

# *A GUERRA DE RELATOS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO. OU: A “DIALÉTICA DA MARGINALIDADE”<sup>1</sup>*

João Cezar de Castro Rocha<sup>2</sup>  
UERJ

---

## **“Até ver o povo”**

No parágrafo de abertura de um livro raramente lembrado hoje em dia, John dos Passos fornece uma ilustração sintética da abordagem que desejo questionar neste ensaio:

Os brasileiros são ótimos em contar piadas sobre eles mesmos. Uma história que circulava alguns anos atrás era sobre Deus e um arcanjo no terceiro dia da criação. Quando Jeová terminou de fazer o Brasil, não resistiu em se gabar um pouco diante de um dos arcanjos. Ele havia plantado as maiores florestas e traçado o maior sistema fluvial do mundo e construído uma magnífica cadeia de montanhas com agradáveis baías e praias oceânicas. Enchera os rios com topázio e água-marinha e semeara os rios com ouro em pó e diamantes. Preparou um clima livre de furacões e terremotos que poderia produzir qualquer tipo de fruta.

“É justo, Senhor”, perguntou então o arcanjo, “dar tantos benefícios a apenas um país?”

“Espera só”, disse Deus, “até ver o povo que eu vou por ali”<sup>3</sup>.

Essa piada repousa sobre um paradoxo: mostra o Brasil como um verdadeiro paraíso, mas, ao mesmo tempo, diminui o seu *status* idílico ao povoá-lo com um povo aparentemente medíocre, que não saberá como aproveitar a generosidade divina. A piada é ainda mais ácida, pois engenhosamente reescreve o relato do Livro do Gênesis. Primeiro, Deus cria os céus e a terra e somente depois o homem é formado. Deus cria o Jardim do Éden e atribui a Adão a tarefa de cultivá-lo<sup>4</sup>. Portanto, não pode existir um Jardim do Éden sem o seu cultivo. E, exatamente como no Gênesis, o povo brasileiro reproduz a queda do Homem, pois os brasileiros não são capazes de transformar o paraíso em um domínio frutífero. Entretanto, a história tem sugestões ainda mais sombrias, pois, se Adão foi tentado por Eva, que havia sido anteriormente seduzida pela serpente, no caso do povo brasileiro, é como se a queda fosse apenas natural, não requerendo nenhuma cadeia específica de eventos. No final das contas, “Espera só”, disse Deus, “até ver o povo que eu vou por ali”.

Dos Passos imediatamente informa ao leitor que a lógica da piada está de ponta-cabeça. Na maior parte do tempo, a exuberante natureza tropical do Brasil representa um obstáculo ao povoamento, e, portanto, ao desenvolvimento econômico e social. De fato, no século XIX, Henry Thomas Buckle estabeleceu o que parecia ser o veredicto final sobre a relação complexa entre o Homem e a Natureza nos trópicos: “(...) grande é o fluxo e a abundância de vida pelos quais o Brasil é diferenciado de todos os demais países da Terra. Mas entre toda pompa e esplendor da natureza, nenhum lugar é deixado para o homem”<sup>5</sup>. Essa imagem se tornou onipresente e provavelmente encontrou seu mais firme endosso em Euclides da Cunha. Em seu livro inacabado sobre a região amazônica, o autor de *Os sertões* fielmente reproduz a conclusão de Buckle: “A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente”<sup>6</sup>. Aliás, em sua obra-prima, o conflito entre o homem e a natureza já se encontrava à tona. Se nos sertões o homem não era um intruso, ele, contudo, nunca poderia ser mais do que um sobrevivente. Afinal, de acordo com a fórmula incisiva de Cunha: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”<sup>7</sup>. No entanto, não se pode esquecer de que o resultado da Guerra de Canudos assinalou a derrota do sertanejo. Na descrição pungente de Euclides da Cunha sobre os últimos momentos da resistência:

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados<sup>8</sup>.

Em outras palavras, as coisas não são exatamente como pareciam à primeira vista. A natureza tropical pode ser tão inóspita para o estabelecimento da cultura como ela é exuberante em sua aparência de abundância e fertilidade – na verdade, essa é uma imagem que remonta à *Carta* de Pero Vaz da Caminha, em maio de 1500. Assim, se essa compreensão inicial da cultura brasileira precisa ser questionada, o que dizer da visão pouco lisonjeira do povo brasileiro como o irônico contraponto para o paraíso na Terra? John dos Passos não perde a oportunidade de repudiar a piada, asseverando com cuidado: “O maior bem do Brasil são os brasileiros”<sup>9</sup>. Contudo, não informa ao leitor as razões de sua afirmativa. Elizabeth Bishop, no entanto, ofereceu uma possível resposta no último parágrafo de um livro que mais tarde iria repudiar – seu livro sobre o Brasil, escrito para a *Biblioteca Mundial*, da revista *Life*:

Qualquer pessoa em visita ao Brasil concordaria que os brasileiros, os cidadãos comuns, são um povo maravilhoso, alegre, gentil, espirituoso e paciente – de uma inacreditável paciência. Vê-los esperar em filas por horas, literalmente por horas, em filas cujo ziguezague, esticado, equivaleria a duas ou três quadras, só para embarcar num ônibus avariado e dirigido da maneira mais imprudente com destino a suas minúsculas casas de subúrbio, onde as ruas provavelmente ainda aguardam conserto e o lixo não foi recolhido, onde talvez esteja até faltando água – ver isso é assombrar-se com tamanha paciência. Outros povos sob provações semelhantes sem dúvida fariam uma revolução por mês.<sup>10</sup>

Essa citação oferece uma idéia diferente sobre o mesmo povo, ou pelo menos justifica o entusiasmo anterior de dos Passos pelos brasileiros. No entanto, ela se funda na mesma estrutura básica de paradoxo, construindo uma imagem dúplice dos brasileiros, na qual cada comentário positivo esconde uma crítica subjacente. Não fica muito claro se Bishop está somente elogiando a moderação do povo ou se está também condenando a resignação diante de padrões de vida insuportáveis. Nesse caso, paciência significa sabedoria ou apatia?

Neste ensaio, sugiro que uma estrutura paradoxal similar tem dominado a tradição do assim chamado “pensamento social brasileiro”, ou seja, a tradição de ensaios escritos sobre a formação da sociedade brasileira. Portanto, a estrutura de uma definição dúplice da história do país tem sido internalizada, a partir do bem conhecido gênero do diário de viagem do estrangeiro para a tradição do “pensamento social brasileiro”. Serei deliberadamente esquemático na apresentação de suas duas mais destacadas escolas.

De um lado, considera-se a formação da identidade brasileira como fundamentalmente “incompleta”, apontando diversas instâncias em que as reformas sociais básicas não foram alcançadas, a modernização do setor econômico não foi satisfatoriamente implementada e a redistribuição da riqueza não foi seriamente iniciada. Essa escola valoriza as desigualdades sociais e a concentração de poder e riqueza nas mãos de uma elite que permanece em posições-chave, independentemente de mudanças políticas e convulsões sociais. De acordo com essa abordagem, o Brasil é antes de tudo visto por meio de um conceito de falta ou fracasso. Eu chamo essa abordagem de “arqueologia da ausência”<sup>11</sup>. É claro que tal método não contribui para uma compreensão antropológica da singularidade da sociedade brasileira. É preciso enfatizar, no entanto, que importantes intelectuais já identificaram esse impasse como também procuraram superá-lo: “Quando investigamos a realidade brasileira, raramente somos capazes de fazê-lo a partir do modelo da lógica social brasileira”<sup>12</sup>.

Por outro lado, há uma escola que, ao contrário, valoriza a formação brasileira como a emergência de um caminho único para a negociação de diferenças e para o controle do elemento agonístico de seu sistema social. Em vez de lamentar a incompletude do processo de modernização, essa abordagem louva a escolha brasileira por um universo social cuja lógica peculiar se busca identificar. Essa escola, inicialmente inspirada pelo trabalho de Gilberto Freyre, concentra-se sobretudo nas conseqüências sociais da miscigenação, que é vista como a fonte de traços comumente atribuídos ao povo brasileiro, o povo “alegre, gentil” que tanto impressionou Elizabeth Bishop. Tal escola entende a sociedade brasileira como fundamentalmente “híbrida” – um conceito que ultimamente tem se tornando cada vez mais popular. Numa versão mais sofisticada, essa escola ressalta a habilidade dos brasileiros em evitar conflitos abertos através da criação de mediações entre os pólos antagonísticos em disputa. É claro, porém, que tal método não fornece uma

compreensão histórica adequada dos dilemas enfrentados na sociedade brasileira contemporânea.

Obviamente, tanto a perspectiva crítica quanto a apologética são incapazes de competir em condições de igualdade com a complexidade da formação social brasileira; pois são visões unilaterais de um problema consideravelmente complexo. Neste ensaio, procuro desenvolver um novo modelo para a análise da cultura brasileira contemporânea. Um modelo que busca abarcar ambas as abordagens. Isso não significa, no entanto, que eu esteja procurando reconciliá-las, mas que, em vez disso, desejo explorar ao máximo suas diferenças.

## Filmes e romances

Em 2004, na 76ª. premiação do Oscar, o cinema brasileiro testemunhou um momento histórico com a indicação sem precedentes para quatro categorias do filme dos diretores Fernando Meirelles e Katia Lund, *Cidade de Deus*: Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição e Melhor Cinematografia. Sem dúvida alguma, a ocasião deve ser celebrada, pois confirma o salto qualitativo das produções nacionais. Em vez de simplesmente despertar o interesse de platéias internacionais por meio de paisagens exóticas e relações sociais “incomuns”, as indicações revelam o alto nível técnico alcançado pelo cinema brasileiro<sup>13</sup>. Ao mesmo tempo, na saga do crime organizado, implacavelmente descrita por Paulo Lins no romance *Cidade de Deus*, a brutal violência de Zé Pequeno parece sugerir que a caracterização da cultura brasileira contemporânea exige novos modelos de análise; modelos inclusive capazes de estimular outra leitura do filme e da adaptação do romance de Lins.

De forma semelhante, em 1962, o cinema brasileiro testemunhou outro importante momento de reconhecimento internacional quando *O Pagador de Promessas*, filme dirigido por Anselmo Duarte, ganhou a “Palme D’Or” no Festival de Cannes, tendo sido indicado para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro daquele ano. Na incisiva peça, de Dias Gomes, as ingênuas crenças religiosas de Zé do Burro revelavam a complexidade da vida urbana – tema que se tornou predominante durante a segunda metade do século XX, momento no qual, pela primeira vez, mais da metade da população brasileira passou a viver em centros urbanos. Na saga do “pagador de promessas”, o deslocamento do interior para a cidade não é apenas representado por meio da morte de Zé do Burro, mas também através da atração que sua esposa, Rosa, sente por um personagem tipicamente urbano, o malandro Bonitão.

Esses dois filmes oferecem um paralelo intrigante: do ponto de vista social, a distância entre Zé Pequeno e Zé do Burro não poderia ser maior. De um lado, temos o criminoso e a sua brutalidade, aterrorizando todos os espectadores, como se o horror presente no filme pudesse ser encontrado na próxima esquina, a qualquer hora do dia. Assim, Zé Pequeno se torna um ícone da violência urbana contemporânea. Por outro lado, o camponês, e sua simples fé, cativa os espectadores, precisamente por causa da luz anacrônica sob a qual é caracterizado; como se o passado tivesse projetado a sua sombra melancólica por sobre a vida diária da cidade de Salvador. Nesse sentido, Zé do Burro se torna uma metáfora da busca do tempo perdido. Como podemos entender a distância entre esses dois momentos históricos? Antes de explorarmos essa distância, lembremos uma conexão surpreendente entre Zé do Burro e Zé Pequeno. Conexão que surge não através de um personagem ficcional, mas de uma mulher pobre que se tornou internacionalmente conhecida por seus textos: Carolina Maria de Jesus, cujo *Quarto de despejo*, publicado em 1960, imediatamente projetou-a para um inesperado, embora curto,

momento de celebridade. Carolina de Jesus, na verdade, é uma das mais destacadas precursoras do que chamo de “dialética da marginalidade”. Sua história pessoal realmente tem o sabor de um filme: “Ela juntava papel velho durante o dia, mas à noite, quando podia, confrontava as páginas em branco de seu caderno. De dia, juntar papel significava dinheiro; à noite, escrever em folhas de papel se tornava uma nova forma de sobrevivência”<sup>14</sup>. Próximo ao fim de seu diário, o leitor encontra a descrição do cenário para um filme, que está sendo construído na favela do Canindé, em São Paulo, onde Carolina de Jesus vivia. O excerto é longo, mas vale a pena ser citado:

O que se nota é que ninguém gosta da favela, mas precisa dela. Eu olhava o pavor estampado no rosto dos favelados.

– Eles estão filmando as proezas do Promessinha. Mas o Promessinha não é da nossa favela.

Quando os artistas foram almoçar os favelados queriam invadir e tomar as comidas dos artistas. Pudera! Frangos, empadinhas, carne assada, cervejas (...) Admirei a polidez dos artistas da Vera Cruz. É uma companhia cinematográfica nacional. Merece deferência especial. Permaneceram o dia todo na favela. A favela superlotou-se. E os vizinhos de alvenaria ficaram comentando que os intelectuais dão preferência aos favelados.

(...) As mulheres xingavam os artistas:

– Estes vagabundos vieram sujar a nossa porta. As pessoas que passavam na Via Dutra e viam os bombeiros vinham ver se era incêndio ou se era alguém que havia morrido afogado. O povo dizia:

– Estão filmando o Promessinha!

Mas o título do filme é *Cidade Ameaçada*.<sup>15</sup>

Em 1960, o filme *Cidade ameaçada*, de Roberto Farias, venceu diversos prêmios em festivais no Brasil e foi apresentado no Festival de Cannes<sup>16</sup>. O comentário agudo, ainda que paradoxal, de Carolina de Jesus –“ninguém gosta da favela, mas precisa dela” – parece procedente, levando-se em consideração o sucesso internacional de filmes como *Central do Brasil*, de Walter Salles, e *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. A observação de Carolina de Jesus levanta um importante problema ético, isto é, como retornar para essas comunidades o lucro obtido com a exploração de sua imagem, como também da exposição de suas dificuldades diárias? Fotógrafos, cineastas, escritores, antropólogos, críticos literários, todos *nós* temos nossa própria parte no despertar de um interesse internacional nas vidas, esperanças e sonhos dos excluídos. Mas quanto a eles, quanto as próprios excluídos?<sup>17</sup> Eles melhoraram seu padrão de vida por causa dessa exibição? No diário de Carolina de Jesus o tema é ferido, mas de forma ainda ingênua. Um conhecido da futura autora advertiu não sem razão: “– Eles ganham dinheiro nas tuas costas e não te pagam. Eles estão te embrulhando. Você não deve entregar-lhe o livro. Eu não impressionei com as ironias do senhor Manoel”<sup>18</sup>. Mas talvez devesse, pois terminou por retornar à miséria da qual pensou ter escapado. Certamente, esse não é simplesmente um assunto “brasileiro”. Vejamos, por exemplo, o áspero comentário de Joseph Brodsky, originalmente apresentado como um artigo num congresso sobre o papel do intelectual no exílio:

Enquanto nos encontramos aqui, nessa sala atraente e bem-iluminada, nessa noite fria de dezembro, para discutir o sofrimento do escritor no exílio, paremos por um minuto e pensemos em alguns desses que, muito naturalmente, não chegaram a

essa sala. (...) Qualquer que seja o nome adequado para esse fenômeno, quaisquer sejam os motivos, origens e destinos dessas pessoas, qualquer que seja o seu impacto nas sociedades que abandonam e nas quais chegam, uma coisa é absolutamente clara: elas tornam muito difícil falar com impassibilidade sobre o sofrimento do escritor no exílio<sup>19</sup>.

Assim sendo, as implicações éticas de falar em nome dos que sofreram, em vez de fornecer-lhes condições de contarem as suas próprias histórias, é um dilema ético que tem se tornado cada vez mais claro. Em um tema que se relaciona de perto a minha própria abordagem, vejamos a resenha sobre *Random Family*, de Adrian Nicole LeBlanc, uma crônica de vida em um gueto de Nova Iorque. O autor passou onze anos na própria comunidade, e seu relato é uma história pungente de vidas que aparentemente têm pouco a dizer. A resenha se encerra num tom similar ao da observação de Carolina de Jesus:

Mas a questão mais grave é por que as histórias sobre pessoas pobres (...) são um material bruto tão valioso, criando um frisson no meio literário e entre os compradores de livros? Por que suas vidas e sofrimentos pessoais são moeda corrente para qualquer um menos eles próprios?<sup>20</sup>

No entanto, uma mudança decisiva começou a se tornar visível: há um crescente sentimento de insatisfação com o fato de que os lucros derivados de suas histórias e de suas imagens somente retornem a eles, por assim dizer, em doses homeopáticas. É por isso que, neste ensaio, procuro identificar um fenômeno que tem ocorrido nos últimos anos, cujas conseqüências não podem ainda ser completamente avaliadas, uma vez que ainda está em pleno desenvolvimento. Esse fenômeno deve provocar uma mudança radical na imagem da cultura brasileira no exterior, como também na auto-imagem que os brasileiros mantêm. Estou me referindo à transição da “dialética da malandragem”, como Antonio Candido conceituou a estratégia social do malandro, para a “dialética da marginalidade”, como proponho batizar o fenômeno<sup>21</sup>. Para ser mais preciso, estou lidando com a colisão entre esses dois modos de compreender o país, uma vez que não se trata da substituição mecânica de um por outro, mas, ao contrário, estamos vivendo uma “guerra de relatos”, para empregar a expressão de Nestor García Canclini<sup>22</sup>. Uma vez mais, minha abordagem procura evitar a armadilha implícita em escolher tanto o modelo apologético quanto o crítico para analisar a formação social brasileira, como também a sua produção cultural contemporânea. Desse modo, proponho que a cultura brasileira contemporânea tornou-se o palco para uma batalha simbólica (nem sempre) sutil. Por um lado, uma pontual crítica da desigualdade social tem sido desenvolvida. É o caso do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, para não mencionar a música dos Racionais MCs, e os romances de Ferréz *Capão Pecado* e *Manual Prático do Ódio*. Por outro lado, a crença na velha ordem de conciliação de diferenças é mantida; tal é o caso do filme *Cidade de Deus* e de seu produto derivado a série da Rede Globo, *Cidade dos Homens*.

Antes de explorar essa batalha simbólica, retornemos para o ano de premiação da saga de Zé do Burro, cuja mistura de obstinação e submissão Elizabeth Bishop prenunciou na passagem já citada. Lembremos sua surpreendente conclusão: “Outros povos sob provações semelhantes sem dúvida fariam uma revolução por mês”<sup>23</sup>. Dois anos após, um golpe militar disfarçou-se de revolução e instalou uma ditadura que governaria o país pelas duas décadas seguintes. Se pudesse reescrever o trecho, provavelmente Bishop abandonaria a caracterização macunaímica do povo feliz, embora à espera do nada. Uma nação de Pedros pedreiros esperando um trem que nunca saiu da estação.

Ora, os ônibus continuam sendo dirigidos por pilotos do caos urbano; as filas aumentam ecumenicamente, incluindo a dos bancos, dos postos de saúde e das inscrições para os escassos empregos públicos; os bairros de subúrbio permanecem uma distante realidade para os donos do poder. Em suma, no tocante ao respeito pela cidadania das camadas menos favorecidas, 1962 e 2005 são apenas números diferentes. Entretanto hoje os pedreiros estão desempregados, e a hipótese de a estação nunca ter existido deixou de ser um pesadelo kafkiano para transformar-se no surrealismo do nosso cotidiano. Por fim, a violência substituiu a decantada paciência na caracterização da cultura brasileira contemporânea: Zé Pequeno tomou o lugar de Zé do Burro, não resta dúvida. Numa recente edição inglesa de *Quarto de despejo*, Felipe Fortuna ressaltou a indesejada continuidade: “Enquanto escreve este prefácio, o Banco Mundial acaba de publicar dados que revelam que a pobreza na América Latina não viu realmente qualquer mudança nos últimos vinte anos. (...) Estou relendo as últimas notícias e o diário de Carolina de Jesus. Há ainda tudo a fazer”<sup>24</sup>. No fim, ao que tudo indica, a violência substituiu a célebre paciência dos brasileiros. Sem dúvida, Zé Pequeno, o criminoso impiedoso, tomou o lugar de Zé do Burro, o ingênuo homem do povo.

Por isso mesmo, nas últimas décadas, uma sensação crescente de desconforto e de insegurança se tornou parte do dia-a-dia nas grandes cidades brasileiras. Condomínios fechados e carros particulares blindados expressam a reação dos mais privilegiados à realidade dos seqüestros-relâmpago; da neofavela como entreposto do tráfico internacional de drogas; dos comandos do crime organizado aterrorizando bairros de classe média como fazem há décadas nas áreas da periferia. O repertório é variado, pois não deve ser à toa que criminalidade rima com criatividade. Já os órgãos de segurança pública não conhecem rima e muito menos soluções para o problema. Em alguma medida, a chave reside na elaboração de um novo modelo de estudo. Afinal, a análise crítica somente estará à altura da produção cultural contemporânea mediante a criação de formas de abordagem inovadoras. É nesse sentido que eu proponho o conceito de dialética da marginalidade como um modo de descrever a superação parcial da dialética da malandragem – superação parcial, pois ambas dialéticas estão atualmente disputando a representação simbólica do país. Através do reconhecimento dessa batalha simbólica, será possível revelar o maniqueísmo problemático da adaptação cinematográfica do romance *Cidade de Deus*, e, ao mesmo tempo, permitir uma análise nova de parcela significativa da produção cultural contemporânea alternativa. Antes, porém, revisitemos o modelo anterior.

### **Dialéticas em colisão**<sup>25</sup>

Em 1970, Antonio Candido publicou um de seus mais importantes ensaios, “A dialética da malandragem”<sup>26</sup>. Nele, Candido propôs uma interpretação inovadora da formação social brasileira através de uma leitura original do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. De acordo com Candido, a formação social brasileira teve como base um comércio de mão dupla entre os pólos da ordem e da desordem. Tal negociação era levada a cabo principalmente pela figura socialmente plástica do malandro – homem de muitas faces e discursos, cujo gingado compete com sua habilidade em tirar vantagem nas mais diversas, e adversas, situações. Esse modo especial de negociar diferenças permite a coexistência de diversos códigos dentro do mesmo espaço social, evitando – dessa maneira – o surgimento de conflitos sociais ou, pelo menos, tornando-os mais prontamente controláveis.

Tal trânsito entre esferas opostas representa a metáfora da formação social consolidada pelo acordo mais do que pela ruptura; uma formação social baseada em uma

atitude pacificadora (“deixa-disso”) em vez de conflitante. Ao final, o desejo por cooptação também define o malandro. No fundo, como Candido deixa claro, o malandro aguarda “ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo”<sup>27</sup>. É o que realmente acontece com o protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*: depois de viver várias aventuras no mundo da desordem, o malandro Leonardo é perfeitamente integrado no pólo da ordem por meio de um casamento favorável e de uma inesperada promoção que o torna um sargento de milícias.

Neste contexto, consideremos a definição precisa dada por Jorge Amado para o personagem “Gato”, um malandro típico. A passagem se encontra em *Capitães de Areia*, publicado em 1937, um dos primeiros romances brasileiros a tratar do problema das crianças que vivem nas ruas: “Tinha o dom da elegância malandra, que está mais no jeito de andar, de colocar o chapéu e dar um laço despreocupado na gravata que na roupa propriamente”<sup>28</sup>. Pois a roupa talvez esteja puída, assim como o país talvez esteja com as forças sociais esgarçadas, próximas do rasgo. Melhor então é manter o olhar longe das roupas, num gesto análogo àquele dos grupos dominantes que desejam esquecer o desconforto social mais eloqüentemente sintomatizado na irrupção de violência na vida diária nos centros urbanos.

Na importante obra *Carnavais, Malandros e Heróis*, lançada em 1979, Roberto DaMatta deslindou todas as conseqüências da “dialética da malandragem” proposta por Candido. DaMatta argumenta que o dilema brasileiro se originou da oscilação entre o mundo das leis universais e do universo das relações pessoais, entre a rígida hierarquia da lei e a branda flexibilidade da vida cotidiana. Em seu vocabulário, no Brasil, todos aspiram ao *status* de “pessoa” em detrimento à condição de “indivíduo”. A pessoa tem a sua disposição uma rede social que lhe permite burlar a lei conforme a sua conveniência, enquanto que o indivíduo tem que se curvar à “perversa” universalidade das regras, uma vez que sua rede social é muito limitada. Tudo isso é transmitido num provérbio argutamente estudado por DaMatta: “Aos amigos, tudo; aos inimigos, a lei”. Precisamente a lei que deveria proteger todos os cidadãos com igualdade se torna o instrumento para o restabelecimento de hierarquias. Portanto, de acordo com DaMatta, o que deveria “fazer do Brasil, o Brasil” é a constituição de uma “ordem relacional”, que se funda num “mecanismo social básico por meio do qual uma sociedade feita com três espaços pode tentar refazer sua unidade”<sup>29</sup>.

Esses espaços – o cotidiano, o festivo, e o mundo oficial – constituem um peculiar mosaico no qual a fratura dá lugar à unidade. No entanto, o artifício social esconde um interesse concreto, embora previsível:

(...) há em todos os níveis essa recorrente preocupação com a intermediação e com o sincretismo, na síntese que vem cedo ou tarde impedir a luta aberta ou o conflito pela percepção nua e crua dos mecanismos de exploração social e política<sup>30</sup>.

No Brasil, gostamos de encenar a escolha muito especial de Dona Flor, que não tem nada a ver com a de Sofia. De acordo com o antropólogo, em sua leitura instigante do romance de Jorge Amado *Dona Flor e seus dois maridos*, quando Dona Flor tem que escolher entre o malandro, mas encantador, Vadinho, e o marido perfeitamente convencional, mas metodicamente tedioso, Teodoro Madureira, Dona Flor simplesmente encena o ato que define as relações sociais brasileiras: ela escolhe não escolher!<sup>31</sup> Em vez de permanecer fiel ao seu único amor, ela decide ser leal aos seus próprios desejos e se torna Dona Flor e seus dois maridos. Além disso, Vadinho já está morto, o “pecado” não é tão sério, pois se trata

de um defunto amante, por assim dizer – tão irreverente e solipsista, aliás, quanto o defunto autor machadiano. Desse modo, segundo o inspirado estudo de DaMatta, Dona Flor é capaz de unir até mesmo os mundos da vida e da morte. Aparentemente, Dona Flor conseguiu encontrar a maneira de reunir o útil e o agradável sem prestar contas a ninguém. Porém, talvez o próprio DaMatta tenha sido seduzido pela lábia de Vadinho. Ora, pelo menos na letra do texto, Dona Flor *não decidiu não escolher*, como acredita o antropólogo; pelo contrário, tomou uma resolução extrema logo após reencontrar-se plenamente com o defunto amante – ou seja, ao voltar a relacionar-se carnalmente com o espírito de Vadinho. O texto de Jorge Amado é claro: como sempre, Vadinho anuncia que precisa sair; Flor estranha, não terá sossegado depois da morte? Recebe então a resposta que menos esperava:

– A nossa noite é agora. Depois, meu bem, é a vez de meu colega, o outro teu marido.

Dona Flor se encheu de bríos, reformulando decisões dramáticas:

– Com ele nunca mais... Como ia poder? Nunca mais, Vadinho. Agora só nós dois, tu não vê logo?

Ele sorriu na maciota, no leito estirado a la godaça:

– Meu bem, não diga isso... Você adora ser fiel e séria, eu sei. Mas se isso se acabou, para que se enganar? Nem só comigo, nem só com ele, com nós dois, minha Flor enganadeira. (...) <sup>32</sup>.

Não se pense que Vadinho tornou-se um feminista *avant la lettre*, defendendo direitos iguais para as infidelidades conjugais – ofício no qual foi consumado mestre. Seu raciocínio é mais simples e efetivo. Na verdade, Flor escolhe não escolher apenas para satisfazer mais uma vez os desejos de Vadinho, cujo argumento parece mesmo difícil de contestar:

Ele é o marido da senhora Dona Flor, cuida de tua virtude, de tua honra, de teu respeito humano. Ele é tua face matinal, eu sou tua noite, o amante para o qual não tens nem jeito nem coragem. Somos teus dois maridos, tuas duas faces, teu sim, teu não. Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era só eu, tinhas meu amor e te faltava tudo, como sofrias! Quando foi só ele, tinhas de um tudo, nada te faltava, sofrias ainda mais. Agora, sim, és dona Flor inteira como deves ser <sup>33</sup>.

A solução encontrada por Vadinho, é bem verdade, favorece Dona Flor, mas, sobretudo, libera o malandro da obrigação de assumir qualquer responsabilidade, a não ser as relacionadas ao universo do prazer e da sedução. Em outras palavras, o romance de Jorge Amado esclarece os limites da visão de mundo com base na arte da malandragem, pois o solipsismo típico do malandro desfavorece uma crítica da própria sociedade.

Por isso, nos estudos de Antonio Candido e Roberto DaMatta, a violência é mantida sob controle por meio da reconciliação compensatória, a qual, numa escala social, parece favorecer a adoção da escolha de Dona Flor em não escolher – porém, como vimos, é fundamental compreender que tal decisão nem sempre se reveste do caráter libertário que o antropólogo deseja associar ao romance de Jorge Amado. Em consequência, e apesar de ser o primeiro a reconhecer a importância dos estudos de Candido e DaMatta, quero propor uma abordagem diferente para analisar a sociedade brasileira e, acima de tudo, a produção cultural contemporânea. Reitero então a minha hipótese: a “dialética da malandragem” está sendo parcialmente substituída ou, para dizer o mínimo, diretamente desafiada pela “dialética da marginalidade”, a qual está principalmente

fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação. Em outras palavras, estou interessado em identificar as representações culturais e simbólicas desse conflito; portanto, não estou inicialmente preocupado com pesquisas empíricas sobre os níveis atuais de violência e criminalidade na sociedade brasileira contemporânea, mas com a produção cultural e a reflexão proposta sobre os atuais dilemas que enfrentamos.

De fato, Flora Süssekind já ressaltou a existência de uma “prática poética com relação ao aparecimento histórico recente de uma experiência violenta segregadora, autoritária, tal como a do Brasil”<sup>34</sup>. A hipótese de Süssekind pode ser ampliada para uma certa parcela da produção cultural contemporânea. O que cunhei como “dialética da marginalidade” enfatiza uma nova forma de relação entre as classes sociais. Não favorece mais uma visão negligenciadora de diferenças, mas em vez disso as traz à tona, recusando a promessa incerta da reconciliação social. Nesse contexto, é importante esclarecer que o termo “marginal” não tem necessária e exclusivamente um significado pejorativo, representando, acima de tudo (embora não exclusivamente), a maioria da população empobrecida e excluída dos benefícios do progresso social. Na definição incisiva proposta por Ferréz para definir o movimento da “literatura marginal”: “(...) cultura da periferia feita por gente da periferia e ponto final”<sup>35</sup>.

Assim sendo, enquanto a “dialética da malandragem” representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também com a vida cotidiana, a “dialética da marginalidade”, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro. Em outras palavras, a violência parece não apenas predominar na vida cotidiana, especialmente em centro urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, mas também prevalece na produção cultural de nossos dias. Portanto, acredito que o desenvolvimento do conceito de “dialética da marginalidade” pode ajudar a compreender o surgimento de uma produção cultural contemporânea centrada na violência.

Vale, então, perguntar se a dialética da malandragem e a ordem relacional têm sido em parte substituídas pelo seu oposto, a dialética da marginalidade e a ordem conflitiva. Tal confronto simbólico tem profundas conseqüências, visto que o conflito aberto não pode mais ser escondido sob o disfarce do acordo carnalizante. O surgimento de uma dialética da marginalidade ajuda a explicar o tópico comum de um vasto número de produções recentes que traçam uma nova imagem do país – uma imagem que é definida pela violência. De fato, vale repetir que a violência tem sido transformada na protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e até mesmo de séries de TV. A violência é o denominador comum, mas a maneira como ela é abordada define movimentos contraditórios, determinando a batalha simbólica que estou tentando tornar explícita.

## Disputas Simbólicas

O melhor modo de expor essa batalha simbólica e apresentar uma leitura diferente do filme *Cidade de Deus* consiste em enfatizar a mudança drástica, e dificilmente inócua, do foco narrativo na transposição do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, para as telas. Como veremos, a série de TV *Cidade dos Homens* infantiliza ainda mais o problema da violência e do tráfico de drogas iniciado pelo filme. Esse processo pode ser mais bem apreciado ao estudarmos o foco narrativo tanto do romance quanto do filme.

Roberto Schwarz estava certo ao afirmar que, no panorama da literatura brasileira contemporânea, o “romance de estréia de Paulo Lins, um catatau de quinhentas e

cinquenta páginas sobre a expansão da criminalidade em Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, merece ser saudado como um acontecimento”<sup>36</sup>. No entanto, após oferecer uma leitura sensível da estrutura do romance, como também de sua crítica da formação social brasileira, Schwarz conclui sua análise criteriosa ao circunscrever *Cidade de Deus* a um modelo já consagrado: “A ambivalência no vocabulário traduz a instabilidade dos pontos de vista embutidos na ação, um certo negaceio malandro entre ordem e desordem (para retomar, noutra etapa, a terminologia de ‘Dialética da malandragem’)”<sup>37</sup>. O comentário de Schwarz em relação à complexidade do narrador é importante; contudo, o romance expressa os impasses e limites da dialética da malandragem, pelo menos de acordo com a hipótese que estou descrevendo.

Enfatizarei então o papel do narrador do romance. É um narrador de terceira pessoa, cujo ponto de vista não é sempre claramente distinguível. Às vezes, é o narrador onisciente tradicional, um verdadeiro farol, que organiza eventos, conduzindo o leitor. Outras vezes, é o eco da voz do autor: este não apenas foi de fato morador da Cidade de Deus, mas também trabalhou como assistente de pesquisa da socióloga Alba Zaluar, uma das maiores especialistas na violência urbana no Rio de Janeiro<sup>38</sup>. O narrador do romance também parece estar engajado no projeto de uma prosa poética (antes de escrever seu primeiro romance, Paulo Lins produziu principalmente poesia), como a epígrafe e as primeiras páginas do livro comprovam. A epígrafe é um poema de Paulo Leminski, que parece inspirar a evocação do autor de sua musa particular:

(...) Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso... Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. (...) Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada. *Falha a fala. Fala a bala*<sup>39</sup>.

No entanto, na maior parte do tempo, o narrador do romance oscila entre diversos registros lingüísticos, característicos da passagem de tempo e da mudança da forma da criminalidade na Cidade de Deus. Em suma, o romance apresenta a história de aproximadamente 30 anos da favela de Cidade de Deus, oferecendo um estudo das transformações estruturais impostas às comunidades pobres pela ascensão do tráfico internacional de drogas, como também pelo abandono das autoridades do país. Uma vez mais, *Quarto de despejo* recorda continuidades estruturais:

Os políticos só aparecem aqui nas épocas eleitorais. O senhor Cantídio Sampaio quando era vereador em 1953 passava os domingos aqui na favela. Ele era tão agradável. Tomava nosso café, bebia nas nossas xícaras. Ele nos dirigia as suas frases de veludo. Brincava com nossas crianças. Deixou boa impressão por aqui e quando candidatou-se a deputado venceu. Mas na Câmara dos Deputados não criou um projeto para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais.

... Eu classifico São Paulo assim: o Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos<sup>40</sup>.

As semelhanças não poderiam ser mais fortes. *Quarto de despejo* foi lançado na mesma década em que o governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, decretou a criação da Cidade de Deus, entre 1962 e 1965. A Cidade de Deus foi originalmente concebida como um projeto que abrigaria habitantes de outras favelas cariocas que haviam sido

destruídas por um temporal em 1962. O nome com o qual o projeto foi batizado está altamente carregado pela associação óbvia, mas, no fim, irônica, com *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho. Ora, as favelas cariocas são geralmente identificadas como o autêntico Hades. Essas semelhanças, contudo, não deveriam ocultar distinções fundamentais. O diário de Carolina de Jesus não pode ser facilmente comparado com o romance de Paulo Lins, não apenas porque os gêneros são diferentes, mas, acima de tudo, porque seus autores possuíam objetivos radicalmente diferentes. Carolina de Jesus pretendia sobretudo (e legitimamente) adquirir voz própria para quebrar o feitiço da “invisibilidade social” dos habitantes das favelas brasileiras. Como o tradutor da versão inglesa de *Quarto de despejo* relembra, numa entrevista à televisão, Carolina de Jesus afirmou que “havia retornada à humanidade e deixado a Lata de Lixo”<sup>41</sup>. Ou ainda, no seu modo cândido de escrever, que ainda hoje mantém a sua força: “Espero que 1960 seja melhor do que 1959. Sofremos tanto no 1959 (...)”<sup>42</sup>. No entanto, a primeira anotação de primeiro de janeiro de 1960 repete o lugar-comum que os leitores encontram do começo ao fim do livro, estabelecendo o ritmo de sua vida diária: “Levantei as 5 horas e fui carregar água”<sup>43</sup>. Aparentemente, 1960 começou como 1959 terminou. É verdade, no entanto, que por certo tempo Carolina de Jesus realmente escapou da “Lata de Lixo”, embora não tenha escapado a um melancólico (eterno) retorno à miséria anterior. Desde a sua primeira edição, *Quarto de despejo* foi traduzido em treze línguas, e Carolina de Jesus publicaria mais tarde outros quatro livros – *Casa de Alvenaria* (1961); *Pedaços de Fome* (1963); *Provérbios* (1963); e *Diário de Bitita* (1982), publicado postumamente.

Em contraste, o projeto de Paulo Lins é fornecer um relato tanto ficcional quanto crítico das transformações da Cidade de Deus por meio de sua relação intrínseca com a ausência das autoridades oficiais e com o florescimento da criminalidade em vários momentos históricos na (trans)formação da comunidade. Portanto, um ponto importante a ser lembrado no tocante ao romance *Cidade de Deus* é a complexidade e ambigüidade do narrador, que não transmite um foco particular, mas antes tenta incorporar as muitas camadas que comportam o tecido social da própria favela. O texto de Lins não é a expressão de sua voz particular, mas antes a articulação de um estrato social que implica a sociedade brasileira como um todo. Espero que o leitor entenda que não estou julgando o “mérito” dos dois projetos baseado nessa distinção, mas é importante que seja ressaltada, pois uma das mais importantes inovações do que tenho chamado de “dialética da marginalidade” é precisamente sua natureza coletiva.

Tomemos como exemplo o primeiro romance de Ferréz, *Capão Pecado*, nomeado a partir de seu próprio bairro, o subúrbio de Capão Redondo. O livro é dividido em cinco partes, contando com textos assinados por outros autores. A “primeira parte” começa com um texto de Mano Brown, um dos rappers mais importantes do Brasil, líder da banda Racionais MC's – um grupo profundamente comprometido com aquilo que chamo de dialética da marginalidade. A estratégia também está presente no livro de André du Rap, *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*, que contém uma seção intitulada “Aliados”, na qual “companheiros de *hip-hop* e de luta social falam sobre a convivência com o autor”<sup>44</sup>. Portanto, o caráter coletivo da experiência literária e artística é um dos traços definidores das formas de expressão da “dialética da marginalidade”.

Daí, no livro de Ferréz, Mano Brown aproveita para associar o movimento brasileiro com problemas similares enfrentados em outros contextos: “Pode ser pretensão minha, mas eu acho que Tupac e Bob Marley também tem a cara da nossa quebrada”<sup>45</sup>. É curioso observar que, na época do lançamento de *Quarto de despejo*, relação semelhante foi estabelecida: “Mas a miséria da favela do Canindé é igual à esgraca comum de todas as favelas do mundo, o que empresta ao depoimento de Carolina Maria de Jesus

características simbólicas e universais”<sup>46</sup>. O livro de Ferréz também é ilustrado com fotografias de Capão Redondo e de seus habitantes – estratégia utilizada pela maioria dos livros desse gênero, um gesto adicional de definição da própria imagem, análogo ao gesto de escrita. A dedicatória do autor tem o propósito de um manifesto:

Este livro é dedicado também a todas as pessoas que não tiveram sequer uma chance real de ter uma vida digna; que não puderam ser cidadãos, pois lhe impediram de ter direitos, mas lhe foram cobrados deveres. (...) àqueles que não foram alfabetizados e, portanto, não poderão ler esta obra (...). Embora minha profissão para essas pessoas não tenha o menor sentido, este livro é também dedicado a elas<sup>47</sup>.

Em outras palavras, os que não podem ler podem ao menos vislumbrar sua realidade cotidiana através das imagens. Essa vocação coletiva também explica a crescente importância do *hip-hop* e de outras formas de expressão musical em comunidades como Capão Redondo ou Cidade de Deus<sup>48</sup>.

Penso em *Diário de um detento: o livro*, de Jocenir. O título especifica que se trata de um livro, porque uma música de sucesso dos Racionais Mc’s nasceu de um dos poemas de Jocenir, por sua vez também intitulado “Diário de um detento”. No final do livro, o poema é transcrito, enquanto que através dos capítulos do livro várias passagens do poema estão disseminadas, compondo um quebra-cabeças que o leitor precisa decifrar<sup>49</sup>. Essa relação intrínseca entre literatura e música é uma das marcas da “literatura marginal”, e o próprio Ferréz lançou um CD chamado *Determinação*. A música é uma forma imediata de criar vínculos com a comunidade que, até hoje, enfrenta sérios problemas de analfabetismo. Então, o uso da oralidade, como um processo estruturador de muitos dos textos literários aqui analisados, tem de ser visto tanto como uma forma de inclusão, quanto como a permanência de um circuito comunicativo organizado em torno da ação performática característica da transmissão oral da cultura. Neste sentido, a observação de Luis Antonio Giron ganha força: “trata-se de um texto em estado virginal, no qual gêneros em extinção sobrevivem, como troca de cartas, relatos viscerais, confissões e episódios de ação”<sup>50</sup>. É tão óbvio que os modelos tradicionais de análise literária são incapazes de abranger as inovações trazidas por esse tipo de textos que nem mesmo me estenderei nesse assunto. Na maior parte do tempo, os críticos literários simplesmente não se deram conta que os textos atuais produzidos por escritores como Paulo Lins e Ferréz exigem o desenvolvimento de novos instrumentos analíticos<sup>51</sup>. Pelo contrário, insistem em criar monótonos leitões de Procusto, a fim de preservar sua própria compreensão de literatura.

Além disso, Paulo Lins propõe uma inquietante equivalência entre *malandros*, *bandidos*, *bichos-soltos* e *vagabundos*, em suma, entre malandros e criminosos. Todos eles sabem como tirar vantagem de tudo e de todos, sobretudo se forem pessoas comuns, incapazes de se defender. Esse é um gesto fundamental que não foi ainda totalmente compreendido pelos leitores do romance. Em vez da habitual idealização do malandro, como vimos em Jorge Amado, Paulo Lins revela o lado oculto do modo de vida do malandro, deixando claro que o malandro só pode sobreviver tirando vantagem do “otário”. Mais ainda, o otário geralmente é alguém da própria comunidade do malandro, um dos inumeráveis excluídos. Enfim, de acordo com o ditado popular, “malandro que é malandro não cospe para cima”. Em outras palavras, ele não se mete com os membros poderosos das classes privilegiadas, que poderiam facilmente puni-lo com rigor. Recordemos o samba de Zeca Compositor, um dos personagens do romance de Paulo Lins: “Enquanto existir otário no mundo,/ malandro acorda ao meio-dia”<sup>52</sup>. O malandro apenas pensa em si

mesmo; daí, a desconstrução da malandragem feita por Lins é um momento chave rumo ao desenvolvimento da “dialética da marginalidade”. Eis uma passagem representativa que mostra a equivalência entre o malandro e o criminoso:

Tutuca foi criado no morro da Cachoeirinha. Quis ser *bandido* para ser temido por todos, assim como foram os *bandidos* do lugar onde morou. Os *bichos-soltos* botavam tanta moral que o medroso do seu pai não tinha coragem nem de olhar nos olhos deles. Gostava do jeito dos *malandros* falarem, como se vestiam<sup>53</sup>.

Tal equivalência pode ser proposta porque o relacionamento estrutural entre as figuras do malandro e do otário é trazida à superfície. Trata-se de movimento crítico decisivo. Celebrar a malandragem, portanto, é esquecer que todo Vadinho necessita de uma Dona Flor para explorar, roubar-lhe o dinheiro, agredi-la quando seu desejo não é prontamente atendido e, como ninguém é de ferro, dar-lhe também amor. Não necessariamente nessa ordem, pois tudo depende das urgências dos negócios do malandro. Em princípio, o amor pode sempre ficar para mais tarde. Pode ser inclusive póstumo, por assim dizer. Enfim, neste contexto, vale lembrar mais uma vez que a oferta “generosa” de Vadinho, que permite a Dona Flor ter dois maridos de só uma vez, foi de fato originada a partir de seu interesse pessoal:

Mas não queiras que eu seja ao mesmo tempo Vadinho e Teodoro, pois não posso. Só posso ser Vadinho e só tenho amor para te dar, o resto todo de que necessitas quem te dá é ele; a casa própria, a fidelidade conjugal, o respeito, a ordem, a consideração e a segurança. Quem te dá é ele, pois o seu amor é feito dessas coisas nobre (cacetes) e delas todas necessitas para ser feliz. Também de meu amor precisas para ser feliz, desse amor de impurezas, errado e torto, devasso e ardente, que te faz sofrer<sup>54</sup>.

E certamente o malandro nunca leva em conta o problema do outro, como ocorre com o Bonitão, em *O Pagador de promessas*. Ele aproveita a oportunidade para seduzir Rosa enquanto seu marido, Zé do Burro, está tentando pagar a promessa que havia feito. A situação do último vai se tornando cada vez mais precária e perigosa; de fato, no final da história, Zé do Burro é morto. No entanto, isso não importa a Bonitão, desde que ele possa tirar vantagem da situação para seduzir Rosa. Nos termos de Roberto DaMatta, alguém só se afirma como pessoa quando um número infinitamente maior se vê reduzido ao pálido papel de indivíduo. O malandro, sem dúvida, aspira a ser uma pessoa, a despeito do fato de que a sua própria comunidade deva permanecer no papel incerto de indivíduo.

Daí a importância do ponto de vista da narração no romance *Cidade de Deus*. A ausência de uma perspectiva clara de superação da desigualdade social inviabiliza a promessa utópica do morador da Cidade de Deus ser “finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo”, como Candido definiu com precisão o destino do malandro. A revelia de seu desejo, o morador da Cidade de Deus é o otário, simples escada para a duvidosa ascensão do malandro. Por exemplo, como vimos no diário de Carolina de Jesus, os políticos engravatados em busca de voto; os grupos dominantes em busca da paz perdida em meio à violência cotidiana – professores que, como eu, ganham bolsas no exterior e escrevem artigos sobre a “dialética da marginalidade”.

Ora, qual o ponto de vista narrativo do filme *Cidade de Deus*? Em lugar de um narrador difuso e deliberadamente ambíguo, optou-se pela determinação do foco narrativo em primeira pessoa, atribuído ao adolescente Buscapé. No filme, ele parece ter dois

problemas principais: perder a virgindade e deixar a favela graças a um possível emprego como fotógrafo. Essa extraordinária simplificação da personagem corresponde a um propósito duplo: tanto torna o horror da história mais palatável, por acrescentar uma dose de comédia, quanto associa o desejo do espectador de distanciar-se da realidade ao objetivo do rapaz de abandonar a Cidade de Deus. Ao mesmo tempo, no tocante à audiência internacional, a história da “primeira noite de um homem”, no caso, o favelado Buscapé, permite uma rápida associação com um clichê narrativo explorado à exaustão pelo cinema holywoodiano<sup>55</sup>.

Portanto, a escolha do foco narrativo é reveladora. A perspectiva de Buscapé estabelece uma série de mediações entre o espectador e as causas da violência: o ponto de vista do fotógrafo, a própria câmera; o desejo de Buscapé de escapar da verdadeira favela da Cidade de Deus. Esses vários filtros tornam a insuportável realidade da comunidade dominada pelo tráfico de drogas em material para um espetáculo dinâmico, inegavelmente divertido e muito bem feito. Assim, o voyeurismo de Buscapé, fotógrafo da própria comunidade, legitima nosso papel de *voyeurs* da miséria alheia. Se o foco narrativo do filme tivesse sido o de Zé Pequeno, o público teria louvado o filme *Cidade de Deus*? Como poderíamos, audiências de outras classes sociais, identificarmo-nos com o ponto de vista do criminoso “impiedoso”? A brutalidade sem mediações de Zé Pequeno relembra o ódio do “cobrador”, o personagem homônimo do conto merecidamente célebre de Rubem Fonseca, que pode ser visto como o verdadeiro precursor da atual dialética da marginalidade. Antonio Candido chamou o gênero de relato definidor do estilo de Fonseca de “realismo feroz”. Em sua análise, “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada”<sup>56</sup>. Ou seja, encena-se o caráter imediato da transmissão da experiência. Numa chave semelhante, Alfredo Bosi batizou essa tendência como representativa do “brutalismo”<sup>57</sup>. Em ambos os casos, sublinha-se a imediatez da violência causada por uma vida cotidiana igualmente violenta nos centros urbanos brasileiros. Vejamos um dos mais notáveis exemplos dessa forma de expressão.

No conto de Fonseca, “o cobrador” decide obter pela força todos os bens e confortos dos quais foi sistematicamente privado em sua vida. E faz isso com uma violência até mesmo sádica. Sem condições de ir ao dentista, pois não tem dinheiro suficiente para pagar pelo tratamento, o cobrador decide reagir: “‘Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!’ Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta”<sup>58</sup>. Nesse ponto, começa a cobrar com violência crescente, até que encontra Ana Palindrômica, que o ajuda a entender seu objetivo verdadeiro:

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal, para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou. E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo. É a síntese do nosso manifesto<sup>59</sup>.

Essa promessa de revolução possui em si um importante papel na atmosfera sombria dos anos finais da ditadura militar, mas também revela o sonho da classe média de se unir às classes trabalhadoras na guerrilha urbana; um sonho que não poderia jamais ser concretizado diante das circunstâncias históricas do final dos anos 60 e início dos anos 70 e que enfim trai o voluntarismo subjacente à promessa. Ao contrário, como Ferréz

claramente pontuou: “(...) a parada da Literatura Marginal é a revolução sem r, então, meus queridos, vamos evoluir (...)”<sup>60</sup>. Na fórmula de Paulo Lins, “Falha a fala. Fala a bala.”. Mas temos que compreender a equivalência metafórica proposta entre balas e palavras, entre balas e obras-de-arte – aliás, um tropo predominante nas manifestações artísticas da dialética da marginalidade. “Escrever é uma arma que pode tornar-se muito poderosa e perene”, diz Humberto Rodrigues, dando voz a uma crença geral<sup>61</sup>. “Revolução sem r” não significa resignação; antes assinala uma nova compreensão no papel da cultura enquanto instrumento na organização das comunidades pobres<sup>62</sup>. Na epígrafe de *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*, André du Rap desenvolve a noção: “Dedico este livro ao irmão Natanael Valêncio, pela revolução e evolução dentro do movimento *hip-hop*. Descanse em paz”<sup>63</sup>.

Alusões constantes a amigos, precocemente mortos, também são comuns nessa literatura. Estaremos nós, audiências de classe média e alta, preparados para olhar no espelho e admitir nossa própria indiferença diante da desigualdade social que domina a vida cotidiana brasileira? As mediações que permitem a ascensão do consumo voyeurístico da violência originam-se desse paradoxo: desejamos “experimentar” o chamando “mundo bandido”, mas desde que protegidos no interior de carros blindados e condomínios de luxo cercados por autênticas muralhas medievais. É como acontece numa cena de *Carandiru*, o filme inspirado pelo livro de Dráuzio Varela e dirigido por Hector Babenco<sup>64</sup>. Depois de terminar seu turno, o médico observa a intimidade das celas através de pequenos buracos em suas portas, até que se encontra quase forçado a passar a noite na penitenciária, uma vez que a troca dos guardas já ocorrera, e os novos guardas ainda não o conhecem. Após um breve momento de suspense, e mesmo um começo de pânico, os portões da prisão são abertos: o médico respira o ar da liberdade. No fundo, queremos é testemunhar as memórias do cárcere, como também as histórias das vidas dos excluídos, retornando, porém, ao conforto de lares burgueses. Um “Big Brother” semanal, porém com uma dose adicional de realismo. E, então, naturalmente, produziremos reflexões agudas sobre o assunto. De fato, o consumo voyeurístico da violência está presente no livro de Varela e, devo reconhecer, em boa parte da produção da “dialética da marginalidade”. Na caracterização precisa de Giron: “Matam a ancestral sede de sangue do público leitor e o aprisionam à leitura das tragédias e perversões do cárcere, revelando o ‘outro’ lado da sociedade”<sup>65</sup>. Há, contudo, uma diferença que importa observar. É verdade que, nos textos de autores como Paulo Lins, Ferréz e André du Rap, ou nas músicas dos Racionais Mc’s, o leitor-ouvinte encontra “um festival de escatologia, sexo e sevícias”<sup>66</sup>. Entretanto, pelo menos como parte de um projeto mais amplo, trata-se de uma estratégia de denúncia, cujo acerto ou malogro pode ser discutido, naturalmente, mas cujo objetivo é lançar no rosto da sociedade sua indiferença. Leia-se a epígrafe-bofetada do livro de Ferréz: “‘Querido sistema’, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa”<sup>67</sup> – um menino com os olhos vendados, braços abertos, como um jovem Cristo crucificado, segurando um revólver numa das mãos. Já no livro de Dráuzio Varela a perspectiva que estrutura a narrativa é mesma a do *voyeur*, mas sem a contundência típica da dialética da marginalidade; pelo contrário, trata-se de um voyeurismo “familiar”, liberado para todas as idades por assim dizer. Logo nas primeiras páginas, o médico candidamente reconhece a natureza do seu olhar:

Quando eu era pequeno, assistia eletrizado àqueles filmes de cadeia em branco e preto. Os prisioneiros vestiam uniforme e planejavam fugas de tirar o fôlego na cadeira do cinema. (...) Quando entrei e a porta pesada bateu atrás de mim, senti um aperto na garganta igual ao das matinês do Cine Rialto, no Brás<sup>68</sup>.

Idêntico método é empregado pelo filme *Cidade de Deus*, que explora a violência, mas procura mantê-la sob controle através de sutis mecanismos de mediação. Além disso, o roteiro do filme atualiza clichês, estruturando a narrativa em volta de um dualismo entre o bem e o mal que é difícil de aceitar. Zé Pequeno é transformado no epítome do mal. Ele é inquestionavelmente um bandido cruel, sem nenhuma possibilidade aparente de redenção; em suma, é um verdadeiro psicopata social – muito similar aos tipos de filmes holywoodianos, inexoravelmente maus, incontornavelmente criminosos. Sua malícia é reforçada pela “candura” do parceiro, Bené, como também pela justa vingança procurada por Mané Galinha, cuja noiva havia sido estuprada pelo incorrigível Zé Pequeno. Não é necessária uma imaginação fértil para recordar a retórica de programas de televisão como *Cidade Alerta*, que reduz a criminalidade a desvios de comportamento individuais. O autor do romance expressou seu desacordo em relação ao desenvolvimento do personagem Zé Pequeno no filme: segundo Paulo Lins, no filme o personagem se transforma num tipo ideal lombrosiano; característica ausente no romance<sup>69</sup>.

O processo de infantilizar os protagonistas foi levado ainda mais longe pela série de TV *Cidade dos Homens*. A equipe básica de produção do seriado televisivo é a mesma do filme, e a simplificação do foco narrativo parece ter se adaptado à audiência televisiva do horário nobre. No lugar de um adolescente, temos agora duas crianças, Laranjinha e Acerola – é como se estivéssemos de volta à referência ambígua de dos Passos ao Brasil como paraíso na terra; dessa vez na imagem de crianças literalmente transportadas para um corrompido Jardim do Éden. No entanto, em vez de uma perspectiva de adolescente, representada por Buscapé no filme *Cidade de Deus*, contamos agora com uma perspectiva infantil, que aparentemente torna a violência ainda mais palatável, ao tornar as crianças vítimas inocentes, privando-as de qualquer subjetividade para alterar seu ambiente. No primeiro ano da série, em 2002, dificuldades típicas da vida na favela eram discutidas, mesmo que de forma diluída. No entanto, no ano seguinte, as aventuras amorosas dos protagonistas tomaram conta da cena – por que discutir problemas? Basta reproduzir o modelo das “comédias amorosas”, somente localizadas num cenário “exótico”, mais ou menos como se fez com o “dilema” da virgindade de Buscapé. Além disso, *Cidade dos homens* se serve inescrupulosamente de clichês, incluindo a representação de garotas da favela se oferecendo para estrangeiros, acrescentando a isso um sabor “cômico” ao fazê-las falar um arremedo de inglês deliberadamente ridículo. E, uma vez que as garotas da favela são aparentemente bem democráticas em seus gostos, também tentam seduzir jovens de classe média na praia, cuja aparência promete possíveis benefícios econômicos. Tal ofício tem um nome e, pelo que se sabe, representa uma das profissões mais antigas do mundo... É difícil imaginar o objetivo dessas cenas na estrutura narrativa da série. É igualmente difícil não se sentir incomodado por tais apresentações estereotipadas e ofensivas. Ou será que isso representa uma maneira de fugir da discussão do drama das favelas dominadas pelo tráfico de drogas, apresentando-as como exóticas? O terceiro ano da série, exibido em 2004, apenas ressaltou os estereótipos e aumentou o processo de exotismo da realidade da vida cotidiana nas favelas cariocas.

Aquí, o leitor talvez se pergunte: De que forma exatamente o filme e a série de TV infantilizam a violência? A trama principal da narrativa não é justamente a violência? Sem dúvida, mas proponho outra pergunta ao leitor: Qual é o objetivo dessa infantilização crescente do foco narrativo dos protagonistas? Não será uma forma de fazer com que os problemas associados ao narcotráfico sejam deixados à margem e, assim, reencontremos a “humanidade” das relações “mesmo” numa favela? Tal infantilização termina por criar uma favela abstrata, descontextualizada, como se sua vista privilegiada não passasse de um

elemento de valorização imobiliária e todos os barracos fossem apartamentos de cobertura. No segundo ano da série, a favela transformou-se no cenário de uma sensualidade à flor da pele, uma miniatura da imagem turística de Salvador em pleno morro carioca. Obviamente, há uma clara linha divisória, cuidadosamente controlada, na base do morro, ou seja, no asfalto, que involuntariamente reencena o imaginário tradicional de uma jornada aos infernos. Mas, como a série promete uma favela idílica, talvez em breve, os espectadores de *Cidade dos homens* abandonem seu receio e troquem o asfalto congestionado pela aventura da vida nas favelas. Afinal, somos todos brasileiros; logo, filhos de Deus, na cidade maravilhosa.

## Auxílio paternal

Gostaria de sugerir outra resposta: semelhante processo de infantilização do problema aposta na possibilidade de retorno ao modelo da dialética da malandragem, isto é, aposta em algum modo de cooptação, em vez de ruptura social. Laranjinha e Acerola são apresentados como dois aspirantes a malandro. Vale lembrar, no entanto, que em latim infante é o *in-fans*, ou seja, aquele que não fala, não se expressa, necessitando portanto de auxílio paternal. Muito pelo contrário, autores como Paulo Lins e Ferréz, grupos musicais como os Racionais MC's, documentários como *Ônibus 174*, de José Padilha, ou *À Margem da imagem*, de Evaldo Mocarzel, entre outras produções recentes, desenharam um horizonte muito distinto do silêncio que a infantilização da violência deseja produzir. É como se *Ônibus 174* fosse o remake de *Cidade de Deus*, mas com Zé Pequeno como narrador da história. O resultado é explosivo, e foi muito bem resumido em resenha publicada no *The New York Times*: o filme produz “um triste retrato de uma vida moldada pela crueldade e pela indiferença que parecem endêmicas no Brasil urbano”<sup>70</sup>. Por sua vez, *À Margem da Imagem*, de Morcazel, traz à superfície a discussão ética fundamental a respeito dos direitos de imagem de moradores de rua. Tudo começa quando o internacionalmente aclamado fotógrafo Sebastião Salgado tem permissão negada para fotografar um grupo de sem-teto em São Paulo. De imediato, o fotógrafo teria reagido, segundo a narradora do episódio, com uma versão suave, mas sempre autoritária do “você sabe com quem está falando?”, estudado por Roberto DaMatta<sup>71</sup>. A religiosa, que ajudava os sem-teto, sabia muito bem quem era Sebastião Salgado e precisamente por isso proibiu a tomada das fotos. Por que? Ela explicou prontamente: estavam cansados de ver a sua imagem ser vendida sem qualquer benefício concreto as suas próprias vidas. Portanto, estavam tentando recuperar o controle sobre as suas próprias imagens. No final do documentário, os sem-teto retratados são convidados a assistir ao filme e então comentá-lo. Um deles desafia o diretor, perguntando a ele se abriria as portas de sua casa, na eventualidade de uma visita inesperada. O diretor não dá nenhuma resposta, um fato que apenas ressalta a compreensão do problema complexo levantado pela questão que subjaz ao documentário. Essa é a melhor definição prática do que tenho chamado de dialética da marginalidade, isto é, assumir controle da própria imagem, expressar-se com a própria voz.

No contexto dessa infantilização da violência, uma discussão sobre a cena mais violenta do filme *Cidade de Deus* adquire novo vigor. Quase a unanimidade das pessoas considera essa a cena em que uma criança escolhe quem ela terá de matar para ser aceita como membro do bando de Zé Pequeno. Infelizmente, “Filé com fritas”<sup>72</sup>, este é o apelido do personagem, não pode optar pela escolha de Dona Flor; em vez disso, ele tem de enfrentar sua própria escolha de Sofia: tem de escolher uma outra criança como uma forma de rito de passagem, que vai lhe permitir tornar-se um criminoso maduro em vez de um

simples “assistente”. Naturalmente, a seqüência é terrível e o próprio fato de uma criança tomar a decisão apenas salienta o efeito de choque da seqüência inteira.

Contudo, a meu ver, o momento mais violento ocorre na cena em que Buscapé invade a redação do jornal que publicou sua foto do bando de Zé Pequeno. Naturalmente, ele julga que será morto pelo traficante, assim exposto pela primeira vez. O aprendiz de fotógrafo está visivelmente desesperado e não vislumbra nenhuma alternativa. Nesse instante, o que sucede na redação? Uma jornalista lhe responde no conhecido tom do “você sabe com quem está falando?”, e infantiliza o adolescente, silenciando-o. Como foi muito bem apresentada por Kathryn Hochstetler, essa estratégia implica, “a importância da hierarquia e do *status* na política brasileira, e presume que os que tiverem ouvido a questão respondam a seus ‘superiores’ com silêncio e medo”<sup>73</sup>. Por sua vez, o fotógrafo consagrado lhe oferece um equipamento mais sofisticado a fim de obter mais e melhores fotos. O espectador espera em vão: não demonstram nenhuma preocupação real com a segurança de Buscapé. A jornalista leva-o para casa, é verdade, mas, acredite se quiser, lá o adolescente enfim perde a virgindade. Essa total insensibilidade e exploração representa o momento de maior violência no filme, a meu ver, pois oferece uma imagem inesperada da atitude de indiferença dos próprios espectadores do filme em relação ao drama que assistem. É perturbador encontrar no diário de Carolina de Jesus uma situação similar. Depois de ter aparecido numa revista importante, *O Cruzeiro*, ela sonha com a ascensão social ao ser levada, por uma leitora da revista que se interessou por seu caso, para a redação de um jornal:

(...) Era uma loira muito bonita. Disse-me que havia lido a reportagem no *O Cruzeiro* e queria levar-me no *Diário* para conseguir um auxílio para mim.

... Na redação, eu fiquei emocionada. (...) O senhor Antonio fica no terceiro andar, na sala do Dr. Assis Chatobriand (*sic*). Ele deu-me revista para eu ler. Depois foi buscar uma refeição para mim. Bife, batatas e saladas. Eu comendo o que sonhei! Estou na sala bonita. A realidade é muito mais bonita do que o sonho.

Depois fomos na redação e fotografaram-me (...). Prometeram-me que eu vou sair no *Diário da Noite* amanhã. Eu estou tão alegre! Parece que a minha vida estava suja e agora estão lavando<sup>74</sup>.

Essa passagem ajuda a esclarecer outra inquietante seqüência de *Cidade de Deus*. Num momento crucial, Buscapé tem de escolher entre a estabilidade no trabalho como fotógrafo, que poderia ser alcançada ao publicar a fotografia do cadáver de Zé Pequeno e o risco envolvido ao denunciar a corrupção dos policiais encarregados de proteger a favela, mas que coagem a comunidade e extorquiam dinheiro dos traficantes. No contexto brasileiro, essa decisão é tão óbvia que parece tornar qualquer análise sem sentido – ele entrega a imagem do cadáver de Zé Pequeno. Por que Buscapé não ousa expor os policiais? Por que é que tem de se contentar com uma imagem previsível, em vez de uma fotografia que poderia talvez lhe garantir algum prêmio, como também um reconhecimento imediato? Recordemos que, no final do filme, Buscapé não garante o emprego com a fotografia de Zé Pequeno; ele simplesmente se torna um estagiário no jornal.

Ora, enfrentemos a pergunta realmente importante: Por que é que o filme pode tornar tanto a escolha de “Filé com Fritas” como a de Buscapé em uma narrativa de sucesso no Brasil e no exterior? E, enfim, coloco-me mais uma vez como parte do problema (e espero que o leitor também o faça): por que é que eu posso fazer do filme e do tema da dialética da marginalidade um objeto de pesquisa, obtendo importantes bolsas

em centros renomados de pesquisa? Podemos ver nessa série de apropriações uma inquietante metáfora da desigualdade social, agora transferida para o nível de produção tanto de imagens simbólicas como de conhecimento acadêmico? Em outras palavras, todos nós temos de dar conta do desafio implícito na questão de Wypijewski a respeito das apropriações artísticas e acadêmicas das dificuldades das comunidades pobres: “Por que as suas vidas e sofrimentos particulares geram dinheiro para todo mundo a não ser eles mesmos?”. De novo, como vemos na questão implacável levantada pelos sem-teto para Evaldo Morcazel, a dialética da marginalidade também significa assumir controle da imagem de alguém para redistribuir à comunidade o ganho proveniente dela. A dialética da marginalidade é então o oposto da infantilização do problema da violência porque permite ao marginal projetar a sua voz, a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social.

Trata-se de um problema particularmente complexo e que precisa ser mais discutido. Por exemplo, mesmo num livro importante como *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*, as mediações não são controladas por André du Rap, mas pelo coordenador do volume, Bruno Zeni. Na nota editorial, esclarece os critérios de organização: “Na edição do texto, procurei ser o mais fiel possível às particularidades da fala de André – *mantive inclusive suas incongruências e incorreções* – por acreditar que não se pode separar a forma e o conteúdo daquilo que se diz, se escreve ou se cria”<sup>75</sup>. Incongruências e incorreções? Qual o critério absoluto de norma “cultura” da língua subjacente a tal avaliação? À revelia de seu propósito, é como se Bruno Zeni reproduzisse o tradicional recurso dos primeiros momentos do romance regionalista, em que se grifava a fala do sertanejo, do homem “simples” do povo, a fim de demarcar a distância entre a norma culta do narrador e os inúmeros “tropeços” lingüísticos dos personagens da narrativa. Mais uma vez, vale retornar à década de 1960, ou seja, ao fenômeno Carolina de Jesus. O coordenador editorial de *Quarto de despejo*, ofereceu explicação semelhante sobre o processo de “depuração” estilística. A passagem é longa, mas merece ser transcrita:

(...) em alguns poucos trechos, botei uma ou outra vírgula, para evitar interpretação dúbia de frases. Algumas cedilhas desapareceram, por desnecessárias, e o verbo haver, que Carolina entende com um a, assim soltinho, confundido facilmente com o artigo, ganhou um h de presente. (...) De meu, no livro, há ainda uns pontinhos que aparecem assim (...) e indicam supressão de frases. Quando os pontinhos estão sozinhos, sem (), nos parágrafos quer dizer que foi suprimido um trecho ou mais de um trecho da narrativa original”<sup>76</sup>.

Registre-se a infantilização do discurso do jornalista ao referir-se ao diário de Carolina de Jesus, note-se a profusão de diminutivos, mas não se esqueça do mais importante: a decisão final sobre eventuais cortes pertenceu exclusivamente a Audálio Dantas, cuja contribuição assim foi maior do que a inclusão de “uns pontinhos”. Aliás, de Bruno Zeni, no livro de André du Rap, há muito mais que uns pontinhos. Zeni assina um posfácio no qual, além de recordar a gênese do livro, oferece uma reflexão sobre “memória e evocação”. Seu ensaio reúne de Foucault a Adorno, sem esquecer Walter Benjamin, Ecléa Bosi, Geoffrey Hartman, Gilberto Freyre e ainda outros nomes, a fim de “justificar” a importância da leitura do relato de André du Rap. Retornemos à década de 1960. Num esforço de classificação de *Quarto de despejo*, Paulo Dantas surpreendeu modelos consagrados no “diário de uma favelada”:

Sem nenhum sincretismo literário filia-se, porém, diretamente ao populismo de um Jorge Amado, ao universalismo de um Máximo Gorki e, no que diz respeito a certos aspectos da fome e da vagabundagem, lembra o lirismo de um Knut Hamsun, embora nada tenha com a literatura desses escritores, porque em matéria de depoimento social sobre as misérias da vida, pela sua autenticidade e participação, ninguém supera a voz de Carolina de Jesus, que brota de dentro e nasce feita. Literatura da favela, escrita pelo próprio favelado (...)77.

O registro acadêmico de Bruno Zeni ou a prosa jornalística de Paulo Dantas se dão as mãos, pois compartilham o mesmo projeto, isto é, “enobrecer” os textos respectivamente de André du Rap e Carolina de Jesus; enobrecimento esse que depende da criação de uma contiguidade claramente artificial entre os textos-depoimentos e autores consagrados ou conceitos acadêmicos. O paradoxo é incontornável: como “depoimentos”, os textos valem precisamente pela ausência de mediação entre o vivido e o narrado. Porém, tanto a coordenação editorial, quanto a necessidade de “enobrecimento” implicam uma série de mediações que contradizem a premissa inicial. Afinal, devemos ler Carolina de Jesus por que seu diário “recorda” Jorge Amado, Máximo Gorki e Knut Hamsun? Ou, pelo contrário, sua leitura se impõe por que se trata da “literatura da favela, escrita pelo próprio favelado”? De igual sorte, devemos ler André du Rap por que suas memórias “ilustram” o acerto de Adorno, Benjamin, Hartman, entre outros nomes consagrados? Ou, pelo contrário, devemos ler seu livro por que se trata de “uma peça de resistência”78? Sem dúvida, os escritos de Carolina de Jesus e de André du Rap podem estimular paralelos os mais diversificados, inclusive os apresentados por Paulo Dantas e Bruno Zeni. Entretanto, tais paralelos não servem como fonte “legitimadora” dos textos. Aqui, nenhuma concessão é válida: os textos se sustentam como narrativa, como relato de experiências particulares, ou simplesmente não vale a pena escrever sobre eles. Adorno não justifica André du Rap. Jorge Amado não explica Carolina de Jesus. Precisamos, isso sim, criar novos modelos de análise a partir dos textos de Carolina de Jesus, Paulo Lins, Ferréz, André du Rap, e das músicas e das demais manifestações artísticas do movimento da dialética da marginalidade. Não se trata de reduzir tais manifestações aos conceitos e métodos que já conhecemos e empregamos com razoável facilidade; pelo contrário, devemos aceitar o desafio de propor uma nova abordagem capaz de renovar o entendimento da cultura brasileira contemporânea. Mas será que estamos dispostos a correr riscos?

Por tudo isso, não resta dúvida, Buscapé agiu corretamente ao desistir de entregar ao jornal uma extraordinária fotografia, na qual flagrava a corrupção de policiais na Cidade de Deus – fotografia que poderia render-lhe um prêmio, confia. Mas, em troca, decide apresentar uma foto menos impactante, porém capaz de assegurar-lhe o emprego e a sobrevivência. Afinal, a jornalista e o fotógrafo dificilmente perderiam seu precioso tempo para defendê-lo dos criminosos de farda, isto é, os policiais corruptos. Podemos também ver nessas cenas uma involuntária metáfora do próprio processo de infantilização do foco narrativo presente no filme e na série televisiva? A sábia decisão de Buscapé lembra a escolha comum tomada pelos habitantes das áreas periféricas, sempre que os criminosos os confrontem, como Lúcio Kowarick observou:

A [escolha] mais racional, porque é a menos perigosa, consiste em evitar o confronto, o que significa mudar de um lugar para o outro, longe do espaço dos criminosos que irreversivelmente penetraram no círculo privado da vida doméstica. E isso pode ser chamado de migração provocada pela violência (...)79.

No caso do filme *Cidade de Deus*, a circunstância é ainda mais perturbadora – os criminosos são autoridades oficiais, que deveriam proteger pessoas como Buscapé dos “outros” criminosos. A escolha de um narrador em primeira pessoa, então, implica muito mais do que um recurso estilístico. Na escolha do adolescente Buscapé como narrador do filme, a infantilização do assunto já está posta em primeiro plano. Infantilização que foi aprofundada no drama televisivo *Cidade dos homens*. Como vimos, os narradores são crianças de não mais de doze anos de idade. De um complexo narrador em terceira pessoa, no romance de Paulo Lins, passamos para o ponto de vista de crianças, passando pelas imagens produzidas por um fotógrafo adolescente. Embora devesse ser óbvio, não estou comparando o romance com o filme e “julgando” que a adaptação não é “fiel”. Qualquer adaptação deve ser deliberadamente “infiel”; uma vez que estamos lidando com mídias diferentes, qualquer questão a respeito de “fidelidade” tende a se tornar uma tentativa de desviar do assunto. Minha crítica parte das conseqüências simbólicas da infantilização do foco narrativo, que ocorre tanto no filme como na série televisiva.

### **Rumo a uma dialética da marginalidade**

As teorias de Candido e de DaMatta esclarecem formas particulares de mediação social, com base sobretudo no contato pessoal e no universo do favor, moedas correntes no idioma próprio da dialética da malandragem e da ordem relacional. Mas em que medida essas abordagens ainda constituem um modelo de interpretação válido para o Brasil contemporâneo? É indiscutível a permanência da lógica do favor como motor da vida social. Nesse sentido, suas teorias continuam pertinentes, revelando a capacidade das elites brasileiras de se apegar ao poder político a fim de perpetuar seus privilégios. Entretanto, pouco ajudam no entendimento de parcela significativa da produção cultural contemporânea. É importante então insistir que não estou sugerindo que a dialética da malandragem deveria simplesmente desaparecer no futuro próximo, sendo assim substituída por uma triunfante dialética da marginalidade. Ao contrário, a dialética da malandragem mostra cada vez mais provas de vitalidade na Brasília dos dias atuais, e em todos os níveis – e, como hoje sabemos, em todos os partidos e ideologias. Em vez disso, a minha abordagem pretende superar o modelo exclusivo de análise da sociedade brasileira, seja o apologético, seja o crítico. Estou antes tentando mostrar a natureza agonística de uma formação social que foi capaz de ser razoavelmente inclusiva no tocante a uma técnica de proximidade física dos corpos. Essa formação foi, ao mesmo tempo, preparada para excluir uma larga percentagem da população de seus direitos sociais básicos. Esta é a razão de eu ter proposto que a cultura brasileira contemporânea se tornou o palco para uma (nem sempre) sutil disputa simbólica. Em outras palavras, a crítica cultural deveria assimilar em sua própria metodologia a natureza conflitiva da vida cotidiana brasileira. Já o modelo que proponho da dialética da marginalidade pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos. Nesse contexto, vale repetir para evitar mal-entendidos, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva clara de absorção, ao contrário do malandro.

Mas evitemos repetir o equívoco de idealizar o marginal, recuperando anacronicamente o motivo de Hélio Oiticica, “seja marginal, seja herói”, ou o movimento dos poetas marginais da década de 1970. Durante os anos de repressão da ditadura militar,

a celebração do marginal poderia representar uma forma de oposição. Ao contrário, recentemente, com o aumento de violência imposto pela cruel lógica dos traficantes, deve-se ressaltar a ambigüidade do termo: o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente. Ferréz é o autor que mais tem desenvolvido as conseqüências dessa ambigüidade, e em seu último romance, *Manual prático do ódio*, a dialética da marginalidade deu um salto qualitativo.

Num primeiro momento, muito bem definido, entre outros, pela música dos Racionais MC's e por livros como *Letras de liberdade*<sup>80</sup>, obra coletiva de presidiários, e *Sobrevivente (do Massacre do Carandirí)*, de André do Rap, o impulso principal era testemunhar a sobrevivência em meio a condições as mais adversas, fosse no cárcere, fosse na periferia. Na mensagem direta de “Fórmula Mágica da Paz”, dos Racionais MC's: “Aqui fala Mano Brown, mais um sobrevivente, 27 anos contrariando as estatísticas, morô mano?”. Construiu-se então *uma poética da sobrevivência*. Essa poética tem Carolina de Jesus como legítima predecessora; de fato, Ferréz explicitamente se refere ao trabalho da autora na edição especial da revista *Caros Amigos* dedicada à “Literatura Marginal”.

Num momento posterior, a dialética da marginalidade passou a supor uma explicitação maior das contradições, iniciada por Paulo Lins. Mas não apenas das contradições da dialética da malandragem, mas do próprio sistema social brasileiro, que funciona como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia, na improvável “absorção no pólo convencionalmente positivo” dos moradores das favelas e das periferias. Inaugurou-se então *uma radiografia da desigualdade*. Essa radiografia tinha um importante precursor na estética, mas, acima de tudo, na ética do “Cinema Novo”, com a ressalva de que enquanto os cineastas se encontravam às vezes obcecados com o mundo rural, a dialética da marginalidade está fundamentalmente – se não exclusivamente – preocupada com a vida nos centros urbanos.

Em *Manual prático do ódio*, Ferréz oferece uma lâmina, como define seu livro. O corte é fundo e tem como base a inesperada equivalência entre crime, narcotráfico e mundo dos negócios. Para Régis, membro de um grupo que planeja um assalto, trata-se de um trabalho, pois “o que aplicava em armas lhe tomava todo o capital, tinha sonhos mais complexos, uma rotina já definida”<sup>81</sup>. Portanto, com a série de ações que realiza,

Régis sentia-se um herói, estava jogando certo no jogo do capitalismo, o jogo era arrecadar capital a qualquer custo, afinal os exemplos que via o inspiravam ainda mais, inimigos se abraçavam em nome do dinheiro na Câmara Municipal e na Assembléia Legislativa, inimigos se abraçavam no programa de domingo pela vendagem do novo CD<sup>82</sup>.

É a “profissão perigo”, mas que ainda assim permite descrever o crime organizado como uma espécie peculiar de carreira, com raciocínios dignos de um lúcido banqueiro; enfim, qualquer ação parece justificável em ambos os mundos desde que o resultado se prove rentável: “(...) dinheiro, dinheiro era a razão de tudo, sabia que nenhuma fita que fizessem daria mais dinheiro do que o tráfico, o tráfico era um comércio contínuo, vivia fluindo, o crime era instável”<sup>83</sup>.

Lúcio Kowarick desenvolveu o conceito de “viver no risco” no Brasil atual, descrevendo as condições de vida de comunidades pobres em centros urbanos como também as estratégias criadas pelos habitantes dessas áreas para se protegerem<sup>84</sup>. Já vimos a escolha de Buscapé de evitar o confronto com a polícia. Ao contrário, Régis, o personagem de *Manual Prático do Ódio*, aparentemente decide transformar a condição de “viver em risco” em ofício: a “profissão perigo”. Trata-se de um retorno ao modelo do

“cobrador” de Rubem Fonseca? Não exatamente, pois, assim como ocorre em *Cidade de Deus*, todos os que se envolvem seja com assaltos, seja com o tráfico, terminam mortos ou presos.

Seria ao fim e ao cabo uma espécie de moralismo? Certamente que não. Paulo Lins e Ferréz explicitam o verdadeiro salto qualitativo da dialética da marginalidade, superando definitivamente a brutalidade dos cobradores de Rubem Fonseca, pois a violência somente reforça a desigualdade social. De um lado, legitima a repressão policial, que já afeta cotidianamente a população das áreas mais pobres. De outro lado, estimula as correntes mais reacionárias da sociedade civil, perfeitamente representadas por programas de televisão como o já referido *Cidade Alerta*, sempre prontos a exigir a pena de morte e o aumento do aparato repressivo. É como se o sistema se beneficiasse da violência e até mesmo contasse com ela, a fim de justificar sua própria necessidade. A alternativa, portanto, é converter a violência cotidiana em força simbólica, por intermédio de uma produção cultural vista como modelo de organização comunitária. O ódio do cobrador voltava-se contra indivíduos e, por isso mesmo, tinha um alcance limitado; mesmo com o esclarecimento empreendido por Ana Palindrômica, o cobrador dificilmente poderia aspirar a realmente mudar o mundo. A dialética da marginalidade, pelo contrário, tem como alvo o dilema coletivo e se caracteriza por um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos. Vale dizer, a “dialética da marginalidade” significa mais do que “literatura da favela, escrita pelo próprio favelado (...)”<sup>85</sup>, seu alcance ultrapassa o simples valor de testemunho: “voz da periferia se fazendo ouvir”<sup>86</sup>. Em outras palavras, Paulo Lins e Ferréz ofereceram uma resposta definitiva à inquietante questão de Wypijewski. Em vez de oferecer material bruto para a posterior elaboração de cientistas sociais e artistas de fora da comunidade, Lins aceitou o desafio de ficcionalizar a sua compreensão da história de sua própria comunidade, enquanto Ferréz deparou-se com o desafio de produzir literatura nas mais adversas situações, vendo como o seu trabalho poderia se tornar um veículo viável para promover o que chama de evolução em vez de revolução. Se não me equivoco, em seu momento atual, a “dialética da marginalidade” pretende oferecer uma análise alternativa da desigualdade social e sobretudo de suas conseqüências, a fim de criar condições *subjéctivas* de superação do modelo de formação da sociedade brasileira.

Em *Capitães da areia*, um dos primeiros livros a tratar da questão, Jorge Amado ainda podia acreditar na utopia da luta de classes, concluindo o romance com invejável segurança. Pedro Bala, agora membro do Partido Comunista, consegue fugir da cadeia, pois se tornara conhecido como um agitador perigoso. Sua proeza seria recebida de uma forma especial:

E, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E, apesar de que lá fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abriria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família<sup>87</sup>.

Mas a revolução deixou a todos órfãos, e a pátria trata a maior parte de seus filhos como bastardos. A hora do jantar hoje é ainda mais escassa, pois, salvo engano, não dispomos de notícias capazes de iluminar as comunidades. De fato, Jorge Amado investiu no modelo profundamente estudado por Eric Hobsbawm do “bandido social”, visto como um revolucionário sem ideologia, por assim dizer. O bandido social é alguém que reconhece a inquietação social como também as injustiças sociais. Ele decide agir e se torna um fora-da-lei mais como um sinal de rebeldia do que como uma adesão à vida criminoso

*per se*. No quinto capítulo de *Bandidos*, “Os Vingadores”, o lendário bandido brasileiro Lampião é analisado por Hobsbawm<sup>88</sup> – o mesmo bandido que é constantemente referido no romance de Amado como um símbolo de resistência. Pedro Bala, de Jorge Amado, como o “cobrador” de Rubem Fonseca podem ser compreendidos no modelo do “bandido social”, e, portanto, não são capazes de proporcionar um modelo analítico convincente para as produções literárias contemporâneas.

Portanto, se minha hipótese for procedente, o futuro próximo deve trazer uma mudança fundamental na percepção que os brasileiros têm de sua própria cultura – uma percepção que em parte tem sido determinada pelo modo como os brasileiros são vistos no exterior. Se Elizabeth Bishop fosse escrever o seu livro hoje, certamente identificaria uma mudança sutil, mas decisiva, na atitude do brasileiro médio quando submetido a intermináveis filas em ziguezague: ele aprendeu a perder a paciência com rapidez. Em 28 de agosto de 1958, Carolina de Jesus escreveu em seu diário: “Fui carregar água. Que fila! Quando eu vejo a fila fico desanimada de viver”<sup>89</sup>. Mais importante ainda do que simplesmente ficar desanimado, deve-se aprender a dar voz à impaciência e, sobretudo, a querer expressar a própria voz. *Quarto de despejo* foi publicado como o primeiro volume de uma nova coleção da Livraria Francisco Alves – “Contrastes e confrontos”, chamava-se a coleção, numa homenagem a Euclides da Cunha<sup>90</sup>. Por isso mesmo, no atual contexto da cultura brasileira, talvez tenha chegado a hora de reler uma passagem decisiva de *Os sertões*. Logo após a célebre definição sobre a força do sertanejo, Euclides da Cunha completou com tintas fortes o retrato do homem do sertão:

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos.

(...) Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias dormidas. O homem transfigura-se<sup>91</sup>.

Um dos resultados simbólicos mais importantes da campanha de Canudos foi a migração de uma palavra-chave para o entendimento da cultura brasileira contemporânea: *favela*. Segundo Antenor Nascentes, tal como citado pelo *Dicionário Houaiss*, o sentido atual de habitação popular, construída geralmente no alto de morros, tornou-se dominante depois da campanha de Canudos. Naquela época, ao voltarem ao Rio de Janeiro, os soldados estabeleceram-se com suas famílias no alto do morro da Providência, que passou a ser chamado de morro da *Favela*, uma menção à planta que havia em grande quantidade num dos morros da região de Monte Santo, em que se instalaram durante o conflito. Os soldados que ajudaram a exterminar Canudos deram lugar a novos moradores, uma parte considerável composta por nordestinos; aliás, entre eles, muitos dos “sertanejos” descritos por Euclides da Cunha. Ora, não é verdade que os “favelados” e os moradores das “comunidades” são os “Hércules-Quasímodos” dos centros urbanos hoje em dia? Talvez tenha chegado a hora da inesperada transformação: “(...) e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias”<sup>92</sup>.

A organização das favelas e comunidades através de formas de expressão cultural pode despertar a potência vislumbrada por Euclides da Cunha. Por isso, uma transformação significativa ocorreu no exato momento em que o filme *Cidade de Deus* disputava o Oscar: nas periferias e nas favelas, grupos se multiplicavam, produzindo um fenômeno novo na história cultural brasileira – a definição da própria imagem. Em “Rapaz Comum”, os Racionais MC’s sugerem: “Olha no espelho e tenta entender”. Muitos dos manos que teimam em contrariar as estatísticas estão seguindo o conselho. Esse é o projeto da “dialética da marginalidade”.

Tradução de Marcus de Martini<sup>93</sup> e Lawrence Flores Pereira

## Notas

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste ensaio, muito reduzida, foi publicada no Caderno MAIS! da *Folha de S. Paulo*, em 29 de fevereiro de 2004, sob o título de “Dialética da marginalidade (Caracterização da cultura brasileira contemporânea)”. Agradeço a Adriano Schwartz e a Marcos Roberto Flamínio Peres por seu interesse nesta primeira versão, como também por suas observações críticas. Muitas das idéias aqui desenvolvidas foram inicialmente propostas num seminário de pós-graduação da Universidade de Wisconsin-Madison graças a uma “Tinker Visiting Professorship.” Gostaria de agradecer especialmente aos estudantes de pós-graduação, assim como ao professor Severino Albuquerque e a Mark Streeter pela constante e proveitosa interlocução.

<sup>2</sup> Professor de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Pesquisador do CNPq. A presente versão deste ensaio foi escrita originalmente em inglês, com o título de “The ‘dialectic of marginality’: preliminary notes on Brazilian contemporary culture”, e publicado como parte da série de Working Papers do Centre for Brazilian Studies, Oxford, durante o período em que fui “Ministry of Culture Visiting Fellowship” no Centro de Estudos Brasileiros, na Universidade de Oxford (Janeiro-Março de 2004), com apoio do CNPq. Minha pesquisa foi muito beneficiada pelos seminários e debates no Centre for Brazilian Studies. Gostaria de agradecer particularmente a Leslie Bethell, Sergio Paulo Rouanet, Barbara Freitag e Kurt von Mettenheim, cujas críticas e comentários foram fundamentais para o desenvolvimento deste texto.

<sup>3</sup> John dos Passos. *Brazil on the Move*. New York: Doubleday, 1963, p. 1.

<sup>4</sup> Gênesis, 2:15.

<sup>5</sup> Henry Thomas Buckle. *The History of Civilization in England*. Vol. 2. London: John W. Parker, 1857, p. 95.

<sup>6</sup> Euclides da Cunha. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 2.

<sup>7</sup> Euclides da Cunha. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Walnice Nogueira Galvão (org.). Edição crítica, p. 179.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 571.

<sup>9</sup> John dos Passos. *Op. cit.*, p. 2.

<sup>10</sup> Elizabeth Bishop. *Brazil*. New York: Time Incorporated, 1962, p. 148. Tradução de Bluma Waddington Vilar.

<sup>11</sup> A arqueologia da ausência “consiste numa avaliação das produções culturais que se baseia na identificação da ausência deste ou daquele elemento, ao invés da análise dos fatores que efetivamente definem o produto cultural estudado. João Cezar de Castro Rocha. *Literatura e cordialidade. O público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998, p. 79.

<sup>12</sup> Roberto DaMatta. “For an Anthropology of the Brazilian Tradition or ‘A Virtude está no Meio’.” David J. Hess and Roberto DaMatta (eds.) *The Brazilian Puzzle: Culture on the Borderlands of the Western World*. New York: Columbia University Press, 1995, p. 275.

<sup>13</sup> Os indicados foram: Direção, Fernando Meirelles; Roteiro Adaptado, Bráulio Mantovani; Edição, Daniel Rezende; Cinematografia, César Charlone.

<sup>14</sup> Felipe Fortuna. “An Autobiography of Wretchedness.” In Carolina Maria de Jesus. *Beyond all Pity*. Trans. David St. Clair. London: Souvenir Press, 2004, p. 7

<sup>15</sup> Carolina de Jesus. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960, pp. 180-81.

<sup>16</sup> Em 1960, o filme recebeu os seguintes prêmios: Melhor Filme e Melhor Diretor no Festival de Marília; Melhor Diretor do Estado de São Paulo e Melhor Diretor do Estado do Paraná.

<sup>17</sup> A socióloga Alba Zaluar recentemente publicou *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas* (Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005), propondo que substituamos o conceito de “exclusão” pelo de “integração perversa”. Em trabalhos futuros, levarei a distinção em conta, mas o presente artigo já se encontrava completo quando o seu livro apareceu. Menciono ainda o livro de Luiz Eduardo Soares, MV Bill e Celso Athayde, *Cabeça de porco* (Rio de Janeiro: Objetiva, 2005). Inspirados no romance seminal de Ralph Ellison, *Invisible Man*, os autores desenvolvem a dicotomia “invisibilidade/reconhecimento” para propor uma compreensão antropológica do problema da violência urbana.

<sup>18</sup> Carolina de Jesus. *Op. Cit.*, p. 162.

<sup>19</sup> Joseph Brodsky. “The Condition we call Exile or Acorns Aweigh.” *On Grief and Reasons. Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994, pp. 22-23. Devo essa referência a Henning Ritter.

<sup>20</sup> Joan Wypijewski. “No Way Out.” Review of Adrian Nicole LeBlanc’s *Random Family: Love, Drugs, Trouble and Coming of Age in the Bronx*. *The Guardian Review*, 13/12/2003, p. 12

<sup>21</sup> Devo a Sergio Paulo Rouanet um esclarecimento mais preciso do sentido do termo “dialética” para aquilo que pretendo chamar de “dialética da marginalidade”. Este termo deve ser visto sob a luz da dialética negativa de Theodor Adorno, que não exige a produção final de uma síntese, valorizando antes a própria tensão da co-presença de elementos antitéticos.

<sup>22</sup> Nestor García Canclini. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editora Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 7.

<sup>23</sup> Elizabeth Bishop. *Brazil*. New York: Time Incorporated, 1962, p. 148.

<sup>24</sup> Felipe Fortuna. “An Autobiography of Wretchedness.” Carolina Maria de Jesus. *Beyond all Pity*. Trans. David St. Clair. London: Souvenir Press, 2004, pp. 5 & 9.

<sup>25</sup> Algumas das idéias esboçadas aqui foram inicialmente desenvolvidas em “Dialéticas em colisão: malandragem ou marginalidade? Notas iniciais sobre a cena cultural contemporânea.” *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, 2003, pp. 52-59.

<sup>26</sup> “A dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”. Manuel Antonio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica de Cecília Lara. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978. O ensaio de Antonio Candido foi originalmente publicado na *Revista dos Estudos Brasileiros*. Universidade do Estado de São Paulo, 1970, n° 8, pp. 67-89.

<sup>27</sup> *Op. Cit.*, p. 330.

<sup>28</sup> Jorge Amado. *Capitães de areia*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 34.

<sup>29</sup> Roberto DaMatta. *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, p. 66. A expressão “o que faz o Brasil, Brasil” pode ser encontrada na “introdução” de *Carnavais, malandros e heróis*: “Numa palavra, a questão desse

deste livro é saber o que faz o Brasil, Brasil.” *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990 [1979], p. 15. Mais tarde, a mesma expressão foi usada como título de uma coleção dos ensaios de DaMatta: *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

<sup>30</sup> Roberto DaMatta. “A fábula das três raças.” *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1981, p. 83.

<sup>31</sup> Roberto DaMatta. “*Dona Flor e seus dois maridos*: um romance relacional.” *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, pp. 97-132.

<sup>32</sup> Jorge Amado. *Dona Flor e seus dois maridos*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1966, p. 483.

<sup>33</sup> Jorge Amado. *Dona Flor e seus dois maridos*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1966, p. 484.

<sup>34</sup> Flora Süssekind. “Deterritorialization and Literary Form: Brazilian Contemporary Literature and Urban Form.” University of Oxford Centre for Brazilian Studies. Working Paper Series CBS-34-02, p. 26. Devo ressaltar, no entanto, que a abordagem de Süssekind está mais preocupada com uma crítica das manifestações literárias do que chamo de “dialética da marginalidade”. Em sua visão, trata-se de mais um (eterno) retorno às técnicas naturalistas de representação da realidade. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem: “The urban thematizations of the country’s recent cultural production are not limited, however, to literary workings of ethnographic or criminal reterritorialization. Some defiguration and deterritorialization processes, which are structural to Brazilian contemporary poetry, function, thus, as particularly critical interlocutors of an urban experience of violence, instability and segregation.” *Idem*, p. 9.

<sup>35</sup> Ferréz. “Contestação”. *Caros amigos*. Literatura marginal. Abril, 2004, p. 2.

<sup>36</sup> Roberto Schwarz. “*Cidade de Deus*”. *Seqüências brasileiras. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 163.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 164.

<sup>38</sup> No sumário de Roberto Schwarz: “(...) 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 de estudo, com a correspondente ativação de um ponto de vista de classe diferente (mas sem promoção de ilusões políticas no capítulo).” Roberto Schwarz. “*Cidade de Deus*”. *Seqüências brasileiras. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 168.

<sup>39</sup> Paulo Lins. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 20-21. Grifo meu.

<sup>40</sup> *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>41</sup> David St. Clair. “Translator’s Preface.” Carolina Maria de Jesus. *Beyond all Pity*. Trans. David St. Clair. London: Souvenir Press, 2004, p. 20. No original: “has come back into human race and out of the Garbage Dump.”

<sup>42</sup> *Op. Cit.*, p. 182.

<sup>43</sup> *Idem.*, p. 182.

<sup>44</sup> Bruno Zeni. André du Rap. *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*. Bruno Zeni (org.). São Paulo: Labortexto Editorial, 2002, p. 10.

<sup>45</sup> Mano Brown. “A número 1 sem troféu”. Ferréz. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000, p. 23.

<sup>46</sup> Paulo Dantas. “Quarto de despejo”. Carolina de Jesus. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960 (orelha).

<sup>47</sup> Ferréz. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

- <sup>48</sup> No tocante ao papel da música em favelas e comunidades, consulte-se a Tese de Doutorado de Paul Sneed, *Machine Gun Voices: Bandits, Favelas and Utopia in Brazilian Funk*, apresentada na University of Wisconsin-Madison, 2003.
- <sup>49</sup> Jocenir. *Diário de um detento: o livro*. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001. Para a transcrição do poema, veja-se pp. 175-80.
- <sup>50</sup> Luís Antônio Giron. “Pena de sangue: vozes da prisão.” *Cult*, Julho, 2002, p. 34.
- <sup>51</sup> Nesse contexto, vale notar a recente publicação editada por Ângela Maria Dias e Paulo Glenadel. *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. As autoras procuram desenvolver uma abordagem inovadora em relação à predominância da violência e da crueldade no discurso e nas manifestações artísticas do Brasil contemporâneo.
- <sup>52</sup> Paulo Lins. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 258.
- <sup>53</sup> *Idem*, p. 26-27. Grifo meu.
- <sup>54</sup> *Op. Cit.*, p. 484.
- <sup>55</sup> Devo essa observação a Ross Forman.
- <sup>56</sup> Antonio Candido. “A nova narrativa.” In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 212-13.
- <sup>57</sup> Alfredo Bosi. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo.” *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975, pp. 7-22.
- <sup>58</sup> Rubem Fonseca. “O cobrador.” *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 14. O livro foi originalmente publicado em 1979.
- <sup>59</sup> *Idem*, p. 29.
- <sup>60</sup> Ferréz. “Contestação”. *Caros amigos*. Literatura marginal. Abril, 2004, p. 2.
- <sup>61</sup> Humberto Rodrigues. *Vidas do Carandiru. Histórias reais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 5.
- <sup>62</sup> “Hoje, o espaço cultural parece ser, de novo, o lugar priorizado por jovens, não tanto para explicitar seus projetos políticos, mas principalmente para fazer emergir a vida e suas exigências plurais”. Adair Rocha. *Cidade cerçada. A costura da cidadania no morro Santa Marta*. Rio de Janeiro: 2000, p. 91.
- <sup>63</sup> André du Rap. *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*. Bruno Zeni (org.). São Paulo: Labortexto Editorial, 2002, p. 7.
- <sup>64</sup> Dráuzio Varela. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. O filme, dirigido por Hector Babenco, foi lançado em 2003 e se tornou um grande sucesso de bilheteria no Brasil.
- <sup>65</sup> *Op. Cit.*, p. 34.
- <sup>66</sup> *Idem*, p. 34.
- <sup>67</sup> *Op. Cit.*, p. 19.
- <sup>68</sup> *Op. Cit.*, p. 9.
- <sup>69</sup> Paulo Lins. “Sem medo de ser.” *Caros Amigos*, Maio, 2003, p. 35.
- <sup>70</sup> “The Sad Before and After of a Hostage Crisis in Rio”. *The New York Times*, 08/10/2003, B4.
- <sup>71</sup> Refiro-me ao capítulo clássico “Você sabe com quem está falando?”, na obra de Roberto DaMatta *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*.
- <sup>72</sup> O personagem foi apelidado assim porque seu primeiro serviço para o bando de Zé Pequeno foi trazer-lhes um bife com fritas de um restaurante próximo.
- <sup>73</sup> Kathryn Hochstetler. “Civil Society in Lula’s Brazil.” University of Oxford Centre for Brazilian Studies. Working Paper Series CBS-57-04, p. 24.
- <sup>74</sup> *Op. Cit.*, p. 165. De fato, reconhecimento Carolina de Jesus buscou conscientemente, chegando inclusive a oferecer os originais de seu livro a editoras nos Estados Unidos. Leia-se, por exemplo, a entrada de 16 de janeiro de 1959: “(...) Fui no Correio retirar os

cadernos que retornaram dos Estados Unidos (...). Cheguei na favela. Triste como se tivessem mutilado os meus membros. O *The Reader Digest* devolvia os originais. *A pior bofetada para quem escreve é a devolução de sua obra*". *Op. Cit.*, p. 147.

<sup>75</sup> Bruno Zeni. André du Rap. *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*. Bruno Zeni (org.). São Paulo: Labortexto Editorial, 2002, p. 9. Grifo meu.

<sup>76</sup> Adáulio Dantas. "Nossa irmã Carolina". Apresentação. Carolina Maria de Jesus. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960, p. 11.

<sup>77</sup> Paulo Dantas. "Quarto de despejo". Carolina de Jesus. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960 (orelha).

<sup>78</sup> Bruno Zeni. "Uma voz sobrevivente". André du Rap. *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*. Bruno Zeni (org.). São Paulo: Labortexto Editorial, 2002, p. 218.

<sup>79</sup> Lúcio Kowarick. "Housing and Living Conditions in the Periphery of So Paulo: an Ethnographic and Sociological Study." University of Oxford Centre for Brazilian Studies. Working Paper Series CBS-58-04, p. 48.

<sup>80</sup> Esse título se refere a um trabalho coletivo de prisioneiros. Vários Autores. *Letras de liberdade*. São Paulo: WB Editores, 2000.

<sup>81</sup> Ferréz. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, pp. 13-14.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 154.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>84</sup> Lucio Kowarick. "Housing and Living Conditions in the Periphery of São Paulo: an Ethnographic and Sociological Study." University of Oxford Centre for Brazilian Studies. Working Paper Series CBS-8-04. Uma referência a Capão Redondo, como uma das áreas periféricas onde a população está atualmente "vivendo em risco" pode ser encontrada na página 16 do artigo de Kowarick.

<sup>85</sup> Paulo Dantas. "Quarto de despejo". Carolina de Jesus. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960 (orelha).

<sup>86</sup> Bruno Zeni. "Uma voz sobrevivente". André du Rap. *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*. Bruno Zeni (org.). São Paulo: Labortexto Editorial, 2002, p. 201.

<sup>87</sup> Jorge Amado. *Op. cit.*, p. 256.

<sup>88</sup> Eric Hobsbawm. *Bandits*. New York: New Press, 2000, pp. 63-76.

<sup>89</sup> *Op. Cit.*, p. 115. O tema é onipresente. Por exemplo, no dia 1 de janeiro de 1959: "Deixei o leito as 4 horas e fui carregar água. Fui lavar as roupas. Não fiz almoço. Não tem arroz. A tarde vou fazer feijão com macarrão. (...) Os filhos não comeram nada. Eu vou deitar porque estou com sono. Era 9 horas, o João despertou-me para abrir a porta. Hoje eu estou triste". *Op. Cit.*, p. 143. Ou no 3 de maio: "Hoje é domingo. Eu vou passar o dia em casa. Não tenho nada para comer. Hoje eu estou nervosa, desorientada e triste. (...)". *Op. Cit.*, p. 155.

<sup>90</sup> A coleção pretendia ainda oferecer "ao grande público uma visão múltipla e revolucionária das vivências humanas, populares, sociológicas e culturais do Brasil". Paulo Dantas. "Quarto de despejo". Carolina de Jesus. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960 (orelha).

<sup>91</sup> Euclides da Cunha. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Walnice Nogueira Galvão (org.). Edição crítica, pp. 179-180.

<sup>92</sup> *Op. Cit.*, p. 180.

<sup>93</sup> A revisão da tradução realizada por Marcus di Martini foi feita sob os auspícios de uma "Bolsa de Pesquisa", concedida pela Fundação Alexander von Humboldt.

## Bibliografia

- AMADO, Jorge. *Capitães de areia*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Dona Flor e seus dois maridos*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1966.
- ATHAYDE, Celso, Luiz Eduardo Soares, MV Bill. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- BISHOP, Elizabeth. *Brazil*. New York: Time Incorporated, 1962.
- BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo.” *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BRODSKY, Joseph. *On Grief and Reasons. Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.
- CANCLINI, Nestor Carcía. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editora Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- CANDIDO, Antonio. “A dialética da malandragem. (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*). Manuel Antonio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica de Cecília Lara. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978.
- \_\_\_\_\_. “A nova narrativa.” In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Os Sertões*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Walnice Nogueira Galvão (org.). Edição crítica.
- DAMATTA, Roberto. “A fábula das três raças”. *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1981. *Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, Working Paper 62*.
- \_\_\_\_\_. *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- \_\_\_\_\_. “For an Anthropology of the Brazilian Tradition or ‘A Virtude está no Meio.’”
- HESS, David J.; DAMATTA, Roberto (eds.) *The Brazilian Puzzle. Culture on the Borderlands of the Western World*. New York: Columbia University Press, 1995.
- DANTAS, Adáulio. “Nossa irmã Carolina”. Apresentação. Carolina Maria de Jesus. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.
- DANTAS, Paulo. “Quarto de despejo”. Carolina de Jesus. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960 (orelha).
- DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (eds.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Contestação”. *Caros amigos*. “Literatura marginal.” April, 2004.
- FONSECA, Rubem. “O cobrador.” *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FORTUNA, Felipe. “An Autobiography of Wretchedness.” In Carolina Maria de Jesus. *Beyond all Pity*. Trans. David St. Clair. London: Souvenir Press, 2004.
- GIRON, Luís Antônio. “Pena de sangue: vozes da prisão.” *Cult* Julho 2002: 34-44.
- HOBBSAWM, Eric. *Bandits*. New York: New Press, 2000.
- HOCHSTETLER, Kathryn. “Civil Society in Lula’s Brazil.” University of Oxford Centre for Brazilian Studies. Working Paper Series CBS-57-04.
- KOWARICK, Lúcio. “Housing and Living Conditions in the Periphery of São Paulo: an Ethnographic and Sociological Study.” University of Oxford Centre for Brazilian Studies. Working Paper Series CBS-58-04.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Sem medo de ser.” *Caros amigos*, May 2003.
- RACIONAIS MC’s. *Sobrevivendo no inferno*. Zambia, 1997.
- RAP, André du. *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*. Bruno Zeni (ed.). São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.
- ROCHA, Adair. *Cidade cerçada. A costura da cidadania no morro Santa Marta*. Rio de Janeiro: 2000.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade. O público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998
- \_\_\_\_\_. “Dialéticas em colisão: malandragem ou marginalidade? Notas iniciais sobre a cena cultural contemporânea”. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Dialética da marginalidade (Caracterização da cultura brasileira contemporânea)”. *Caderno MAIS!* / Folha de S. Paulo, 29/02/2004.
- RODRIGUES, Humberto. *Vidas do Carandiru. Histórias reais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”. *Seqüências brasileiras. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SNEED, Paul. *Machine Gun Voices: Bandits, Favelas and Utopia in Brazilian Funk*. Ph.D. Dissertation, University of Wisconsin-Madison, 2003.. *Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, Working Paper 62*.
- SÜSSEKIND, Flora. “Deterritorialization and Literary Form: Brazilian Contemporary Literature and Urban Form.” University of Oxford Centre for Brazilian Studies. Working Paper Series CBS-34-02.
- VARELA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ZALUAR, Alba. *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.
- ZENI, Bruno. “Uma voz sobrevivente”. André du Rap. *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*. Bruno Zeni (ed.). São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.
- WYPIJEWSKI, JoAn. “No Way Out.” *The Guardian Review*, 13/12/2003.
- Diversos autores. *Letras de liberdade*. São Paulo: WB Editores, 2000.
- “The Sad Before and After of a Hostage Crisis in Rio.” *The New York Times*, 08/10/2003.