longe. A câmera movimenta-se sobre o rio, à longa distância, em preto e branco, vemos esboçar-se uma cidade: Recife. Ônibus andam, um atrás do outro, contrapondo-se com a voz *off* que narra um poema. Navegamos pelo rio, no entanto, não sabemos como. No plano aberto, ele é captado sob uma ponte, ao meio da tela mais outra, em cima da qual segue o tráfego. Na parte superior da tela, pode-se ver prédios<sup>36</sup>. O filme começa daí, desse lugar onde o espectador não consegue se situar, a câmera baixa, aquela que vê de baixo para cima, tende a aproximar-se da cidade, as

---

<sup>36</sup> Para fins didáticos, convém a explicação em relação a certas nomenclaturas, a exemplo de plano que de acordo com Xavier (2014): “corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão do filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem” (idem, *ibidem*, p. 27).

imagens são captadas a partir das águas, entretanto, nada se passará ali. Tampouco essa câmera entrará nos ônibus ou em algum apartamento. Aos poucos navegamos mais rápido e da vista urbana passamos às construções de palafitas, não há pessoas, vemos os fundos das casas. Do plano sequência, um corte para uma aproximação a essas casas. Não estamos na cidade, nem na periferia. Mas sim num entre-lugar, ou melhor, no mangue, esse lugar contraditório e injetado de fertilidade. Antes de avançarmos, vale refletirmos sobre a questão do movimento em cinema:

o movimento dá aos objetos uma “corporalidade” e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um “fundo, como “figuras”; livre do seu suporte, o objeto se “substancializa”; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida. (METZ, 2014, p 20)

Esse olhar distante, reforçado pelo preto e branco, com um poema sendo narrado ao fundo, ao ganhar *corporalidade*, insere o espectador numa melancolia, em uma procura de algo que se quer mostrar, ainda não há como saber em qual universo adentraremos, mas reconhecemos vidas que se separam pelo fator econômico: prédios *versus* palafitas. A sustentação das casas é feita por pernas de paus que parecem evitar o contato com a água. Ao fundo há prédios (de luxo?) que desenham o contraste com as casinhas improvisadas. Porém, vemos tudo isso sobre as águas. É como se a distância permitisse repensarmos as distinções entre um lado e outro, mas a fotografia revela uma imagem apenas, não há, portanto, dois lados de uma mesma moeda, ao contrário, apenas uma face dela que revela uma ambiguidade. É Bernardet (1985), quem nos indica que analisar um filme: “É descobrir mecanismos de composição, de organização, de significação, de ambiguidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre estes mecanismos.” (BERNARDET, 1985, p. 183).



Imagem I: Palafitas e prédios marcam as contradições da cidade

A partir disso, busca-se observar como elementos de composição do filme indicam uma duplicidade que insere o foco narrativo na ideia de um entre-lugar, ou seja, não se coloca ao lado das personagens marginais/marginalizadas por excelência, nem mesmo em uma



oposição a ela. Desse modo, o foco narrativo marca distância em relação as personagens, em contrapartida temos um poeta/agitador cultural que performatiza e provoca. Em suma, tratam-se de duas esferas distintas, de um lado, o poeta anarquista pregando aos outros suas visões de mundo, de outro, um foco narrativo distante do personagem, contando outra história. Nesta dissertação, visio a apontar como o foco narrativo situa o poeta num pertencimento de mundo ambíguo, mas revelador de possibilidades, ou seja, isso não ocorre necessariamente no enredo (o quê?), mas sim na ordem da composição cinematográfica (como?). Esse pertencimento coloca o personagem enquanto *sujeito periférico* e a composição cinematográfica como reverberação do Movimento Mangue.

### ***Febre do rato: O poeta ou a volta do intelectual salvador?***

Deu a vida pelos seus:  
isto é mais forte que a morte,  
mais importante que Deus;  
que Deus e o mundo;  
que Deus e todo mundo;  
*Belchior*

Por ocasião do lançamento do filme, Cláudio Assis reiterou sua visão em relação a um cinema de atitude e afirmou que seu terceiro longa era uma resposta às críticas feitas aos anteriores. Se houve reclamações sobre a temática ou violência retratadas, agora pretendia apresentá-las, mas de modo poético: “Fiz *Febre do rato* para mostrar que sou poesia, sim. Só que a vida não é fácil”, resumia ele em entrevista, mais adiante: “A sociedade é hipócrita. Mas se ela quer que eu a engane, eu engano. Mostro as favelas e a lama do Recife em preto e branco, porque sei que se colocar em cores, ela não vai gostar”<sup>37</sup>. Diretor e proposta artísticas continuavam os mesmos então, ao menos em relação ao discurso, assistindo ao filme, confirma-se isso, entretanto há um realce dos elementos poéticos a começar pela figura de Zizo (Iranthir Santos): anárquico, libertário e subversivo, que pode ser compreendido, de certo modo, como *alter ego* de Assis e, além disso, como o sujeito periférico na acepção de D’Andrea (2013):

Assim sendo, o sujeito periférico deve portar o orgulho de ser periférico; deve reconhecer-se como pertencendo a uma coletividade que compartilha códigos, normas e formas de ver o mundo; deve possuir senso crítico com relação à forma como a sociedade está estruturada; e deve agir para a superação das atuais condições. (D’ANDREA, 2013, p. 175)

---

<sup>37</sup> Entrevista concedida a Aline Oliveira, “*Febre do rato é uma resposta às críticas*”, diz Claudio Assis, do dia 22 de junho de 2012, do Portal Brasil247.

Compreende-se Zizo como um sujeito politizado, consciente de sua condição econômica, em busca de fazer os amigos, outros marginalizados, refletirem sobre a situação em que se encontram e, mais do que isso, subvertê-la. Ele realiza ainda um trabalho de divulgação de suas ideias através do jornal, ou zine, homônimo ao filme, gíria pernambucana que significa “fora do controle”. O próprio filme parece estar fora do controle, ou melhor, ter outras lógicas dependentes de análise a fim de compreendê-las. A figura do poeta/intelectual salvador a conscientizar o povo ignorante, tais como aqueles surgidos nos filmes do Brasil pós-golpe de 1964, só não aparece completamente em *Febre do rato*, por uma distinção forma e conteúdo, isto é, em termos de enredo, a imagem do poeta é exatamente a mesma, entretanto, se observados aspectos de composição fílmica, depreende-se que formalmente há uma negação dessa persona, como esta análise mostrará.

Posto isto, voltemos ao filme. Da navegação, corta-se para uma cena interna na oficina do poeta que trabalha na impressão de seu jornal, articula-se, desse modo, a identificação do espectador com o personagem, em função da voz *off*, uma vez que:

Nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação. (XAVIER, 2014, p. 35, itálicos do autor)

Da narração para a representação, da voz para o corpo do ator, o universo retratado desenha-se progressivamente, o filme trabalha com a delicadeza do desvendar-se. De maneira similar, a caracterização do espaço periférico acontece no próximo corte quando em plano-sequência, acompanha-se, por trás, uma moça que sai de um barraco e anda por vielas e em *over*, ouve-se a voz de Zizo, a declamar poemas. Ela aos poucos se aproxima dele que distribui o jornal e fala para um grupo de pessoas. Em sua apresentação, contrapõe criticamente os moradores dali aos dos prédios e ao fim é aplaudido. Já nesta cena, consegue-se ver a relação do poeta com o conscientizar, após os aplausos, agradece e sai dirigindo sua Brasília.

Desta maneira, ele mora na periferia, mas parece pertencer a outro mundo que não é também o da classe média, representada pelos prédios ao redor, então, ele não é nem de lá, nem de cá. Embora more na periferia, insere-se em uma outra possibilidade. Em linhas gerais, a história do filme pode ser compreendida pelo trinômio: 1 – o equilíbrio de Zizo: declama seus poemas, produz seu jornal, mantém relação com mulheres mais velhas; 2 – o

desequilíbrio de Zizo: a paixão por Eneida e 3 – equilíbrio final: após a morte de Zizo, quando Eneida, os amigos e a mãe do poeta estão no quintal, seguindo a vida<sup>38</sup>.

Sua caracterização segue na próxima cena, na qual quatro jovens que moram juntos conversam sobre ele: é inteligente, tem relações sexuais com mulheres mais velhas, também com a mãe? – indaga um deles. Aí o didatismo é do diretor, uma cena que conta em vez de mostrar, reforçando características que serão explicitadas mais adiante no filme. Após a conversa, um deles toca teclado e a moça começa a dançar, a batida no ritmo do Mangubeat. O momento lírico pausa a ação dramática. Aliás, o filme caminha mais para uma direção poética, os acontecimentos não são o que há de mais relevante. Seria o diretor enganando o espectador? Lembremo-nos de sua provocação: “se não querem violência, mostro poesia”. Os momentos líricos escondem um pouco a dura realidade que o filme trata, por outro lado, revelam ainda, como nos versos dos Racionais: “até no lixão nasce flor”, ou seja, apesar de todas as dificuldades socioeconômicas, a periferia também pulsa desejo, tesão e arte.

Na sequência, em plano aberto, o poeta mostra um poema numa banca que vende bebida alcoólica, em seguida chega Boca Mole (Juliano Cazarré), seu amigo, que estava presente na cena anterior, sentam-se à mesa com mais duas mulheres. A composição do quadro e a opção pelo plano aberto permite capturar pessoas em outra mesa, o dono do bar trabalhando e pessoas andando ao fundo, desse modo, o filme ganha um aspecto realístico.

Na cena seguinte, outra vez há um movimento de câmera que imita o caminhar, de modo que somos introduzidos aos poucos àquele universo, outra vez uma imitação da realidade, como se, de fato, estivéssemos entrando nos lugares. Passa-se pela casa de Zizo e ao chegar ao quintal, vemos ele e Stellamaris (Maria Gladys) fazendo sexo dentro de uma caixa d’água. Filmados em *plongée* (de cima para baixo), pode-se perceber com maior integridade a relação entre eles, de detalhes como sandálias no chão à sombra que a caixa faz nelas, do chuveiro aos corpos nus no ato sexual. Este consumado, ela levanta-se e sai, ajudada pelo poeta, que sozinho em cena mergulha na água: apesar dos amigos e das mulheres, ele está isolado em seu mundo. Analisando o ângulo de filmagem, de acordo com Marcel Martin (2013), observamos que esse efeito: “tende a apequenar o indivíduo: “a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade.” (MARTIN, *idem*, p. 44).

---

<sup>38</sup> A ideia de leitura em três partes foi pensada a partir de Xavier (2019), em análise do filme *Barravento*.

Assim sendo, a opção de filmagem dá ao espectador uma noção mais holística daquele universo, os personagens estão enveredados no determinismo, embora busquem subverter a ordem, a solidão do artista submerso na água o contrapõe à imagem do agitador cultural verborrágico realizando suas performances, revela, desse modo, o homem escondido no *performer*.

Voltando ao filme, Zizo dirige seu carro pela cidade, declamando poemas de protestos em um microfone. Filmada interna, a cena permite ver pessoas andando pelas ruas e que não dão atenção ao que fala o poeta. Na seguinte, ele está no cemitério com outro amigo, Pazinho (Matheus Nachtergaele), um coveiro, outra vez, declama, gesticula, enquanto o outro olha para o nada, perdido, contrasta-se sua roupa preta com os azulejos brancos de túmulos, reaviva-se a ausência de cor, enquanto metáfora do cinzento da vida e ainda em fator de contribuição para o processo de entre-lugar, em entrevista concedida a Christian Petermann<sup>39</sup>, da TV Gazeta, ao ser questionado sobre o uso do preto e branco, Assis respondeu que as cores do Recife atual tirariam a poesia, ao passo que a falta delas abstrai o espectador, tornando o filme uma viagem: “aquilo é Recife e não é Recife”, encerrava ele<sup>40</sup>. Por conseguinte, esse recurso reafirma o lugar de dubiedade retratado no filme.

Em plano-sequência, caminham para o bar, por entre túmulos. A seguir, sentados em volta de uma mesa, Pazinho bebe sem se ater a fala de Zizo que filosofa sobre a vida, mostra-se indignado e em oposição: “A lógica do umbigo miúdo. A trepada sem prazer. O futebol sem bola, a porra da boca sem a porra da língua”. Há uma quebra ao estilo Brecht e o poeta olha para câmera e questiona, como se o espectador estivesse sentado com eles, evidentemente, irrompe uma teatralidade. Ao fundo, um cortejo entra ao cemitério. Pazinho, levanta-se para ir realizar seu trabalho<sup>41</sup>. Outra vez, o poeta fica sozinho. Paralela ao trinômio do poeta, há a história amorosa do coveiro e Vanessa, uma travesti, o casal está brigado e Zizo procura conciliá-lo.

Há cenas da casa dos amigos e outra vez o quintal do poeta, agora a cena começa com uma panorâmica, acontece um churrasco e ouve-se a mãe de Zizo (Ângela Leal) falando sobre ele que desde criança queria escrever poemas e que conheceu Pazinho, o coveiro, no

<sup>39</sup> Quadro “Dica de fim de semana”, Programa Todo Seu, TV Gazeta, 2012.

<sup>40</sup> Marcel Martin discute a ausência de cores no cinema, apontando como pode ter diversas finalidades: “Mas há assuntos que não parecem, *a priori* e por razões dramáticas, exigir sua presença: a violência, a guerra, a morte, assim como temas puramente psicológicos.” (MARTIN, 2013, p. 77).

<sup>41</sup> Em uma das cenas, pode-se ler no uniforme de Pazinho: “Prefeitura Municipal de Olinda”. A história transcorre em Recife ou Olinda? Talvez não importe, passa-se em uma periferia que poderia ser de qualquer cidade.

enterro do pai. Há um detalhe para a participação da atriz Dira Paes (presente nos dois filmes anteriores de Cláudio Assis), aqui faz apenas figuração especial brincando com uma criança. Nessa confraternização, há uma passagem bastante conhecida do filme em que Boca Mole conta uma piada para o grupo de amigos, nela alguém chega ao céu e prefere ir ao inferno, chegando a uma orgia pergunta se estava no lugar certo e alguém responde: “não, aqui é o Recife, o inferno é pra lá”. De tal forma, a argumentação aqui empreendida ganha fôlego: o filme não transcorre em oposição ao céu, tampouco dentro do inferno, mas em Recife, como um lugar intermediário. Esta cena marca a passagem para o ponto dois, o do desequilíbrio de Zizo, enquanto Boca Mole conta a piada, o poeta olha interessado para uma moça: Eneida (Nanda Costa).

Novo corte e uma panorâmica mostra os convidados dançando, ao fundo uma música em som de teclado, a melodia alegre, reiterada em batida de Mangubeat, funde-se com a festa, sendo decorativa, pode ser lida de acordo com a concepção de música-ambientação, de Martin: “Ela deve participar discretamente [...] na criação da tonalidade geral, estética e dramática, da obra” (IDEM, 2013, p. 141). Assim sendo, percebemos os marginais como festeiros e alegres, até que Zizo irrompe, pedindo atenção, quer declamar poemas. A câmera capta como se estivesse na mão. Diálogo com o cinema novo? Agora estamos mais próximos da ação, a câmera balança, anda rápido. Os amigos não querem ouvir as poesias, pedem cachaça e maconha. Mas dona Marieta, mãe dele, pede que ouçam os poemas. Quando finalmente consegue falar, está situado ao meio do quadro, é também o centro das atenções, conta ter escrito dois poemas e que um deles é dedicado a Vanessa e Pazinho. Centralizado, à sua frente tem metade dos rostos do casal, ao fundo e ao lado, os participantes da festa, ele declamando o poema e seu rosto que ganha a câmera, até que quando finaliza a performance, afasta-se e o casal se beija.

Em plano de conjunto, a festa segue, o rapaz toca o teclado, recorrente no filme, enquanto os convidados dançam. À noite, a panorâmica, da direita para a esquerda, revela pessoas assistindo a algum filme, esse movimento de câmera permite perceber uma sutileza de algo que se revela aos poucos, o tempo fica suspenso: alguns assistem, outros bebem, há um homem que projeta o filme, o tecladista arruma seu instrumento, a projeção acontece num pano plástico. Zizo irrompe a frente da câmera, seu rosto quase de perfil fica metade encoberto por sombras. Esse instante metalinguístico parece revelar o cinema como procedimento, ou seja, como se ele tivesse saltado do filme projetado no improvisado, lembrando-nos da precariedade como objeto de criação. Zizo caminha em direção a Eneida,

ainda não se conhecem, sabemos então o nome da moça que observara no momento da piada. Assistindo ao filme, ela nota a aproximação, mas não quer olhá-lo, ao fundo, ouvimos vozes das pessoas conversando, ele sentencia que a moça tem nome de guerra. Há um diálogo que parece provocar o próprio espectador:

ZIZO – Tá gostando do filme?

ENEIDA – O foda é que não tem história, né?

ZIZO – (ri) Esse filme é a minha história. História quem cria é quem vê.

Até esse momento, 39 minutos de filme, não há um conflito articulado, com exceção da relação entre Vanessa e Pazinho. Apenas o poeta declamando seus poemas e um quarteto vivendo um poliamor. O conflito começa a se desenhar com a presença de Eneida, que provoca ao comentar sobre o fato de o filme projetado não ter história e no que vemos Eneida ri e o poeta insiste no diálogo, perguntando o que ela achou dos poemas. Ao longo da conversa, ela demonstra não lhe dar importância. Até que após uma pausa, Zizo revela querer fazer sexo com ela, neste momento, começam a se olhar e a sedução parece avançar, mas a moça se nega, alegando ter namorado, ele insiste e ela levanta a questão das mulheres mais velhas com quem ele mantém relações. A cena finaliza com o poeta bebendo e Eneida olhando para ele com feição risonha.

Na cena subsequente, o poeta está sozinho num galpão. A iluminação deixa o lugar claro, em contraposição ao corpo de Zizo todo coberto por sombra, ele está sentado escrevendo. Começou seu momento obscuro: desequilíbrio. Em seguida, à noite, vemos Eneida saindo da escola, ouvimos a voz do poeta: “minha guerra!”. A moça olha descontente, outra panorâmica a acompanha até o outro lado da rua, onde há uma barraquinha chamada Caldácio da saudade e Zizo está sentado. Posicionados ao centro do quadro, ao lado direito está o diretor Cláudio Assis, no estilo Hitchcock, fazendo figuração na cena. Zizo mostra seu jornal para Eneida, que desdenha, em seguida insiste para que façam sexo e, de novo, ela recusa. Entretanto, o clima parece ser de provocação, Eneida sorri para o poeta.

Corta e Zizo está em sua oficina com Boca Mole, a cena reforça o didatismo: basicamente os dois conversam sobre as recusas de Eneida, mostra-se o interesse/paixão dele como crescente. Depois uma externa, vemos ônibus passando pela rua e na calçada Eneida caminha. Ao fundo uma trilha sonora, com papel dramático, fornecendo ao espectador um elemento de compreensão humana a essa caminhada solitária, contrapondo a presença de Zizo. Em seguida, ele declama um poema falando sobre as negativas da amada. Há um corte para Eneida olhando o mar e lendo, enquanto em voz *over* segue o poema, desse modo,

configura-se a solidão de ambos. A jovem parece perdida e incerta olhando o horizonte, está angustiada, parece indecisa.

Refletidas à luz de *A ralé brasileira*, as recusas da jovem, vale lembrar que ela tem apenas 18 anos e ainda está no Ensino Médio, encontram eco na análise da questão amorosa entre adolescentes dessa camada social, na qual as meninas são submetidas a sublimarem seus desejos sexuais no intuito de não serem desvalorizadas, embora em meio a esse contexto, às vezes o sexo possa surgir também como moeda de troca para uma possível relação amorosa, no primeiro sentido o das recusas, observa o sociólogo:

No caso das meninas da “ralé estrutural”, esse comportamento “coquete” é ensinado desde cedo pelas mães ainda que de maneira inarticulada, como a arma mais “forte” entre as “armas fracas dos fracos” na luta desesperada para manter a atenção e a presença dos homens. Como para essas meninas o sexo é uma “questão de vida ou morte”, é preciso sempre “se dar o valor” tentando manter a escassez dos prazeres que os homens conseguem com elas. Por isso o “sexo livre” significa para elas não uma conquista, e sim uma degradação maior. [...] Esse eco tardio da “revolução sexual” entre as meninas pobres só pode trazer um falso relaxamento num contexto em que, ao invés do diálogo sobre o corpo e a sexualidade desde a infância e na passagem para a adolescência, as mães são obrigadas a ensinar o jogo dissimulado com as palavras e os gestos, já que elas próprias nunca puderam relaxar e brincar com o sexo. (SOUZA, 2018, p. 183)

Essa observação em relação à personagem, aprofunda seu drama e dá também a tônica do filme, as pessoas representadas e suas angústias estão submetidas a uma articulação estrutural maior do que elas mesmas. A rejeição reiteradas vezes parece fugir da própria compreensão da moça, seu olhar perdido ressalta algo que escapa das suas possibilidades de resoluções, ou melhor, de sua classe, a ralé.

A ruptura: outra vez o quintal do poeta, Stellamaris caminha em direção ao poeta, o plano-sequência agora é frontal, podemos perceber as alterações no rosto da vizinha, demonstrando surpresa. Quando estão próximos, a iluminação outra vez deixa o rosto do poeta encoberto, de modo a realçar seu isolamento e desequilíbrio, já não está em si, sai da oficina e vai até a caixa d’água. A cena é filmada em *plongée*, nela o poeta esvazia a caixa d’água, já não quer mais aquelas relações sexuais, recusa as mulheres mais velhas, por querer Eneida. Vemos toda a água sair e Zizo pisando nela, dessa maneira, funciona como o choro engasgado pelo insucesso na investida sentimental.

O isolamento ressalta ainda mais na cena seguinte, Zizo e Eneida estão às margens do rio, sentados numa espécie de deck, um de costas para o outro. Ambos olham para cima, como em busca de respostas. O céu nublado reforça uma zona turbulenta, o cinza da vida, a tempestade parece se aproximar. Isolados. Parecem fazer partes de mundos distintos. Ela

comenta sobre os pais, sua mãe é quinze anos mais velha que o pai, chama-se Helena, poeta brinca que na família dela só há pessoas com nomes clássicos, ela responde que sua avó chamava-se Iracema... Levantam-se, cada um olha em uma direção, Zizo comenta sobre a infância. Vale observar na fotografia, a ideia de um entre-lugar, podem ver a cidade, o rio e seus barcos, mas os personagens não fazem parte daquilo, estão introspectivos, como se o mundo não importasse. Outra recusa: ele a convida para nadar e ela diz que aquelas águas trariam doenças. Mais do que afastada, Eneida independe do poeta. Exemplo disso, na cena seguinte ela aparece nadando no mar, percebe-se um jogo de oposições, não nada com ele, nem no lugar que ele convida: o tempo e o espaço de Eneida são outros.

A câmera vai do mar aos rostos de Pazinho e Zizo que conversam sobre a paixão do segundo pela jovem. O foco rodeia os dois e fica posicionado atrás deles, o poeta afirma que a amada é grande e ele é assim, fazendo um pequeno gancho com o polegar e o indicador, demonstrando sua pequenez. As cabeças estão posicionadas nas laterais e ao centro vemos Eneida e os amigos no mar. Os que conversam são observadores, como se não conhecessem os demais, estão em oposição, os primeiros de costas e os outros de frente. Essa oposição persiste também no diálogo, o tipo de relação que Pazinho tem com Vanessa, comenta ele, que a iniciaram com sexo, já o de Zizo e Eneida não avança, fica na recusa. Ele afirma ser um romântico, parece gostar do jogo na relação que articula. Pazinho sai e Eneida caminha em direção ao poeta, a câmera posicionada na altura do rosto de Zizo consegue dar destaque ao corpo de Eneida. Ele dá uma canga a ela e conversam frente a frente. Parece que haverá uma aproximação da relação entre os dois, os outros também saem aos poucos da praia. A câmera fica parada o tempo todo, há pausas na conversa entre eles, como se um quisesse alcançar algo indizível no outro, pela observação de cenas, concordamos com a afirmação: “O silêncio, melhor do que a intervenção de uma música, é capaz de sublinhar com força a tensão dramática de um momento [...]” (MARTIN, 2013, p. 127), através dele percebemos um avançar na relação.

Angústia. Novo corte. Na oficina de Zizo, o vemos escrevendo em seu braço, ao fundo uma música lenta, como observa Martin, reforça “a importância e densidade dramática [...] dando-lhe uma dimensão lírica” (IDEM, 2013, p. 141). Ele escreve em mais partes do corpo: barriga, rosto. Há uma tensão pelo não envolvimento com Eneida. Em seguida, de um barco, faz uma pichação de um rato. A espacialidade confirma essa angústia, que proporciona a criação, como um lugar outro. No balançar do barco sobre as águas do rio, o movimento é internalizado, temos alguém frente a uma angústia. Desse modo, a questão social, o cinema



de denúncia tão notório na obra de Cláudio Assis, parece tender aqui para um espaço distinto. O rio figura como ponto de reflexão, dele vemos a cidade imóvel, o movimento aqui é o da criação desse sujeito periférico apaixonado: ele desenha um rato, esse animal indesejado e associado à sujeira.

Uma conversa entre Vanessa e Eneida marca também didatismo, a primeira pergunta o porquê de a segunda não querer o poeta, a quem parece querer apenas provocá-lo e essa se esquiva da pergunta. Na próxima cena, em uma copiadora, “escaneia-se”, veste uma camisa com desenhos de mapa, que aos poucos vai tirando e na máquina traça uma cartografia de si: rosto, seios, vagina. A iluminação dos planos em que ocorre a cópia, cria uma impressão de um crescente de luz: corpo sombreado que com o movimento do mecanismo de copiar ganha uma luz que vem do fundo para a frente, até que todo fragmento de corpo fique iluminado, dessa forma, sugere uma promessa de abertura para a relação a ser estabelecida entre Eneida e Zizo, a trilha sonora, igualmente, indica algo a começar, com batidas lentas.

A cena subsequente é o aniversário de Pazinho, inicia-se, com a mesma trilha sonora da anterior, em um plano americano no qual Vanessa e Eneida caminham, segurando uma caixa, a câmera anda no plano-sequência que vai abrindo para o restante da casa, até passar pelo meio de Zizo e Pazinho, mostra mais gente que começa a cantar parabéns. A câmera anda por entre os atores, dando uma percepção de inclusão, ou seja, tem-se a sensação de estar dentro do espaço, embora haja uma quebra disso pela trilha sonora, que não está no espaço dos personagens, e pela maneira como a câmera capta, provavelmente, está numa grua e vem de trás para frente. O preto e branco agora transmite teatralidade, vê-se os rostos e corpos dos atores, Zizo agora declama outro poema e acima deles tudo está escuro, salvo algumas bexigas que enfeitam a sala, quase um cenário teatral com poucos materiais.

Zizo encontra as cartografias xerocadas de Eneida e passa a montá-las, os fragmentos de braço e mão quando unidos escondem a vagina. Ele está provocado. Ao fundo da oficina, vemos imagens do rato: o poeta está fora de controle. Na cena seguinte, na presença de Eneida, que olha para o céu, os vemos frente a frente e atrás deles há uma festa acontecendo, uma fogueira acesa. *A misé en scène* arma uma contrariedade em relação aos sentimentos dos personagens, um forró é tocado, pessoas dançam, bebem, crianças brincam, enquanto o suor no rosto do poeta e o rosto sério de Eneida aumentam a sensação de angústia que ele sente por não se realizar com ela. Ouvem-se fogos de artifícios, os dois olham para cima, riem, saem da festa.

Estão no barco, Eneida deitada e Zizo inclinado para ela, ao fundo, vemos as pernas das pessoas indicando que o forró continua. A moça fuma e parece estar finalmente cedendo, ele indaga sobre o motivo das recusas dela, ao que responde que eles não cabem: o poeta continua a indagar, ela fica impaciente, também desconhece a razão de não se envolver afetivamente com ele. A tensão cresce e Eneida parece ficar com medo, ele começa a ficar agressivo, afirma tê-la levado ali, por ser um lugar onde poderia fazer o que quisesse com ela que nega sentir medo. Há um desconcerto na cena, de certa maneira, Eneida parece esconder algum segredo e o poeta parece buscá-lo, até que ela quer urinar e Zizo pede para ver. Em pé, Eneida apoia seu antebraço no do poeta, abaixa-se e urina enquanto ele observa e coloca as mãos na urina. Eneida sorri, empurra-o bruscamente. É o máximo de contato físico que terão. Nervosa, pede para ir embora. Zizo vai à frente e a leva pela mão.

O aumento da tensão/desespero: em sua oficina, Zizo joga recortes da xérox de Eneida em cima do próprio corpo e começa a se masturbar, frenético, levanta-se e vai lambar a copiadora. O movimentar da máquina, em seu escurecer e clarear, lembra imagens de choques ou de exames de Raio-X, desumaniza o rosto e arma um jogo escuridão-luz: o embate do personagem contra sua escuridão (o desejo pela amada). Pensando na origem da palavra, paixão como *pathós*, ela parece haver deixado o poeta *fora do controle*, em desespero diante da impossibilidade de realização do desejo. Reforçada pela iluminação, realça-se a angústia humana, como observa Martin (2013):

A tela parece devolver à vida todos os mitos milenares da luta do homem contra as trevas e seus mistérios, do eterno confronto entre o bem e o mal. Por outro lado, a preferência dos diretores pelas luzes violentas e as sombras profundas pode ter sua origem no fato de que se encontram assim recriadas na tela as condições e a ambientação do próprio espetáculo cinematográfico: a obscuridade, fascinação da luz, universo fechado e protetor, esse clima maravilhoso e infantil que constitui o meio, essencialmente regressivo (isto é, voltado para a interioridade e a contemplação), da hipnose fílmica. (idem, ibidem, p. 65)

O desequilíbrio de Zizo encontra reforço nessa iluminação que ora clareava Eneida como promessa de uma união e agora como constatação de obscuridade e impossibilidade de realização amorosa. Na imagem seguinte, temos um grupo de trabalhadores que ouve o poeta, o recurso da filmagem em preto e branco facilita que seus rostos se dissolvam pelas sombras, de modo que vemos apenas seus corpos e escadas. Ao longe, a cidade afastada pelo rio, pergunta ele: “Quanto mais lama, mais caranguejo? É isso mesmo?”. Posteriormente, afirma então que quando olha dali só vê lixo e sujeira, retoricamente, pergunta se não é a fome, evoca o nome do escritor Josué de Castro, também retomado pelo Movimento Mangue, que

colocou em discussão a problemática da fome, em seu romance *Homens e caranguejos*, conseguimos notar a similaridade com o filme:

Cedo me dei conta deste estranho mimetismo: os homens se assemelhando, em tudo, aos caranguejos, arrastando-se, agachando-se como os caranguejos para poderem sobreviver. Parados como os caranguejos na beira d'água ou caminhando para trás como caminham os caranguejos. (CASTRO, 1967, p. 13)

Nota-se, no romance de Castro, a condição do trabalhador que o coloca em paridade com o animal do mangue, no filme essa angústia não se dá pela fome, como no livro, mas pela questão amorosa. Castro, observa que conforme iam crescendo, os caranguejos ficavam mais atolados na lama, de modo parecido, também o poeta quanto mais permite seu sentimento fluir, mais se vê atolado na lama da angústia. Na cena, há uma oposição em relação à cidade, e em sua fala, o poeta critica o homem que produz lixo, dirige para o centro do quadro e interpela a Chico (Science?) que empreste a ciência para que ele possa entender, esclarecer, ver. Para esta análise, esse trecho é importante, pois situa o sujeito periférico nesse entre-lugar, oposto à cidade, que pode representar a posse, o centro, mas também é diferenciado dos outros periféricos, ali representados pelos trabalhadores, situa-se a partir do mangue, evidenciando a relação entre o cinema de Cláudio Assis e o Mangubeat. Seu diálogo não é estabelecido com os trabalhadores, prováveis não-atores, que ficam encobertos pelas sombras, o único a ganhar claridade, em termos de iluminação cênica, é o próprio poeta. Metaforicamente, encontra a luz que ele mesmo porta em seus discursos de conscientização e questionamentos.

Na próxima cena, o poeta cola lambe-lambe, em uma ponte, com os seguintes versos: “Quando falo poesia, a poesia racha./Quando falo poesia, a poesia cresce./Quando falo poesia, a poesia borra./ Quando falo poesia, a poesia suja”. Mais do que um embate entre um homem apaixonado e uma mulher, configura-se uma tensão entre um artista e sua linguagem. Em seguida, ao lado da intervenção, para e fuma um cigarro, seu olhar é perdido. Sucede-se a isso, Zizo com um megafone perguntando se os moradores do prédio da cidade conhecem o cheiro dela, segundo ele, é o do mangue; se sabem o barulho da cidade, para ele, é o do tamanco das lavadeiras e ainda se sabem o gosto da cidade, que é o das prostitutas abandonadas do cais. Nessas perguntas, respondidas por ele mesmo, assemelha-se a Ferréz quando escreve que o sistema pelo menos viu a capa, a relação dele com a cidade acontece por meio de uma oposição entre o movimento dos carros e ônibus sobre a ponte, a imobilidade dos prédios e realidades que ficam encobertas: o mangue, as trabalhadoras, a prostituição. O poeta, assim, não apenas conscientiza os outros moradores, mas, embora não

ouvido, protesta contra as desigualdades, em apelo dirigido à cidade inteira, chamando a atenção para os marginalizados. No fim dessa cena está sozinho e do barco joga ao rio barquinhos de papel e a música eletrônica vai desaparecendo.

Um bar reaparece no filme, o tipo de plano recorrente nesses momentos mostra Zizo e Pazinho sentados, há na mesa uma garrafa de cerveja e ao fundo deles, três moças em pé. O poeta declama um poema e o amigo tem um olhar distante, como se estivesse em busca de algo, presta atenção ao que diz o amigo quando ouve uma palavra desconhecida: diletância. A câmera percorre os dois, dando uma volta, aproxima-se deles. Ambos estão angustiados, Zizo afirma que voltará para o seu lugar, Pazinho fuma como se estivesse em outra direção. O isolamento persiste nas duas cenas subsequentes: olhar de Pazinho continua perdido enquanto mulheres dançam e tocam em seu corpo. Na seguinte, Eneida lê um poema dedicada a ela no jornal Febre do rato, que desprezara, ao mesmo tempo que lê, masturba-se, lentamente o solta, mas continua a declamar o poema até atingir o orgasmo.

Voltamos à vista do rio, agora com um filtro que ressalta o contraste, deixando a imagem quase branca inteiramente. Há uma música que indica suspense, outra vez a voz *off* do poeta declamando. Conforme percorre o rio, vemos pontos da cidade de Recife. Agora interna, temos o poeta em sua oficina trabalhando com colagens e fumando. Se dissera a Pazinho que voltaria à praia, na cena que segue, parece haver uma confirmação disso. A *plongèe* mostra Zizo e uma senhora fazendo sexo na caixa d'água. Há um corte para Pazinho no sofá de sua casa, acordando de um sonho, tem uma discussão com Vanessa, pois chegara em casa bêbado e carregado. Em relação às mulheres mais velhas com quem o protagonista se relaciona, cabe observar que não têm força por si, no enredo, aparecem como corpos *marginalizados*, não estão dentro dos padrões estéticos, são mulheres velhas, com sobrepeso. Neste sentido, cabe a seguinte observação:

Meros corpos são os que suscitam a relação e realizam o desejo sexual do outro sem despertar nele tal cumplicidade afetiva que, embora dependa em certo grau do desejo carnal, se projeta para além dele na expectativa de que o outro se prolongue como essa fonte de aconchego em que podemos abandonar nossas “máscaras” de força e mostrar nossas fraquezas em suscitar rejeição. (SOUZA, 2018, p. 187)

Se pensadas nessa perspectiva, as mulheres mais velhas marcam a presença do corpo negado, isto é, não exposto em capas de revistas, nem em telenovelas, escancaram a realidade, distante da padronização midiática, e não são vítimas no filme, ao contrário, esses corpos pertencem a mulheres com desejo sexual e que o realizam com o protagonista.

Em panorâmica, vemos o sujeito periférico conscientizando os moradores, é 7 de setembro e marcharão ao centro da cidade, onde haverá o desfile da independência. Inicia-se o momento mais importante para a análise dessa dissertação: segundo o poeta, a ação de ida à cidade, como se o espaço deles também não configurasse uma parte dela, proporá uma nova estabilização. Ao fundo, uma senhora segura uma bandeira do Brasil manchada e continua o poeta, afirmando que sua proposta está baseada nos valores daquele grupo: a amizade, o espírito da cumplicidade, da coletividade que dará “uma lapada na lei, uma bicuda no ovo direito da ordem”, quer um grande acontecimento para mexer com o próximo. Sua mãe tem ao longo da cena uma fisionomia de preocupação, ao fim de sua fala, o poeta a olha como se fosse lhe dizer algo, mas se afasta. Nesse momento, Boca Mole, empolgado, relembra que no ano anterior foram todos presos, sua fala é interrompida por Zizo que diz que dessa vez pararão no hospício.

O curioso das cenas seguintes está no jogo de oposições armado, saem os carros dos marginalizados, flamulando uma bandeira do Brasil, eles andam pela periferia e Zizo expõe a reivindicação: anarquia e sexo, o direito de errar, a liberdade. Corta-se para outra interna do carro, agora pelas ruas do centro. Zizo em seu megafone, distribui jornais, em cima do carro, brada o grito dos excluídos que trazem o seu modo de viver para o centro. A partir daí, segue uma montagem mais instigante, são sobrepostas imagens de movimentação, primeiramente, das próprias andanças de Zizo no carro e, em seguida, da marcha militar.

Aquela opressão longínqua da cidade imóvel, começa a ganhar corpo: o poder estatal, na figura do exército. A câmera está no chão e vemos soldados marchando. Depois o plano mostra o rosto dos soldados que portam armas na mesma altura. Há ainda sobreposição de sons: o protesto e a marcha militar. Na cena seguinte, enquanto os soldados marcham, vemos o artista protestando com as mesmas palavras e acrescentando: “precisamos de amor e não de armas”. Com sua empolgação, Zizo saltita em frente ao tanque e é empurrado por policiais.

Observando o enquadramento dos militares, percebe-se a semelhança também com a maneira como Zizo foi fotografado ao longo do filme. Eles com as armas e Zizo, o microfone. Daí a inteligência fílmica: se pensado nesse viés, o poeta não aparece como um salvador, ao contrário, figura como outro lado da moeda bélica, a oposição à ordem estabelecida, com uma ordem nova: sua anarquia acompanhada de sua contradição. As imagens do desfile servem como ameaça de um confronto estabelecido com a presença daqueles marginalizados.



Imagem II: Sobreposição de imagens que iguala Zizo aos militares ao mesmo tempo que o insere em condição de inferioridade em relação a eles.

Na sequência, o poeta está em cima do carro, com seu microfone, protestando, ele é filmado em *contra-plongée*, de modo que parece ser superior aos demais, não à toa, está à altura de dois postes de luz, aparece como um novo ponto de iluminação não para a noite da rua, mas para a consciência de seu povo. Corta, em plano americano, para a chegada de Pazinho, Vanessa e Eneida. Outra vez em *contra-plongée*, o poeta agitado, sorri por ver a amada, outro corte para ela que fica desconcertada com o pedido dele para que suba. A questão política vira amorosa, ele sobe ainda mais e pede que desnudem os corações e desabotoa a camisa, passa a declamar um poema e Eneida vai, aos poucos, tirando a roupa. Enquanto isso, há uma panorâmica que mostra as pessoas que os assistem, algumas também tiraram as camisas. A câmera gira e a cada volta que dá, mostrando o público, retorna ao poeta e Eneida que tiraram uma peça de roupa. É o momento do encontro entre eles, a moça

parece que vai finalmente se entregar ao artista apaixonado, o posicionamento de ambos, remete ao quadro “A criação de Adão”, de Michelangelo, a vida/o amor está prestes a começar:

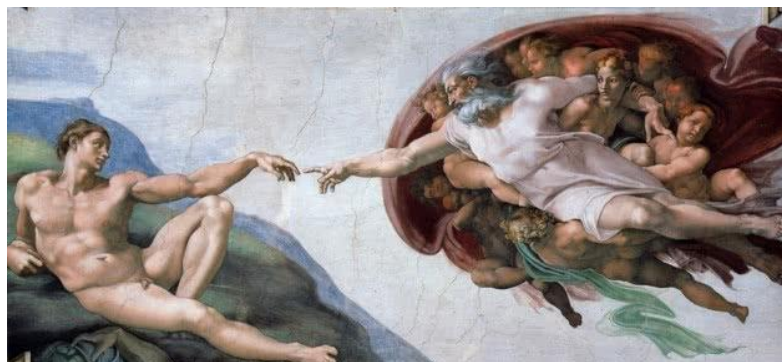


Imagem III: A criação de Adão, de Michelangelo



Imagem IV: A aproximação entre Zizo e Eneida

O diálogo com a pintura traça um retrato do mangue fertilizado que não produz apenas arte, mas também possibilidades amorosas. Mobiliza ainda a noção de que vemos um cinema parabólico, isto é, conectado com outras manifestações artísticas para além dos limites geográficos. Entretanto, a paz é interrompida com a chegada da polícia. Não há como saber o que foi encenado e o que aconteceu na realidade, pois, de fato, as filmagens foram surpreendidas com a chegada da polícia. Embora estivesse no roteiro e produzido com uma viatura cênica, a chegada da polícia à Rua da Aurora, onde a cena era filmada, aconteceu por uma denúncia de atentado ao pudor, uma vez que vários atores estavam nus.

Voltando ao filme, temos uma externa noturna de uma rua onde chega uma viatura apressada, o carro para, os policiais descem, tiram Vanessa e Zizo que está desacordado, a imagem do poeta assemelha-se a do martírio de Jesus Cristo. Sob gritos de protesto da amiga, o poeta é atirado ao rio. A trilha sonora mais uma vez assume mistério. A fotografia em preto e branco consegue captar o rio e o céu completamente escuros, a única iluminação é a da

ponte que reflete também nas águas. Pensando em entre-lugar, o único que parece resistir à escuridão é o lugar do meio, a ponte. Um *black-out* e vemos ratos nadando, com um trilha sonora tensa. Corta para a casa de Pazinho e Vanessa sozinha. Em seguida, para a oficina do poeta vazio. Acabou-se a parte do desequilíbrio do poeta.

Um plano sequência mostra a casa da mãe de Zizo, ela sentada numa cadeira de balanço na varanda parece esperá-lo. Inicia-se o equilíbrio final, a caixa d'água filmada de cima agora tem a dona da casa, balançando-se sozinha, aparenta sentir prazer mas mexe as águas como se procurasse encontrar algo perdido. A próxima cena tem Eneida diante do espelho com olhos lacrimejados. Corta-se para sua cama vazia, ela sobe, olha para cima também como se estivesse procurando alguma coisa, coloca a cabeça entre as mãos, folheia um livro, e fica olhando desiludida.

Na próxima cena, velas acesas, Eneida pergunta se há notícias, e Pazinho afirma que nada ainda: Zizo está desaparecido. O olhar da moça, ao longo da cena é de preocupação, ela sairá e o outro pede para que diga a Vanessa que o perdoe, que ele (Vanessa) é o *homem* de sua vida e que Pazinho está a sua espera. Desse modo, sinaliza que o empenho de Zizo pela reconciliação do casal surtiu efeito, assim, tem uma missão cumprida.

Em seguida, Boca Mole e outro amigo estão na oficina do poeta olhando as coisas dele, encontram um filme de Zizo chamado *Maconha* e em panorâmica os vemos indo ao quintal perguntar à dona Marieta se podem ficar com o material. No quintal, além da mãe do poeta, estão Vanessa, uma moça e dentro da caixa d'água, Eneida e outra amiga - essas duas nuas. Tem-se a noção de uma despedida, Vanessa comenta que Pazinho ficará com a máquina de escrever do desaparecido. Outra vez de cima, temos as duas moças ocupando a caixa d'água, ficaram no lugar que era do poeta, de modo a sinalizar uma substituição de pessoas em um lugar que continuará o mesmo. Comentam que Pazinho também escreverá poesias, outra continuidade do fazer do poeta, ao que Vanessa retruca: “só se for de cachaça e rapariga”, rematada por dona Marieta: “olha que cachaça e rapariga também é poesia” – outro elemento didático do filme que reforça as assertivas de Cláudio Assis em relação a um trabalho poético, camuflando a violência. O filme acaba com todos brindando e gargalhando. Zizo imprimiu sua memória.

### **Entre o filme e o romance: o mangue como contraponto**

Por isso cuidado, meu bem  
 Há perigo na esquina  
 Eles venceram  
 E o sinal está fechado pra nós  
 Que somos jovens  
*Belchior*



A análise do filme abre caminho para o estabelecimento de um diálogo entre ele e o romance *Capão Pecado*, nessa empreitada o apoio teórico vem do trabalho de Bello (2008) que objetivando pensar a análise de filmes e obras literárias, revela a compreensão dos dois tipos de manifestação artística pela especificidade narrativa que apresentam, esta compreendida “enquanto estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade” (BELLO, 2008, p. 20). Mostra-se necessário acrescentar sobre essa compreensão:

Seja qual for a perspectiva teórica adotada, o conceito de narrativa inclui, implícita ou explicitamente, duas vertentes fundamentais: a noção de *sequencialidade* (que implica a passagem sucessiva de um estado a outro, isto é, transformação) e a noção de *temporalidade* (já que os eventos relatados se sucedem no tempo). (BELLO, 2008, p. 43, itálicos da autora)

A sequencialidade está ligada ao processo de transformações que se verificam no tempo, conseqüentemente, percebe-se uma ligação estreita entre a narrativa e o aspecto temporal. Retomo a afirmação de Ricoeur em Bello: “O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de maneira narrativa; a narrativa é significativa na medida em que desenha os traços da experiência humana” (BELLO, 2008, p. 51). Posto isto, percebe-se que existe tanto no cinema quanto na literatura uma capacidade de narrar, ou seja, manipular a temporalidade e é justamente nessa capacidade que esta análise se detém, refletindo a focalização, isto é, o ponto de vista narrativo e sobre essa questão comenta Bello:

A focalização (seja ela onisciente, interna ou externa) tem que ver com as relações que o(s) narrador(es) estabelece(m) com o universo diegético e também com o leitor, através das quais se manifesta a informação que se encontra ao alcance da consciência do(s) próprio(s) narrador(es) e das personagens às quais é atribuído um particular ponto de vista. (BELLO, 2008, p. 60)

Bello justifica a importância do ponto de vista por ele ser um indício estético ou ideológico e que se apresenta de uma maneira complexa e ambígua, além disso: “manifesta uma (posição estética, ética, existencial) por parte do narrador, ao mesmo tempo que procura exercer sobre o leitor algum tipo de influência” (BELLO, 2008, p. 67). Ora, se da análise do romance conclui-se a presença problemática de um narrador com seu tom professoral e distante das personagens representantes da ralé, cabe indagar o que a representação de um sujeito marginal no cinema revela, ressaltando que esta reflexão não está voltada para o roteiro, mas para a complexa representação audiovisual e sua “dimensão particularmente híbrida, mista e complexa” (BELLO, 2008, p. 24).

Desta maneira, a discussão em relação ao foco narrativo permite que seja investigado como na narrativa fílmica está configurada a imagem do poeta e também a visão do cineasta,

ele próprio entendido enquanto intelectual, em relação à matéria narrada. Entretanto, cabe aclarar as diferenças entre a autoria no cinema e na literatura:

De facto, devido à homogeneização do material de expressão literária verifica-se que tanto o autor textual como o narrador fazem uso do mesmo veículo semiótico – a linguagem verbal –, o que permite, em muitos casos, a invisibilidade quase total da figura do autor textual [...]. No caso da narrativa fílmica, o autor textual [...] é aquele que verdadeiramente “fala” cinema, ou seja, é a entidade que está por detrás da organização das imagens e respectivos sons que o espectador vê e ouve. (BELLO, 2008, p. 130)

Consequentemente, a interpretação do ponto de vista na obra fílmica contribui para a identificação do olhar do cineasta, embora saibamos que os processos criativos em cinema muitas vezes são compartilhados e outros membros da equipe também podem colaborar com o resultado final. Mas voltando ao filme, em primeiro lugar há de se comentar que já na cena de abertura é possível perceber sua composição pensada como uma visão a partir do mangue, nesses momentos em que a câmera passeia pelo rio, conforme analisei anteriormente. Tomando de empréstimo a expressão de Silviano Santiago (2000), dei a isso o nome de *entre-lugar*, embora o conceito apresente diferenças ao longo da trajetória do autor, penso e o utilizo aqui no sentido de que em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, ao confrontar o discurso literário dos escritores da América Latina e os europeus, o crítico compreende que:

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 antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

Retomo essa noção, pois da leitura do romance de Ferréz pode se perceber uma composição narrativa que contrariava o discurso do autor. Ao passo que ele defende a ideia de uma literatura feita pela periferia, a obra está articulada distante dela, pela presença desse narrador que se distingue dos personagens, isso leva a questionar o papel do sujeito periférico. Quando configurado como intelectual cria distância em relação aos demais moradores da periferia, embora esteja a favor deles, crie ações em benefício coletivo e procure conscientizá-los politicamente. O filme de Cláudio Assis nos serve como contraponto por trazer a representação desse sujeito periférico, embora ao longo fique mais preocupado com questões amorosas e existenciais do que propriamente sociais. Desse modo, *Zizo* é uma representação do sujeito da periferia empenhado numa transformação da realidade.

Mencionou-se que o diretor expôs o desejo de apresentar a temática de denúncia social predominante em seus filmes anteriores, mas de modo camuflado pelo tom poético e

pelo recurso da fotografia em preto e branco. Tais recursos funcionariam como a parábola que traria elementos externos e por vezes poderia ludibriar o espectador, levando-o a esquecer das mazelas que estão pulsando na realidade representada. De fato, nessa realização o foco narrativo muitas vezes se confunde com o do próprio protagonista, o olhar do espectador identificado com a voz *off* dele no começo do filme tende a criar uma identificação com o seu ponto de vista e ir mais para o lado do mangue como potencialidade de expressão artística, quase se esquecendo do lado de denúncia social também apresentado.

Entretanto, é no jogo de montagem com a sobreposição de imagens de Zizo ao microfone e o desfile dos militares que a denúncia do cineasta ganha fôlego e parece recair sobre o seu próprio discurso nas entrevistas por ocasião do lançamento do filme. Penso em duas possibilidades de leituras para as sequências com imagens sobrepostas: na primeira, estaria o cineasta denunciando o autoritarismo estatal que impediria uma livre manifestação, ou seja, a mão autoritária da sociedade brasileira recaindo e, posteriormente, matando a personagem central; na segunda que parece mais instigante, o cineasta estaria criticando a ingenuidade do artista ou do intelectual que acredita estar se manifestando livremente e ensinando aos outros, como o próprio Assis faz em algumas cenas explicativas, enquanto a realidade mostra que:

O Brasil é uma sociedade autoritária, na medida em que não consegue, até o limiar do século XXI, concretizar sequer os princípios (velhos de três séculos) do liberalismo e do republicanismo. Indistinação entre o público e o privado, incapacidade para tolerar o princípio formal e abstrato da igualdade perante a lei, combate da classe dominante às ideias gerais contidas na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, repressão às formas de luta e de organização sociais e populares, discriminação racial, sexual e de classe, a sociedade brasileira [...] estrutura-se de modo fortemente hierárquico, e, nela, não só o Estado aparece como fundador do próprio social, mas as relações sociais se efetuam sob a forma da tutela e do favor (jamais do direito), e a legalidade se constitui como o círculo fatal do arbítrio (dos dominantes) à transgressão (dos dominados), e desta ao arbítrio (dos dominantes). (CHAUI, 2018, p. 44)

Neste sentido, é essa sociedade que dá a tônica final do filme, embora os amigos de Zizo procurem continuar as atividades que ele desenvolvia, fica evidenciado que aqueles marginalizados estão inseridos em uma realidade que não mudará, por isso sua ausência na última cena parece não ser significativa. Tudo permaneceu igual, mas ele serviu para dar ânimo para aquela comunidade, então o papel do poeta seria dar uma pequena contribuição, ser ele mesmo, ainda que isso não altere a realidade. Se lido desse modo, *Febre do rato* mostra que o microfone, metáfora para a verborragia do sujeito que pensa transformar o mundo com as suas ações, pode funcionar como uma arma que mostra sua própria violência

e autoridade/autoritarismo (lembramos da sobreposição de soldados armados e Zizo segurando o microfone, ambos enquadrados de modo igual). Mais do que isso, essa arma que dispara contra o sistema pode matar a si mesmo, uma vez que estamos nesta terra que canta Belchior: “o silêncio literalmente é de ouro”.

## Considerações finais

A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia  
 E pela dor eu descobri o poder da alegria  
 E a certeza de que tenho coisas novas  
 Coisas novas pra dizer  
*Belchior*

Tímido e espalhafatoso, acrescido nas epígrafes de uma trilha sonora marcada principalmente pelo rapaz mais latino-americano entre os compositores brasileiros, este trabalho chega ao seu “fim”. Prefiro deixar a palavra entre aspas no intuito de observar que sua natureza, assim como também o *Dasein*, de Heidegger, se dá em uma abertura. As discussões aqui levantadas não se esgotam nestas páginas, os artistas analisados seguem produzindo e novos estudos certamente se seguirão a este, lembremos de Guimarães Rosa: “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas”. No entanto, quero pontuar alguns aspectos que foram desenvolvidos nesta pesquisa.

Primeiramente, a discussão entre *Capão Pecado* e *Febre do rato* conseguiu, a meu ver, efetivar um novo olhar para a temática da marginalidade, ou seja, a adoção da ideia de um entre-lugar. Tal noção foi revelada no filme em seu reconhecimento do espaço periférico, de modo que a margem, identificada com o mangue, pudesse passar a ser vista como um espaço capaz de questionar a realidade e criar artisticamente, tal como nas concepções do Movimento Mangubeat. Assim sendo, esta ideia cria uma tensão dentro do pensamento crítico, uma vez que esse mangue fertilizado, de certo modo, contribui para uma desmarginalização da margem, isto é, o espaço periférico do manguezal que se apresenta pela imagem da parabólica fincada na lama surge como fonte de orgulho pelo pertencimento e agenciamento capaz de ação política, essa subjetividade encontra eco na pesquisa de D’Andrea (2013) em que percebe o surgimento de um sujeito periférico na década de 1990:

Assumir-se enquanto periférico foi uma nova forma dessas populações se perceberem como fazendo parte de uma condição de pertencimento coletivo, e logo se assumirem como tal. Um tanto disforme, um tanto escorregadia, próprio de tudo aquilo que está em processo de formulação. Estes sujeitos se assumem enquanto portadores de uma visão específica do mundo a partir de um ponto específico no mundo social. As letras de rap foram as porta-vozes e os coletivos artísticos potencializaram uma ação política que foi muito além do próprio campo da cultura. (D’ANDREA, 2013, p. 274)

Entretanto, mostrei que na análise da forma literária o considerado marginal revela seu caráter móvel, depreendendo-se, conseqüentemente, outras formas de refletir os espaços tidos como canônicos ou marginalizados. Neste sentido, percebe-se que há entre esses espaços algo fronteiroço, cuja duplicidade encontra evidências na análise de *Capão Pecado*,

ao identificá-lo como constituído de duplicidades. Embora o autor passe a utilizar a nomenclatura “literatura marginal” para designar a sua produção e também levar a cabo um projeto coletivo, no âmago de seu trabalho artístico está assentada uma visão conservadora, expressa pelo didatismo e pela separação entre as formas como o narrador e os personagens se expressam, em termos de oralidade – lembremos do narrador com formas da norma culta da língua portuguesa e seu tom professoral. Não quero com isso diminuir o trabalho de Ferréz, mas abrir caminho para que discutamos as bases nas quais os nossos pensamentos se fundamentam e esta é talvez a principal contribuição desta dissertação de mestrado: questionar.

Não poderia deixar de dialogar com a análise de Antonio Candido (1970) sobre o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*: é nesse estudo que o crítico reflete o aspecto de tipo marginal que o livro publicado no século XIX apresenta, uma vez que traz personagens que remetem aos anti-heroicos, modalidades de pícaros. Em sua análise, observa que Leonardo, protagonista do romance de Manuel Antônio de Almeida, não constitui um pícaro da tradição espanhola, mas sim o primeiro malandro, “vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil” (CANDIDO, 1970, p. 71). Buscando pensar o que foi realizado nesta dissertação, cabe notar:

O sentido profundo das *Memórias* está ligado ao fato delas não se enquadrarem em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então: indianismo, nacionalismo, grandeza do sofrimento, redenção pela dor, pompa do estilo, etc. Na sua estrutura mais íntima e na sua visão latente das coisas, elas exprimem a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das ideias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra-de-ninguém moral, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime. Tudo isso porque, não manifestando estas atitudes ideológicas, o livro de Manuel Antônio é talvez o único em nossa literatura do século 19 que não exprime uma visão de classe dominante. (CANDIDO, 1970, p. 86-87)

O crítico chega a essa conclusão, após analisar o que nomeou como dialética da malandragem, ou seja, a percepção de que no livro há a composição de uma dialética da ordem e da desordem. Conforme o trecho acima, acontece uma dissolução dessa lógica e que depreende um universo sem culpa, a partir do qual “entrevemos o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral” (CANDIDO, 1970, p. 88). Ora, não é preciso nem mesmo ver a capa do romance de Ferréz, basta conhecê-lo pelo título e já será possível perceber que o território ali representado não

traz uma dialética entre ordem e desordem ou uma tensão social entre norma e conduta, como analisa Vima Lia Martin (2008) em seu estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira, *Literatura e marginalidade*. Ao contrário, há evidenciada na palavra pecado, a ideia um juízo moral que reverbera no foco narrativo, tal como analisado no primeiro capítulo deste trabalho, e que cria uma tensão no pensamento crítico, pois revela um novo olhar dentro da própria marginalidade.

Compreendi, longe de querer encerrar esta análise como definitiva, este olhar, ou melhor, o foco narrativo do romance como sendo conservador, uma vez que distancia narrador e personagens, colocando o primeiro enquanto culto e com tom professoral e os segundos como joguetes do destino e que precisam se esforçar para não cair em tentação e, além disso, devem ser livrados do <pecado> no qual estão submersos: Capão Redondo/*Capão Pecado*. Provocativamente, estabeleci uma contraposição entre o livro e o filme *Febre do rato*, de Cláudio Assis, no qual ainda que igualmente apareça um tom didático, o território periférico é representado como o mangue foi pensado pelo Movimento Manguebeat: uma potência criativa que ao ser estimulada pode revelar sua fertilidade. As personagens vivendo anarquicamente criam relações de amizade e amor, mas também sofrem uma espécie de castigo, qual seja, a morte do poeta que representa a marca da sociedade brasileira como autoritária. Lembremos a análise de Marilena Chaui (2017) sobre essa questão:

É uma sociedade na qual as diferenças e assimetrias sociais e pessoais são imediatamente transformadas em desigualdades, e estas, em relações de hierarquia, mando e obediência (situação que vai da família ao Estado, atravessa as instituições públicas e privadas, permeia a cultura e as relações interpessoais). Os indivíduos se distribuem imediatamente em superiores e inferiores, ainda que alguém superior numa relação possa tornar-se inferior em outra, dependendo dos códigos de hierarquização que regem as relações sociais e pessoais. Todas as relações tomam a forma da dependência, da tutela, da concessão, da autoridade e do favor, fazendo da violência simbólica a regra da vida social e cultural. (CHAUI, 2017, p. 50)

Se compreendemos os territórios representados nas narrativas literária e fílmica não apenas como circunscritos a espaços periféricos e sim como pertencentes a essa sociedade autoritária, somos capazes de refletir que embora ressaltadas suas possibilidades, no caso do filme, e ainda que se leve a cabo os objetivos empreendidos pela literatura marginal/periférica, resta um longo caminho (travessia) a ser percorrido no sentido de uma subversão das lógicas perversas que permitem, como revelou Souza (2018), a exclusão de um terço de brasileiros, jogados à condição de ralé. A produção artística continua: Cláudio

Assis lançou após *Febre do rato* dois filmes: *Big Jato* (2016) e *Piedade* (2019), este com a participação de Fernanda Montenegro; também os saraus seguem ativos, bem como os campeonatos de poesia chamados *slams* em que normalmente os participantes têm até três minutos para se apresentarem. Felizmente, mais material para os estudiosos. Que possamos através da liberdade, da criação e da generosidade ler esses textos e *pensá-los* em suas especificidades e com eles questionar sempre as bases do nosso próprio raciocínio.



## Referências

- ALVES, Castro – *O navio negreiro* – A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> / A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo, 2004?. Acessado em dezembro de 2019.
- ARRIGUCCI JR., Davi - “Teoria da narrativa: posições do narrador”. In: *Jornal de Psicanálise*. São Paulo, n. 31(57), p. 9-43, set. 1998.
- ASSIS, Machado de – *Memórias póstumas de Brás Cubas* – 5. ed. – São Paulo: FTD, 1998. – (Coleção Grandes leituras).
- BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda – *Cadernos negros: três décadas: ensaios, poemas, contos* – São Paulo: Quilombhoje: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2008.
- BARBOSA, Maria Braga – “O navio negreiro” de Castro Alves: consciência lírica e exaltação poética. – In: *Revista Opiniões*, n. 2, p. 36-42, 2011.
- BOURDIEU, Pierre – *O poder simbólico* – Trad. Fernando Tomaz - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, Lisboa: Difel – Coleção Memória e sociedade, 1989.
- BELLO, Maria do Rosário Luppi – *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude – *O autor no cinema: a política de autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960* / Jean-Claude Bernardet; colaboração de Francis Vogner dos Reis. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter – “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense, 1987.
- BOLLE, Willi - *Willi Bolle: Guimarães Rosa – Retrato da alma do Brasil* [Entrevista concedida a Luiz Fernando Vitral]. *Revista Fapesp*, Edição 69, p. 74-76, out. 2001.
- BOSI, Alfredo – *História concisa da literatura brasileira* – São Paulo: Editora Cultrix, 2 ed. – 1978.
- *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos/ Alfredo Bosi* – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- “A escrita e os excluídos”. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras – p. 257-269, 2002.

CAMINHA, Pero Vaz de – *A carta de Pero Vaz de Caminha* – Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, [2019?]. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf)>. Acesso em novembro de 2019.

CAMPOS, Gabriel Alves de – *Cultura na trincheira: literatura marginal e o chão de fricção*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH – USP, 2013.

CANDIDO, Antonio - “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995, p. 235-263.

- “Os três Alencares”. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

- “De cortiço a cortiço”. In: *Novos Estudos*, nº 30 – julho de 1991, p. 111 – 129.

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

- “Dialética da malandragem”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (8), p. 67-89, 1970.

CARELLI, Fabiana Buitor – *Pode o subalterno pensar? Literatura, narrativa e saúde em português* – São Paulo: Livre-docência – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH – USP, Área: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2019.

CASTRO, Josué de – *Homens e caranguejos* – São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.

CHAMONE, Aline Maria Macedo – *Um estudo sobre os saraus da periferia de São Paulo: espaços para “aprender na amizade e na liberdade”*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Educação – USP, 2016.

CHAUÍ, Marilena – *Sobre a violência* / Marilena Chauí; organizadoras Ericka Marie Itokazu, Luciana Chauí-Berlinck. – 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

- *Conformismo e resistência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

D’ANDREA, Tiarajú Pablo – *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo* – Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina – *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* – Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2012.

DUARTE, Diego Elias Santana – *Sarau do Binho vive! – Identidades alteradas e o sarau como processo de identificação periférica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Geografia humana – FFLCH – USP, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.) – *Literatura e afrodescendência no Brasil: ontologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 4 vol. (Humanitas).

FERRÉZ - *Capão Pecado*. São Paulo: Editora Planeta, 2016.

- (org) – *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica* – Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FINOTTI, Ivan – “Bem-vindo ao ‘fundo do mundo’” – In: Folha de São Paulo – Ilustrada, 06 de janeiro de 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) – *26 poetas hoje* – 6ª edição – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

JESUS, Carolina Maria de – *Quarto de despejo: diário de uma favelada* – 10ª edição. Editora Ática, 2014.

KHEL, Maria Rita – “Radicais, Raciais, Racionais – a grande fratira do rap na periferia de São Paulo”. In: São Paulo em perspectiva, 13(3), p. 95–106, 1999.

LISPECTOR, Clarice – *A hora da estrela* – Rio de Janeiro: Rocco, 1ª ed., 1998.

LYRA, Marcelo – *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver* – São Paulo: Imprensa Oficial/Coleção Aplauso, 2007.

MARINHO, Márcio Vidal – *Cooperifa e a literatura periférica: poetas da periferia e a tradição literária brasileira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH, USP – 2016.

MARQUES, Luciana Araújo – *Pacto em Capão pecado: das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH – USP, 2010.

MARTIN, Marcel – *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves – São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTIN, Vima Lia – *Literatura e marginalidade: um estudo sobre Malagueta, Perus e Bacanaço de João Antônio e Luuanda de Luandino Vieira*. Alameda Editorial, 2008.

MELO NETO, João Cabral de Melo – *Morte e vida Severina; e outros poemas/João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MOURA, Henrique – *E agora, José? A literatura marginal e a formação de grupos identitários* – Grau Zero Revista de Crítica Cultural, v. 6, nº 1 – 2018.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do – *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2006.

- *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tese (doutorado). São Paulo: Departamento de Antropologia – FFLCH – USP, 2011.

NATALI, Marcos Piason – “Além da literatura”. In: *Literatura e Sociedade*, v. 11, n. 9 SE – Ensaios, 6 dez. 2006.

NEWTON JÚNIOR, Carlos – *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Pernambuco: UFPE, 1999.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio – *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Recife: O autor, 2009.

PAIVA, Marcelo Rubens – “Diário de um detento” – Folha de São Paulo – Ilustrada – São Paulo, 12 de maio de 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205200123.htm>>. Acesso em: 6 de dezembro de 2019.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do - *Escritos à margem: a presença de autores da periferia na cena literária brasileira*. Editora 7 letras, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa – *Nova história do cinema brasileiro* / Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, v. 2 - 2018.

RIBEIRO, Darcy – *O povo brasileiro: evolução e sentido do Brasil* – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICOEUR, Paul – *Teoria da interpretação* – Biblioteca de Filosofia contemporânea – Lisboa: Edições 70, 2000.

- *Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés-Editora, 1989.

ROCHA, Glauber – *A Eztetyka da Fome (Manifesto)*. Gênova, 1965.

RODRIGUEZ, Benito – “Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, UnB, n. 22, 2003.

SANTIAGO, Silviano – *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Carolina Correia dos – *Capão pecado e a construção do sujeito marginal* – Dissertação de mestrado. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH – USP, 2008.

SENADOR, Daniela Pinto – “A Margem versus Terra em transe: estudo sobre a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico” – *Caligrama* (São Paulo. Online), 1(3), 2005.

SCHWARZ, Roberto – *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados* – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

- “Uma aventura artística incomum” – In: *Folha de São Paulo* – Caderno Mais! – São Paulo, 7 de setembro de 1997.

SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos – “Recife-cidade-mangue: cenas de uma experiência cultural urbana” – In: *Revista Eco Pós*, v. 14, n. 1 - 2011

SINGER, André – *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador* - 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SUASSUNA, Ariano – Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras no dia 9 de agosto de 1990.

TODOROV, Tzvetan – *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos* – São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SOUZA, Gilda de Mello e – *O tupi e o alaiúde – uma interpretação de Macunaíma* – São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SOUZA, Jessé – *Ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

VAZ, Sérgio – *Cooperifa – Antropofagia Periférica*. Editora Aeroplano, Coleção Tramas Urbanas – vol. 8, 2008.

XAVIER, Ismail – *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* – São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2019.

- *O cinema brasileiro moderno* – São Paulo: Paz e terra, 2001.

- *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6 ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2014.

### **Referências audiovisuais**

AMARELO manga – Direção: Cláudio Assis, 101 minutos, 2003.

BAIXIO das bestas – Direção: Cláudio Assis, Distribuição: Imovision, 82 minutos, 2007.

FEBRE do rato – Direção: Cláudio Assis, Distribuição: Imovision, 110 minutos,  
2011.