



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
Instituto de Letras - IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura

DA POSSIBILIDADE DE UMA ARTE-CIDADÃ:
autobiografia, autoficção e autoria na Coleção *Tramas Urbanas*

Maíra Silva da Fonseca Ramos

Brasília, janeiro de 2018

Maíra Silva da Fonseca Ramos

DA POSSIBILIDADE DE UMA ARTE-CIDADÃ:
autobiografia, autoficção e autoria na Coleção *Tramas Urbanas*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador:
Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Brasília, janeiro de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata – Presidente

Profa. Dra. Leila Lehen
Universidade do Novo México – Membro Externo

Prof. Dr. Paulo C. Thomaz
Universidade de Brasília – Membro Interno

Prof. Dr. Pedro Mandagará
Universidade de Brasília – Suplente

AGRADECIMENTOS

Sou muito grata por ter encontrado pessoas queridas nessa jornada que durou pouco mais de dois anos. Agradeço, primeiramente, a Deus, sem Ele nada seria possível. Depois, um agradecimento especial para a professora Eva Leones, que, por meio de suas aulas no sebinho, me encorajou antes mesmo que o mestrado se tornasse real, fazendo-me acreditar que esse sonho seria possível.

Agradeço aos professores do Pós-lit, de forma especial à professora Regina Dalcastagnè e suas aulas que me fizeram enxergar o mundo de um jeito muito mais crítico, depois de calorosas discussões com os colegas de turma.

Aos amigos que encontrei no caminho, que, mais que excelentes pesquisadores e pesquisadoras, também enxergam na literatura a sua função humanizadora, em especial à Aline Teixeira, à Paula Dutra, à Grazielle Frederico, à Rosângela Lopes, à Kelly Vyanna, à Rosa Alda, ao Pedro Ivo, à Cida Cruz e ao Marcus Bringel.

Não poderia deixar de agradecer aos colegas e amigos da Procuradoria, que entenderam e contornaram minhas ausências ao trabalho, possibilitando que essa pesquisa tomasse corpo.

Agradeço ao Marquinhos, por ter me suportado nesse período de leituras e escrita (sim, a gente fica um pouco insuportável, achando que não vai dar conta, alguém precisa ser o suporte - ele foi), suprimindo minhas faltas em casa.

À minha mãe, que, por acreditar nas possibilidades da educação pública, me encorajou, mesmo sem saber, a ingressar na UnB. Ao meu pai, que desde criança me contava histórias, as mesmas que hoje (re)conto para o meu filho de 3 anos e ao Vinícius, meu filho, que fez renascer em mim o desejo de desvendar as narrativas, de entender os limites entre fato e ficção, me fazendo querer ser sempre melhor.

Por fim, ao professor Anderson, que acreditou no projeto inicial e o tornou maior, com suas valiosas observações. Obrigada pelos cafés e, mais que tudo, pela efetiva orientação. Esta pesquisa não teria sido possível sem o seu apoio.

Artigo XXII

Toda pessoa, como membro da sociedade, tem direito à segurança social e à realização, pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento da sua personalidade.

(Declaração Universal dos Direitos Humanos)

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão.

Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades.

Um artista a serviço da comunidade, do país.

Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução.

Sérgio Vaz (2008)

RESUMO

O objeto desta pesquisa é o estudo da Coleção *Tramas Urbanas*, especificamente os livros *Bagunção* (2010), *Favela toma conta* (2008) e *Guia afetivo da periferia* (2008). Organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e editada pela Aeroplano de 2007 a 2015, a referida Coleção abre uma fenda no modelo hegemônico, ao trazer para a cena literária novos autores e suas diferentes perspectivas sociais. A premissa desta pesquisa assenta-se na constatação de que impera a homogeneidade de perspectivas sociais no campo literário brasileiro, o que justifica o estudo de obras que, em alguma medida, rompem com ela. Esta dissertação busca compreender o que representa a Coleção *Tramas Urbanas* e como ela interfere no campo literário, além de trazer reflexão sobre os conceitos de escritor periférico e literatura marginal, à luz do trabalho desenvolvido pelos autores Joselito Crispim, Alessandro Buzo e Marcus Vinícius Faustini. Assim, busca-se compreender o posicionamento destes escritores no campo literário e suas estratégias de ação, tomando por base a condição de *artista-cidadão*. Os autores estudados, oriundos das margens econômica, geográfica e social do Brasil, trazem para a literatura uma perspectiva diferente da que domina a cena literária atual e rompem com o discurso hegemônico sobre quem pode fazer literatura. Buscando a inclusão social por meio da literatura e do engajamento em atividades culturais, o estudo da autoria nessas obras atende aos reclamos de democratização do fazer literário.

PALAVRAS-CHAVE: *Tramas Urbanas*; campo literário; *artista-cidadão*.

ABSTRACT

In this research we analyze the Collection *Tramas Urbanas*, specifically the books *Bagunção* (2010), *Favela toma conta* (2008) and *Guia afetivo da periferia* (2008). This Collection, organized by Heloísa Buarque de Hollanda and edited by the Aeroplano from 2007 to 2015, opens a crack in the hegemonic model by bringing new authors to the literary scene and their different social perspectives. This research is based on the fact the Brazilian literary field is somewhat homogeneous, which justifies the study of works that, somehow, break with it. Thus, this dissertation seeks to understand what the Collection *Tramas Urbanas* represents and how it interferes in the literary field, as well as to debate the concepts of peripheral writer and marginal literature, in light of the work developed by authors Joselito Crispim, Alessandro Buzo and Marcus Vinícius Faustini. Therefore, the present study aims to understand the position of these writers in the literary field and their strategies of action, based on the condition of *artista-cidadão* (*artist-citizen*). Such authors, from economic, geographical and social margins of Brazil, bring to literature a different perspective from that which dominates the current literary scene and break with the hegemonic discourse on who can make literature. Seeking social inclusion through literature and engagement in cultural activities, the study of authorship in these works meets the demands for democratization of literary authorship.

KEYWORDS: *Tramas Urbanas*; literary field; *artist-citizen*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. TRAMAS URBANAS	17
1.1. Democratização do fazer literário: inclusão literária e cidadania	17
1.2. Perfil da Coleção <i>Tramas Urbanas</i> : publicações, financiamento e curadoria.....	21
1.3. Intelectuais: os que pensam a periferia e os que são da periferia. Heloisa Buarque de Hollanda e Ecio Salles.....	32
2. BAGUNÇAÇO	40
2.1. Joselito Crispim: <i>artista-cidadão</i>	40
2.2. Por uma nova representação da periferia e de seus habitantes.....	47
2.3. <i>Bagunçaço</i> : análise da obra.....	50
2.4. Remoção, desfavelamento e a luta por espaço: da ficção à realidade	61
3. FAVELA TOMA CONTA	67
3.1. <i>Favela toma conta</i> : escritor Alessandro Buzo.....	67
3.2. Considerações em torno da autoria.....	68
3.3. Autoria e escrita de si na contemporaneidade: uma releitura.....	70
3.4. Alessandro Buzo, <i>artista-cidadão</i> e blogueiro.....	74
3.5. <i>Favela Toma Conta</i> : Alessandro Buzo, o autor polivalente.....	76
3.6. Realidade <i>versus</i> ficção.....	84
4. GUIA AFETIVO DA PERIFERIA	88
4.1. O olhar de dentro: a construção da subjetividade de um cidadão da periferia.....	88
4.2. <i>Guia Afetivo da Periferia</i> : análise do livro.....	95
4.3. Escrita autobiográfica e/ou autoficcional.....	99
CONCLUSÃO	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXO	121

INTRODUÇÃO

O mapeamento da produção literária contemporânea brasileira revela uma literatura em que é quase escassa a presença do cotidiano dos moradores das periferias brasileiras - quando a periferia e seus moradores aparecem nas narrativas quase sempre são como lugares/personagens estereotipados num contexto de pobreza e violência.

Inclusive, nas minhas leituras de adolescência, com os livros que até então me chegavam às mãos, já percebia a ausência das classes populares – e de seus modos de vida, com representações complexas e mais profundas – nos romances. Em certa altura, cheguei a me questionar: como esses personagens sobrevivem, se o ambiente do trabalho não é descrito nas narrativas (muito embora tome parte considerável de tempo das nossas vidas)?

E me deparei, muitos anos depois, com o convite para a leitura do *Guia Afetivo da Periferia*, de Marcus Vinícius Faustini, livro que trazia escancarada a realidade de milhares de jovens suburbanos, como um dia eu fui, com a vida que se dividia entre trabalho e estudos, no trajeto que margeava a linha do trem. A vinculação ao *Guia*, para mim, também era afetiva, pois, assim como o narrador, também circulei pelas mesmas ruas no centro do Rio de Janeiro, buscando encontrar nelas personagens ou autores conhecidos. Também rompi amarras (muitas vezes simbólicas) que me diziam qual seria o meu lugar, por acreditar na possibilidade de circulação pela cidade. Já encantada com a leitura do *Guia Afetivo da Periferia*, só depois é que vim a saber que o livro fazia parte de um projeto maior, a *Tramas Urbanas*, então decidi fazer dessa Coleção meu objeto de estudo no mestrado.

Com seus títulos publicados ao longo dos anos de 2007 a 2015, a Coleção se insere num período cultural de grande democratização do país (no sentido social e econômico). Ao tempo do início da publicação, o Brasil tinha Lula como Presidente da República e, à frente do Ministério da Cultura, a figura carismática de Gilberto Gil e por meio, especialmente (mas não exclusivamente), dos pontos de cultura localizados nas diferentes periferias do país, permitiu-se a ampliação das políticas culturais, atentando-se para a diversidade como elemento chave das políticas públicas do setor¹.

¹ A historiadora Rita Calabre, da Fundação Rui Barbosa, embora sabedora das dificuldades de análise dos impactos de políticas culturais, assim avaliou o espaço ocupado pelo Minc dentro do governo Lula: “A gestão atual do Minc realizou avanços significativos no sentido de colocar a cultura dentro da agenda política do governo, fez com que ela deixasse de ter um papel praticamente decorativo entre as políticas governamentais. Porém, novas questões colocam-se. O grande desafio é transformar esse complexo de

Embora a *Tramas Urbanas* seja composta por livros de autores oriundos das camadas populares e também de estudos acadêmicos que refletem sobre a produção de autores periféricos, em posição de diálogo, o recorte empreendido considerou apenas os livros publicados por autores que vivenciaram situação de marginalidade (de cunho geográfico, econômico e/ou social). Excluíram-se, assim, as obras acadêmicas que refletem sobre essas produções, embora esses livros sejam utilizados para a compreensão dos temas trazidos.

A análise do *corpus* será feita sob a perspectiva literária, não se desconhecendo que as narrativas de cunho autobiográfico são encaradas por parte da crítica como um gênero menor, despertando interesse limitado. Cuida-se, então, de literatura feita por moradores de periferias de grandes cidades do Brasil, dando-se extrema importância ao local de fala desses sujeitos e identificando-se a periferia não apenas pelo critério geográfico, mas também pelo aspecto social e econômico.

Tramas Urbanas pode ser vista como uma coleção inserida num projeto maior de democratização no processo de produção da literatura, com a oferta de pluralidade de pontos de vista, trazendo a visão de que o fazer literário também pode ser um espaço de abertura para a diversidade (no caso, a singularidade de experiências de habitantes das diferentes periferias do país, cujo cotidiano passa longe dos livros comumente encontrados nas prateleiras das nossas livrarias).

Afigura-se relevante para a almejada democratização literária o estudo das formas de representação e autorrepresentação dos sujeitos periféricos nas obras da coleção *Tramas Urbanas*; em igual medida, também é importante a análise do espaço periférico no qual estão inseridos e circulam esses autores-narradores, espaço esse que, mais que mero coadjuvante nas narrativas, ocupa importante função como elemento formador da identidade desses sujeitos.

O protagonismo dado aos jovens da periferia já justificaria, por si só, o presente estudo, mormente nesse cenário de homogeneidade de perspectivas sociais presente no campo literário brasileiro. Contudo, a relevância do estudo que se vai empreender traz a perspectiva de experiências de vida que estão ausentes dos grandes romances inscritos na tradição literária brasileira.

Por isso, a minha intenção, com o presente trabalho, foi a de reforçar a possibilidade dessa escrita dentro da academia, além de permitir a reflexão sobre o fazer

ações em políticas que possam ter alguma garantia de continuidade nas próximas décadas” (CALABRE, 2007, s/p).

literário de autores cujos nomes não estão inscritos no cânone. A análise da produção autoral periférica brasileira nos convida, conforme ensina Lucía Tennina, a um novo modo de leitura e, por tabela, a um novo modo de fazer crítica:

Assim, esse antigo laço entre os discursos e a materialidade, que a revolução digital há tempos está começando a quebrar, se renova na hora de ler uma voz contextualizada na periferia. Porém, a diversidade nas formas de apresentar impõe a revisão dos gestos e das noções que nossos olhos, aqueles ‘órgãos da tradição’, conforme o princípio de Boas, associam com o escrito. Neste sentido, a coleção *Tramas Urbanas* dá conta de que, face a este tipo de escrita periférica, é necessário revisar o modo de ler e, conseqüentemente, o modo de fazer crítica (TENNINA, s/d, s/p).²

Sobre a invisibilidade dos grupos minoritários na produção literária brasileira, a principal obra tomada como referência nesta pesquisa foi o livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, no qual Regina Dalcastagnè (2012) tece um minucioso panorama da literatura que se escreve da década de 70 até os tempos atuais. Pelo mapeamento da atividade de produção literária, restou identificado o silêncio dos grupos marginalizados,

entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva, que recebe valoração negativa da cultura dominante -, que sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17).

A ideologia reinante em nossa sociedade, que, ao definir o que é literatura, exclui milhares de outras manifestações desse campo privilegiado de expressão, deve ser repensada, a fim de se permitir que as "vozes, que se encontram nas margens do campo literário, cuja legitimidade para produzir literatura é sempre posta em questão" (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 12), possam ser incluídas no campo literário brasileiro.

A escolha do *corpus* da pesquisa foi feita com base nos livros escritos por autores que residem em periferias de diferentes estados do Brasil, a saber: Bahia (Joselito Crispim, *Bagunção*), São Paulo (Alessandro Buzo, *Favela Toma Conta*) e Rio de Janeiro (Marcus Vinícius Faustini, *Guia Afetivo da Periferia*), publicados entre 2008 e 2010. Como a Coleção tem mais de trinta volumes, seria impossível, numa pesquisa

² Tradução minha do original: “Así, esse antiguo lazo entre los discursos y la materialidad, que la revolución digital haced tiempo está empezando a quebrar, se renueva a la hora de leer una voz contextualizada en la periferia. Pero la diversidad en las formas de presentar ese objeto obliga a la revisión de los gestos y las nociones que nuestros ojos, aquellos “órganos de la tradición”, según el principio de Boas, asocian con lo escrito. En este sentido, la colección *Tramas Urbanas* da cuenta de que frente a este tipo de escrituras periféricas es necesario revisar los modos de leer y, en consecuencia, los modos de hacer crítica” (TENNINA, s/d, s/p).

de mestrado, abordar número tão grande de obras. Optou-se, então, pela abordagem com três livros da *Tramas Urbanas*. Embora o critério do enquadramento geográfico das obras tenha sido o mote para a seleção do *corpus*, a presente pesquisa não se ocupou de comparar as narrativas sob a perspectiva do espaço periférico onde esses autores vivem e circulam, já que o foco recaiu sobre a análise de outras questões, em especial a verificação do modo como as escritas de si tensionam os limites entre realidade e ficção e a verificação da condição de *artista-cidadão*, comum aos três autores estudados.

A premissa desta pesquisa assenta-se na constatação de que impera a homogeneidade de perspectivas sociais no campo literário brasileiro. A coleção que compõe o *corpus* desta pesquisa abre, ao lado de outras poucas obras, uma fenda nesse modelo hegemônico trazendo à cena literária novos autores e suas diferentes perspectivas sociais.

Os problemas de pesquisa podem ser resumidos nas seguintes questões: qual o papel desempenhado pela Coleção *Tramas Urbanas* e como ela interfere no campo literário brasileiro? Quem são os seus autores? Como o meio sobre o qual falam – periferia brasileira – vai influenciar suas narrativas? Em que medida as narrativas de Joselito Crispim, Marcus Vinícius Faustini e Alessandro Buzo apresentam confluência e estimulam a refletir sobre o embaralhamento dos limites entre ficção e realidade?

Como objetivos desta pesquisa, podem ser citados: i) mostrar o que representa a Coleção *Tramas Urbanas* no campo literário e como ela interfere nesse campo; ii) apresentar os conceitos de escritor periférico e literatura marginal, à luz do trabalho desenvolvido pelos autores Joselito Crispim, Alessandro Buzo e Marcus Vinícius Faustini e iii) delimitar o posicionamento dos autores estudados no campo literário e suas estratégias de ação, tomando por base a condição de *artista-cidadão*.

Quanto aos modos de leitura empregados, em vista de o referencial teórico vir de diferentes áreas do conhecimento, em especial teoria literária, antropologia e sociologia, optou-se pelo cotejo entre as obras da *Tramas Urbanas* e outras leituras que acrescentem à discussão, não olvidando que cada obra selecionada mobilizou aparato teórico que desse conta das questões trazidas por cada um desses autores.

Dentre as dificuldades encontradas no decorrer desta pesquisa, além do fato de só existir um único estudo sobre a Coleção (de autoria de Lucía Tennina, publicado em 2008), a principal recaiu sobre a venda, a terceiros, da editora Aeroplano, o que prejudicou sobremaneira o acesso aos dados sobre o histórico das publicações. De igual

modo, as obras, que ao tempo do início deste trabalho estiveram disponíveis para *download* gratuito (no site da editora e no site da patrocinadora Petrobras), deixaram de estar acessíveis depois da venda da editora. Foram contratempos que acabaram sendo superados em alguma medida, em especial por contato com a própria organizadora Heloísa Buarque de Hollanda, através de correspondência eletrônica.

A abordagem desta pesquisa foi dividida em quatro capítulos: o primeiro conta com a análise do perfil da Coleção, considerações sobre o financiamento público por meio da patrocinadora Petrobras e o papel que coube às figuras da organizadora e do curador; os demais capítulos se ocupam da análise das obras selecionadas para estudo, com as imagens que sobressaem de cada uma das narrativas, que se traduzem em diferentes modos de escrita.

O **Capítulo 1** pretende traçar um panorama sobre a *Tramas Urbanas* e seus autores, bem assim discorrer sobre o papel da organizadora Heloísa Buarque de Hollanda e do curador Écio Salles, permitindo refletir sobre a função do intelectual frente às produções de autores periféricos.

Será importante, como ponto de partida para esse primeiro capítulo, o conceito de campo literário trazido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996), aqui entendido como um universo autônomo de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos, “que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que ocupam os indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade” (BOURDIEU, 1996, p. 243).

O **Capítulo 2** aborda o livro *Bagunçaço*, de Joselito Crispim, sendo relevante o conceito de *artista-cidadão*, ideia trazida por Sérgio Vaz em seu Manifesto de antropofagia periférica, porém sem aprofundamento pelo criador do termo (esta pesquisa, inclusive, é uma tentativa de compreender o conceito, para aplicá-lo aos três autores aqui estudados), que se ligará também a Alessandro Buzo e Marcus Faustini. A discussão se inicia com a abordagem do conceito de cidadania, que implica participação ativa na comunidade política, sendo trazido o conceito de cidadania diferenciada, cunhado por James Holston e bem trabalhado por Leila Lehen, que implica o reconhecimento de que certos direitos só são disponíveis a determinadas camadas sociais.

A análise neste capítulo prossegue com a constatação da busca por espaço para

as atividades desempenhadas pelo grupo cultural que nomeia o livro de Crispim. O trabalho cotidiano realizado pelo autor numa comunidade carente, situada na periferia de Salvador, pôde, graças à Coleção, ser transposto para a forma privilegiada de expressão que o livro ainda representa em nossa sociedade. Ao fim desse segundo capítulo, foram cotejadas com a narrativa de Crispim duas obras ficcionais que abordam a questão do desfavelamento: *Cidade de Deus*, de Paulo Lins e *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo, evidenciando como a literatura, na ficção, já propõe algumas das discussões presentes na narrativa (biográfica, segundo a catalogação na fonte) de Joselito Crispim.

O **Capítulo 3** se ocupa da análise do livro *Favela toma conta*, de Alessandro Buzo, iniciando com considerações acerca do conceito de autoria cunhado por Foucault, bem assim a atualização da discussão autoral em cotejo com as ideias de Diana Klinger e Reinaldo Laddaga, analisando-se, após, a construção da performance autoral e as estratégias para inserção no campo literário utilizadas por Buzo. Também interessante para este terceiro capítulo o conceito de autobiografia, que, segundo Phillipe Lejeune (2014), representa a “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz da sua própria existência, quando focaliza principalmente sua vida individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16).

Para análise quanto ao enquadramento das obras como escrita autobiográfica, recorreu-se aos conceitos trazidos por Diana Klinger, *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012), em que a autora aproxima a produção romanesca contemporânea com as premissas da antropologia pós-moderna, assentando que o retorno à importância dada à figura do autor em tempos atuais se verifica tanto pelas marcas autobiográficas presentes nas narrativas quanto pelas referências à situação de enunciação, possibilitando repensar a própria representação literária (KLINGER, 2012, p. 13).

Por fim, o **Capítulo 4** focaliza a obra *Guia Afetivo da Periferia*, de Marcus Vinícius Faustini, que traz a ideia mais clara de uma linguagem ficcional, embora também dialogue com os outros dois livros estudados. A aposta na ficcionalidade acaba por diferenciar o *Guia Afetivo* dos outros livros, sobressaindo da escrita de Faustini a presença do espaço periférico não como um limitador, mas como uma potência na vida do jovem narrador que circula a cidade e é constituído por ela.

Neste quarto capítulo serão discutidos, a partir das imagens (fotografias pessoais) constantes do *Guia Afetivo*, os conceitos de ficção e autoficção, definição

apresentada por Serge Doubrovski para aquelas ficções de si (quando o enquadramento da obra é romanesco, a obra é lida como romance, embora haja coincidência entre o nome do autor e do personagem principal). Sobre a ficção, esta não se opõe ao real, mas se vincula à vida e à esfera do sensível. Embora não represente a verdade, tem a verdade como ponto de partida (COSTA LIMA, 2014, p. 52), apresentando-se, também, como um modo de leitura, exigindo atitude do leitor que passa a encarar a obra enquanto ficção (e não como autobiografia, ou o contrário).

Os autores estudados, todos ativistas culturais que, além da atividade autoral (ou aliada a essa), possuem relevante trabalho social em comunidades periféricas do país, trazem para a literatura uma função que extrapola aquela estritamente literária, convidando-nos a um novo modo de leitura. *Artistas-cidadãos*, Crispim, Buzo e Faustini colocam seu texto para interagir com suas demais práticas sociais, com projetos que ultrapassam a literatura, mas que a têm como parte, ou mesmo eixo central, não se olvidando a relação com outras questões, por vezes urgentes, de demandas por transformação social.

Por meio dessa pesquisa verificou-se que a abordagem, dada pelos autores franceses em relação ao conceito de autoria, afigura-se insuficiente para responder às questões trazidas por nossos escritores marginais periféricos, sendo necessária, assim, uma nova forma de abordagem, isso é o que tenta, mesmo que de forma bastante tímida, o presente trabalho.

1. TRAMAS URBANAS

1.1. Democratização do fazer literário: inclusão literária e cidadania

O perfil dos escritores brasileiros é bastante homogêneo, vide as conclusões da pesquisa empreendida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UnB, que aponta serem os escritores, em sua maioria, homens, brancos, de classe média³. Da mesma forma, os personagens trazidos nos livros publicados pelo mercado editorial atual brasileiro parecem-se em demasia com seus autores, talvez porque lhes seja mais confortável falar sobre a realidade que vivenciam.

A literatura se configura como um espaço privilegiado de expressão, portanto dizer o que é literatura e o que dela não pode participar como sendo produto literário, dizer com autoridade e poder ser ouvido, dizer e fazer parte daquele círculo que será estudado pela academia ainda é uma forma de demonstração de poder.

A exclusão das classes populares da produção da literatura não é um problema que se resume ao círculo exclusivamente literário, ao revés, essa exclusão se estende a outros espaços da sociedade: como nos espaços de produção do saber (a exemplo da ausência dos grupos marginalizados na academia, o que está sendo pouco a pouco modificado com a adoção de cotas sociais/raciais nas universidades brasileiras, implementadas nos últimos anos) ou mesmo no centro de poder de tomada de decisões (o que se vê pela pouca representatividade das classes populares nas cadeiras dos Poderes Executivo e Legislativo).

Importante aqui introduzir, mesmo que brevemente, o conceito de campo literário, cunhado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que o entende como o espaço social, relativamente autônomo, no qual os produtores literários e outros agentes que o rodeiam (como críticos e estudiosos da literatura) geram critérios de legitimidade e prestígio, assumindo posições de poder e relações de hierarquia, alternando-se na disputa por espaço.

Campo literário seria, assim, um universo autônomo de relações de produção,

³ O raio-x da pesquisa, que teve como *corpus* os romances publicados pelas três maiores editoras brasileiras até o ano de 2004, assim detecta: “Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18).

circulação e consumo de bens simbólicos:

que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que ocupam os indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade (BOURDIEU, 1996, p. 243).

Regina Dalcastagnè, ao apontar que a mencionada exclusão social dos grupos marginalizados também se espalha por todos os outros segmentos sociais, acaba por questionar: o que se perde com isso? Ela mesma responde, de modo nada simplista:

Perde-se em diversidade. Há muito tempo, a narrativa vem perseguindo a multiplicidade de pontos de vista; alguns dos romances mais lembrados do século XX são justamente os que mais se aproximam dessa meta. Só que do lado de fora da obra, não há o contraponto; quer dizer, não há, no campo literário, uma pluralidade de perspectivas sociais (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20).

A produção literária dos integrantes de grupos marginalizados impõe um novo olhar nesse campo do discurso ainda bastante uniforme. Tem importância política trazer para a produção literária essas vozes dissonantes, isso porque a própria representação artística (aqui inserida a literária) implica repercussão no debate público e, de igual modo, a luta contra a injustiça passa também pelo oportunizar acessos de expressão cultural a grupos subalternos (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 47).

E é neste cenário de ausências que surge a Coleção *Tramas Urbanas*, idealizada pela professora e crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, com o patrocínio da Petrobras, que traz, em seus trinta e dois títulos, editados pela Aeroplano de 2007 a 2015, experiências que acontecem agora nas periferias brasileiras, contadas sob a ótica dos próprios protagonistas.

Os autores publicados pela *Tramas Urbanas*, oriundos das margens econômica, geográfica e social do Brasil, trazem para a literatura uma perspectiva diferente da que domina a cena literária atual, rompendo com o discurso hegemônico sobre quem pode fazer literatura. Buscando a inclusão social por meio da expressão literária e do engajamento em atividades culturais, o estudo da autoria nessas obras atende aos reclamos de democratização do fazer literário.

A perspectiva inscrita nos livros da Coleção, cujos autores são os próprios protagonistas, é a do morador da periferia, pobre, trabalhador, que em seu cotidiano vivencia a dura realidade de exclusão social e consegue mudar a própria história, reinventando seu lugar de estar no mundo. É a visão desses sujeitos, com suas

experiências tão diferentes dos autores de classe-média, que é trazida para as narrativas que compõem o *corpus* da presente pesquisa.

Interessante iniciar esse trabalho refletindo sobre cidadania, que pressupõe discutir inserção na sociedade civil, afigurando-se, por si mesmo, um conceito bastante indeterminado. Pertencer a uma comunidade, fazer parte dela e sentir-se incluído, implica o reconhecimento de que o indivíduo é titular de direitos e obrigações na esfera jurídica. Contudo, os autores trazidos nesta pesquisa, embora nacionais e inseridos numa comunidade, comungam da exclusão social em decorrência da desigualdade reinante no país.

O local de fala⁴ desses autores é periférico, de igual modo a perspectiva social trazida nas obras aqui abordadas, que é a do morador da periferia que precisa superar muitas adversidades até se tornar escritor. E a escrita passa a ter uma função que extrapola aquela meramente literária: é uma maneira de vencer a marginalidade (embora ainda permaneçam marginais quanto à forma de circulação dos livros na sociedade, já que o produto literário circula distante dos grandes centros e das renomadas editoras), permitindo que as condições sociais da comunidade na qual estão inseridos sejam trazidas à vista dos leitores.

Não se pode esquecer, também, da relevante função que possui a literatura nesse aspecto: permite-se, por meio da expressão artística, em especial da escrita literária, que sujeitos de comunidades marginalizadas se expressem e sejam ouvidos. Os marginalizados sociais podem, através da literatura, reivindicar direitos, se organizar coletivamente para a difusão de cultura na periferia, suprimindo as lacunas deixadas pelo Poder Público.

A *Tramas Urbanas* e seus autores nos mostram uma periferia habitável por vezes que fazem dela o seu lugar, construindo nela a sua felicidade e o seu afeto. Os livros anunciam, segundo as palavras do professor João Camillo Penna, no prefácio ao *Polifonias Marginais* (2015) “um mundo em que os moradores de periferias seriam cidadãos com plenos direitos. Já que todos os direitos são programados pelo direito de voz, o direito que anuncia todos os outros” (PENNA *in* TENNINA, 2015, p. 19).

A escolha do *corpus* da pesquisa foi feita, como já mencionado na introdução,

⁴ A expressão *local de fala*, que também será utilizada em outros momentos nesta pesquisa, confronta a hegemonia discursiva, trazendo o *locus* social de enunciação como elemento relevante para compreensão do discurso e daquele que fala. Para aprofundamento do conceito, sugere-se aproximação do problema ao contexto brasileiro, feita por Djamila Ribeiro em *O que é Lugar de Fala?*, editado pelo Grupo Editorial Letramento no final de 2017.

tomando por base livros escritos por autores que residem em periferias de diferentes estados do Brasil, a saber: Bahia (Joselito Crispim, *Bagunçaço*), São Paulo (Alessandro Buzo, *Favela Toma Conta*) e Rio de Janeiro (Marcus Vinícius Faustini, *Guia Afetivo da Periferia*), publicados entre 2008 a 2010.

Narrados em primeira pessoa, com identidade explícita - ou implícita - entre autor-narrador-personagem, os livros selecionados constituem narrativas autobiográficas, com as trajetórias pessoais dos autores narradas.

Para compreendermos essa produção como literatura faz-se necessário, por vezes, alargar o conceito do que vem a ser literário. O problema, que não é novo, pode ser analisado nos diários escritos por Carolina Maria de Jesus, conhecida como a escritora que veio da favela, como a desmerecer sua escrita dotada de evidente caráter literário. O cânone e a tradição quiseram relegar os escritos da autora "da favela" ao status de mero documento.

O mesmo se dá com os livros que serão objeto deste estudo: a ficha catalográfica os relega ao status de biografia, à exceção do *Guia Afetivo da Periferia*, que é o único livro de toda a Coleção listado como obra de ficção. Tal catalogação, inclusive, pode ser vista com perplexidade, até porque as três obras estudadas são muito semelhantes em sua maneira de (re)escrever o mundo.

E se já não fosse pouco a ficha catalográfica desses livros os relegarem ao status de “não-literatura”, a própria crítica literária, ao recusar o caráter literário a tais obras, apenas reproduz o preconceito reinante em nossa sociedade: quem tem legitimidade para falar? Quem pode escrever literatura? O que é literatura?

Os autores estudados, todos ativistas culturais que, em alguma medida, se tornam (ou se consolidam) escritores por meio da Coleção⁵, trazem como contribuição a ideia de que a literatura pode dar visibilidade a experiências que, de outra forma, talvez não fossem conhecidas do grande público. E falo aqui tanto do conhecimento do público leitor em relação às trajetórias de vida narradas nas autobiografias editadas pela *Tramas Urbanas*, quanto dos projetos culturais difundidos nas diferentes periferias do país.

Mais que a luta por um espaço de fala ainda predominantemente branco, de

⁵ O *corpus* da presente dissertação terá como objeto de análise os livros dos autores até então inéditos Joselito Crispim (com o seu *Bagunçaço*) e Marcus Vinícius Faustini (autor de *Guia Afetivo da Periferia*), além do autor já bastante conhecido no âmbito da literatura marginal Alessandro Buzo, que teve a oportunidade de ter dois livros publicados pela *Tramas Urbanas*, a saber: *Hip Hop: dentro do movimento* e *Favela Toma Conta*, este que também merecerá um capítulo na presente pesquisa.

classe média e elitista, os autores da *Tramas Urbanas* lutam também por justiça social e, em última medida, por uma cidadania inclusiva.

1.2. Perfil da Coleção *Tramas Urbanas*: publicações, financiamento e curadoria

Mesmo não sendo a única coleção de livros a reunir escritos de autores periféricos, uma vez que a Global Editora, também no ano de 2007, lançou a Coleção *Literatura Periférica*⁶, que teve como mote reproduzir, numa editora de maior porte, livros que já haviam sido lançados de forma independente pelos escritores, a *Tramas Urbanas* continua tendo o ineditismo pela proposta de colocar os autores em diálogo ou mesmo por revelar ao grande público as trajetórias de vida dos autores:

A coleção é uma parte da história cultural dessas últimas décadas, contada pelos protagonistas dos projetos, ações e movimentos que fizeram a diferença no panorama social e cultural das cidades brasileiras (HOLLANDA, 2013, p. 10).

Dando visibilidade a essas trajetórias de vida, os livros apresentam histórias narradas pelos próprios idealizadores de projetos sociais que fazem a diferença na vida de milhares de cidadãos espalhados pelas periferias do Brasil afora, permitindo a visibilidade de histórias de coletivos de graffiti, da difusão do *hip-hop* como uma alternativa cultural para os habitantes das periferias, de eventos culturais que, ano após ano, pretendem o resgate da autoestima dos moradores de locais pobres e esquecidos do Poder Público. Narram, enfim, histórias de resistência de várias comunidades periféricas brasileiras que reinventaram modos de sobrevivência que passam por ações culturais.

Em comum, o espaço periférico assumindo o protagonismo nas narrativas (a periferia aqui não se resume apenas às favelas, mas também é identificada com locais pobres afastados dos grandes centros), por meio da ação de jovens que acreditam na possibilidade de transformação, obtida graças ao envolvimento em atividades culturais. O pertencimento a uma comunidade periférica, entoadado com bastante orgulho nas obras,

⁶ Sergio Vaz, em sua autobiografia *Cooperifa: antropofagia periférica* (2008), editada pela *Tramas Urbanas*, dedica um capítulo para discorrer acerca da coleção da Global Editora, da qual seu livro *Colecionador de Pedras* faz parte. Menciona a maior difusão das obras, conseguida graças à publicação numa grande editora, relembrando seu passado de vendedor de livros de mão em mão: “Passei toda a vida editando meus livros independentes, todos os cinco, e quando já nem imaginava mais uma grande editora na minha vida, surge a Global Editora no meu caminho. (...) De minha parte, com mais de cinco mil livros vendidos de mão em mão ao longo desses vinte anos, achei que já estava na hora de tentar uma nova experiência. Aliás, uma experiência que eu aguardava há mais de vinte anos. Hoje, por exemplo, o livro pode ser encontrado em todas as livrarias do país” (VAZ, 2008, p. 228-229).

e a luta por melhorias por parte da população, exatamente onde falta o Estado, é o assunto predominante da quase totalidade dos livros editados pela *Tramas Urbanas*.

Alguns autores, embora inéditos na incursão da escrita literária, aceitaram o desafio e, quem sabe, virão futuramente novos livros pela frente, sem a pressão de prazo ou a definição de tema a ser o mote das narrativas⁷, como aconteceu com os livros editados pela Coleção:

O efeito colateral do projeto foi irrecusável. Surgiram escritores que perderam o medo do papel e já estão escrevendo novos livros sem a responsabilidade de se ater aos seus projetos. Sem dúvida, desse conjunto nascem e nascerão escritores que vão inovar por seu ineditismo e dicção particular (HOLLANDA, 2013, p. 11).

Nesse sentido, a Coleção escolhida insere-se num projeto maior de democratização do processo de produção da literatura, oferecendo pluralidade de experiências literárias nesse campo de ausências sentidas. No dizer da organizadora da *Tramas Urbanas*, Heloísa Buarque de Hollanda, tem-se a percepção que a cultura da periferia sempre existiu, mas não tinha oportunidade de falar por si. Por meio das histórias contadas procura-se “não apenas dar voz à periferia, mas investigar nessas experiências novas formas de responder a questões culturais, sociais e políticas emergentes”, como se vê da apresentação do *Guia Afetivo da Periferia* em texto não assinado, mas vinculado ao nome da Petrobras, patrocinadora da Coleção estudada.

Para compreensão da literatura marginal, recorre-se aos ensinamentos de Érica Peçanha, que analisa o perfil sociológico dos escritores periféricos e de que maneira eles fazem uso do qualificativo marginal para se autodesignarem e para designarem a produção literária que fazem. Pioneira em levar os autores periféricos para os estudos no âmbito acadêmico, a autora divide o termo *literatura marginal* em quatro abordagens possíveis:

como uma rubrica ampla e de entendimento quase sempre problemático, a expressão “literatura marginal” serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais (NASCIMENTO, 2009, p. 22).

⁷ Marcus Vinícius Faustini é exemplo bastante emblemático da abertura possibilitada pela inserção na Coleção. Seu livro *Guia Afetivo da Periferia* foi justamente o de maior sucesso de vendas, além de ter sido adaptado posteriormente para o teatro, na peça homônima encenada no Rio de Janeiro em 2016, num teatro do centro do Rio de Janeiro, curiosamente numa das ruas onde o narrador do livro circulava com bastante desenvoltura. O sucesso com a publicação do livro levou Marcus Faustini a ser convidado a redigir uma coluna semanal para o jornal carioca O Globo, além de novo livro estar sendo gestado.

As obras inseridas na *Tramas Urbanas* – e estudadas na presente pesquisa – se encaixam nas quatro abordagens possíveis mapeadas por Érica Peçanha. Isso porque cuidam de obras literárias veiculadas à margem do mercado editorial consolidado (a editora Aeroplano, embora tivesse à frente a figura de Heloísa Buarque de Hollanda, não se apresentava como uma grande e conhecida editora); de igual modo, são obras que não pertencem ao cânone literário; de autoria de escritores de grupos sociais marginalizados (ou que, em alguma medida, se ligam a tais grupos) e, por fim, o tema da escrita se liga a sujeitos e espaços periféricos e marginais.

Não se pode desconhecer a importante influência, para a chamada literatura marginal, de Paulo Lins e o seu *Cidade de Deus*, publicado em 1997, mais difundido ainda após a sua adaptação para o cinema em 2001, bem assim as edições de literatura marginal veiculadas pela Revista Caros Amigos. Relevante também a figura de Ferréz, que após o livro *Capão Pecado*, publicado em 2000, tornou-se o nome de maior projeção no cenário intelectual da periferia.

Sobre a *Tramas Urbanas*, Lucía Tennina (s/d, s/p), pesquisadora argentina, fez minucioso estudo da Coleção quando esta só contava com os dez títulos iniciais⁸, começando sua análise pelas capas, cujas fotografias pixeladas e com sobreposição de imagens parecem adiantar uma ideia de periferia tanto em forma de elementos superpostos, quanto em forma de diálogo⁹. Vejam-se, por relevante, as capas dos livros que serão analisados nesta pesquisa:



⁸ Convém mencionar que o texto publicado pela pesquisadora Lucía Tennina, intitulado *Tramas urbanas: un posicionamiento teórico crítico sobre la experiencia cultural contemporánea de la periferia urbana carioca y paulista* é o único estudo publicado que engloba análise sobre os volumes da Coleção. Embora sua publicação tenha sido feita numa revista argentina, o texto é bastante elucidativo da importância da *Tramas Urbanas* no cenário brasileiro, em especial se considerarmos o trabalho que vem sendo desenvolvido pela pesquisadora, que se debruça há anos sobre os textos (e, mais especificamente, a produção dos saraus) dos escritores periféricos.

⁹ As fotografias pixeladas, constantes das capas e do interior das obras, parecem traduzir a ideia (aqui é uma hipótese levantada, apenas) de precariedade, por se fazer necessária a aproximação para que se consiga ver o todo. Isso porque ficam mais visíveis quanto maior for o distanciamento do objeto, no entanto, na medida em que as aproximamos do olho, as fotos vão ficando desfocadas.

A análise de Tennina passa pelo projeto gráfico dos livros, cujo início dos capítulos é feito com títulos em letras de diferentes tonalidades de cinza, grandes, algumas vezes pixeladas, que não coincidem com o espaço da página. Provocam, assim, um efeito 3D no leitor - uma marca não apenas visual, mas também cinética e tátil.

O projeto gráfico de cada um dos livros traz, ainda, diversas fotografias que, por sua vez, não representam imagens homogêneas, mas sim em sobreposição, tal qual um mosaico, corroborando também essa ideia de diálogo. Esse projeto ficou a cargo de um coletivo chamado Cubículo, indicando a importância visual dada à confecção dos livros, não se atribuindo relevância exclusiva às narrativas, talvez uma forma de conquistar os leitores já pelo projeto gráfico¹⁰.

Os livros publicados pela Coleção possuem formato de bolso, diminuindo os custos de produção, contendo muitas fotografias que se vinculam à temática abordada, com influência do *hip-hop* na diagramação das obras. Com todos os títulos atualmente esgotados, a Aeroplano divulgou para *download* gratuito¹¹ a quase totalidade dos livros no site da editora.

Analisando o perfil dos escritores dos dez volumes iniciais da Coleção - o que pode ser estendido para os demais volumes -, Tennina (s/a, s/p) aponta que há divisão em dois grupos de autores: aqueles oriundos das periferias das grandes cidades brasileiras e, por outro lado, o grupo dos artistas ou acadêmicos oriundos da classe média, mas estudiosos dos fenômenos que ocorrem nesses espaços:

A possibilidade de diálogo é uma das afirmações mais evidentes estabelecidas pela coleção *Tramas Urbanas*. E se apresenta sob vários aspectos. Quando analisamos, por exemplo, os nomes dos autores, podemos ver que alguns dos que assinam os livros não são da periferia, mas são artistas ou acadêmicos de origem social média. A referência à periferia se estabelece, neste sentido, a partir de um diálogo entre vozes de sujeitos com vínculos diferentes em relação a este lugar. O exemplo mais claro é o livro *Vigário geral*, escrito em conjunto por uma historiadora de classe média e um literato oriundo de um subúrbio carioca e coordenador cultural do movimento *Afro Reagge*.¹²

¹⁰ Em relação às fotografias constantes das obras, interessante pensar também que elas podem, mais que possibilitar a abertura da leitura (e nos situar no espaço periférico onde as narrativas acontecem), acabar por reforçar o caráter documental dessas narrativas.

¹¹ A editora Aeroplano foi vendida recentemente. Heloísa Buarque de Hollanda já não está mais à frente dos projetos da Aeroplano. Os novos dirigentes, por seu turno, não quiseram dar continuidade à Coleção e, mais do que isso, retiraram do ar o link que possibilitava o acesso *on line* às obras. Os rumores são de que a editora se renderá ao mercado editorial e só venderá, num futuro próximo, livros de autoajuda.

¹² Tradução livre do original, no qual consta: “La posibilidad de diálogo es una de las afirmaciones más evidentes que establece la colección *Tramas Urbanas*. Y se plantea desde varios aspectos. Em cuanto atendemos, por ejemplo, a los nombres de los autores, se puede ver que algunos de los que firman los libros non son de la periferia, sino que son artistas o académicos de origem social medio. La referencia a

Tennina prossegue discorrendo sobre a proposta da Coleção, que não consiste em um espaço de experimentação, mas sim visa à apresentação de histórias particulares que dão conta de um universo coletivo, “presentado como representable y con un sistema de significación complejo y propio”. Menciona a pesquisadora que os eventos articulados pelas histórias constantes da Coleção se passam dentro do espaço tido como “periférico”: entendendo-se a periferia do ponto de vista territorial, mas reconhecendo-se a impossibilidade de ser encarada como um espaço fixo e imutável. Isso porque as narrativas se desenvolvem tanto em bairros pobres como nas favelas.

Feita a análise semântica da palavra *Tramas*, que se encontra no início do nome da Coleção, esta pode ser entendida como a acepção de “tecido”, indicando matéria prima para um trabalho artesanal, tal qual um produto feio a mão. Outro significado possível para a palavra *Tramas* seria, no dizer de Tennina, a de “conspiração”, já que sobre os escritores oriundos das periferias brasileiras recai o qualificativo de violentos. Por fim, a palavra, segundo o dicionário, significa “relatos”, que, no caso, são seguidos do qualificativo “urbanos”, não se limitando de forma exclusiva ao contexto da periferia.

A pesquisadora termina seu ensaio com considerações sobre o importante papel da patrocinadora Petrobras, que, a pretexto de um discurso de desenvolvimento e de inclusão social, justifica sua ajuda econômica para a confecção dos livros editados pela Aeroplano. Sua voz viria se juntar à voz dos intelectuais e dos artistas escritores, propiciando, mais uma vez, o almejado diálogo que norteia a ideia da Coleção.

Nos livros, o financiamento público dado pela Petrobras é assim explicitado nas páginas iniciais:

A Petrobras, maior empresa brasileira e maior patrocinadora das artes e da cultura em nosso país, apóia essa coleção de livros. Entendemos que é de nossa responsabilidade social contribuir para a inclusão cultural e o fortalecimento da cidadania que esse debate pode propiciar. Desde a nossa criação, há pouco mais de meio século, cumprimos rigorosamente nossa missão primordial, que é a de contribuir para o desenvolvimento do Brasil. E lutar para diminuir as distâncias sociais é um esforço imprescindível a qualquer país que se pretenda desenvolvido.

Esse incentivo econômico foi possível graças à Lei de Incentivo à Cultura,

la periferia se propone, en este sentido, a partir de un diálogo entre voces de sujetos con vinculaciones diferentes em relación con ese lugar. El ejemplo más claro es el libro *Vigário Geral*, escrito en conjunto por una historiadora de clase media y un literato oriundo de un suburbio carioca y coordinador cultural del movimiento Afro Reagge.”

também conhecida como Lei Rouanet (Lei 8.313/91), que permite que empresas, ou pessoas físicas, apliquem parte de seus recursos em ações culturais, como contrapartida há o gozo de benefícios fiscais, com dedução do imposto de renda. Uma extensa lista de requisitos deve ser cumprida para a inclusão dos projetos com o fim de fomento à difusão da cultura em suas diversas facetas, dentre as quais a publicação de livros, desde que dotados de valor artístico, literário ou humanístico¹³.

A finalidade da Lei Rouanet vem explicitada já em seu art. 1º, segundo o qual fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura, que tem como objetivos, dentre outros, contribuir para facilitar a todos os meios para o livre acesso às fontes de cultura e o pleno exercício dos direitos culturais, bem assim o apoio, a valorização e a difusão do conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores.

Aliás, foi justamente o auxílio econômico dado pela patrocinadora¹⁴, e sem o foco exclusivo no número de exemplares vendidos, que permitiu que os escritores oriundos das periferias brasileiras (alguns deles inéditos em publicação de livros, mas com intensa vida cultural em prol de suas comunidades, como é o caso de Marcus Vinícius Faustini ou de Joselito Crispim) pudessem divulgar suas histórias, trazendo novas perspectivas sociais ao cenário literário brasileiro bastante homogêneo.

A referida Coleção, mais que dar visibilidade a fenômenos culturais que agora ocorrem nas periferias de grandes cidades brasileiras, acaba também juntando escritores novos aos já consagrados no âmbito da chamada Literatura Marginal, a exemplo de Sérgio Vaz, Allan da Rosa e Sacolinha.

Tramas Urbanas também traz ao público trabalhos acadêmicos e de cunho jornalístico, em posição de diálogo, que pensam a produção dos autores moradores das periferias de grandes cidades brasileiras, reconhecendo-os como intelectuais.

É o caso do livro da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (*Vozes Marginais da Literatura*, 2009), oriundo de dissertação de mestrado apresentada à USP, em estudo pioneiro sobre a produção literária dos escritores da periferia de São Paulo. O livro

¹³ A reforma da Lei Rouanet aguarda aprovação desde a gestão do ex-Ministro da Cultura Gilberto Gil. As críticas feitas à lei consideram, em especial, o aspecto mercadológico, com os incentivos obtidos por grandes empresas privadas localizadas, em sua maior parte, na região sudeste. Beneficiando parcela bastante pequena da população, a legislação então vigente não permite pensar na cultura como prioridade para o Estado e para a população em geral (SCHANOSKI, 2014, p. 26).

¹⁴ Sobre o auxílio econômico, obtive resposta de requerimento, veiculado com base na Lei de Acesso à Informação, no qual foi possível o acesso a dados sobre os valores despendidos pela Petrobras em relação à publicação da *Tramas Urbanas*. Na resposta, foi evidenciada a celebração de dois contratos com a Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, ambos com o mesmo valor de R\$ 286.000,00 (duzentos e oitenta e seis mil reais).

resgata o contexto recente de produção literária da periferia brasileira, em especial a que se produz em São Paulo. Em seu texto, Érica Peçanha destaca a importância da Coleção porque dá visibilidade a alguns estudos acadêmicos que se voltam para a periferia, mas também para as experiências culturais, sociais e políticas da periferia, contadas sob a ótica dos próprios protagonistas (NASCIMENTO, 2013, s/p).

Ainda sobre a importância da Coleção, outro autor, esse também até então inédito na publicação de livros, Junior Perim, narra em *Panfleto* (2012) sua trajetória à frente do Circo Crescer e Viver. Dentro do projeto de visibilizar a vida como literatura, que é a *Tramas Urbanas*, o autor se viu como alguém que tinha uma história a contar e a registrar. Aponta que os autores anteriores a ele que escrevem na Coleção são “pessoas que, no Brasil inteiro, inventam oportunidades de vencer as desigualdades, de construir espaços e territórios de ação propositiva para o desenvolvimento humano” (PERIM, 2013, s/p).

Junior Perim menciona que se viu influenciado pela escrita de Marcus Vinícius Faustini, reconhecendo-se também como alguém que tem dado sua contribuição para o processo de desenvolvimento social:

Eu acho que a *Tramas Urbanas* pega experiências de sujeitos que inventaram formas de pular os muros do cotidiano complexo. Gente que toma a existência como o lugar da invenção da sua própria forma de estar na vida. Há todo um ambiente de educação para você construir um personagem para lidar com o mundo e ali tem um conjunto de pessoas que não aceitaram esse lugar, que tiveram a ousadia, a rebeldia e a indignação de dizer “não, não sou o que querem que eu seja” (PERIM, 2013, s/p).

Destaca Perim que, em *Tramas Urbanas*, “pela primeira vez um conjunto de pessoas que se afirmaram na oralidade, no discurso, no diálogo, puderam escrever a sua história. Foram instados, foram encorajados, tiveram as condições objetivas para escrever um livro e lançar um livro”. Para o autor, a Coleção lhe deu a possibilidade de se tornar escritor e de poder dizer isso ao mundo “Eu sou escritor, vou tirar essa onda: eu tenho um livro” (PERIM, 2013, s/p).

Assim, ao invés de objeto da escrita alheia, os autores periféricos passam a ser sujeitos da própria escrita, trazendo à cena debates importantes sob o ponto de vista de quem fala - os autores -, também oferecendo diversidade ao perfil sociológico dos escritores brasileiros (NASCIMENTO, 2013, s/p).

Ainda, os acadêmicos que se debruçam sobre a produção literária dos autores marginais ou periféricos não desconhecem que as obras escritas pedem que sejam

trazidos novos critérios de análise e valoração das obras (ZIBORDI, 2004, p. 81).

O encorajamento referido por Junior Perim em seu depoimento pode ser entendido tanto em relação à organizadora Heloísa Buarque de Hollanda, que encorajou os escritores a produzir livros nos quais essas trajetórias de vida fossem narradas, quanto em relação ao patrocínio dado pela Petrobras, que possibilitou, por meio do aporte financeiro, as condições objetivas e materiais para que as obras se tornassem realidade.

A organizadora da Coleção menciona, inclusive, que pensou mais em história e menos em literatura quando idealizou a *Tramas Urbanas*¹⁵, o que não diminui o interesse pelo estudo das narrativas sob o enfoque literário, já que as autobiografias também podem trazer relevantes contribuições de estudo, seja pela análise do sujeito que escreve, seja pelo modo como essas narrativas são formuladas - algumas com maior grau de ficcionalidade do que outras -, ou mesmo pela importância dessas escritas de si no cenário bastante uniforme da produção literária contemporânea.

Assim, a Coleção, ainda que pensada sob o ponto de vista histórico (e, de fato, não se desconhece que retrata a posição desses artistas culturais no cenário periférico brasileiro num dado momento histórico, exatamente aquele em que as narrativas foram escritas), pode ser também pensada dentro da cena literária atual, com a análise dos textos sendo considerados enquanto manifestações inscritas nesse campo privilegiado de expressão que é a literatura.

Tradicionalmente, se reconhece aos marginalizados a possibilidade de expressão popular por meio da música e da dança, prova disso é a difusão do samba e do funk, por exemplo, como vinculados sempre a manifestações afetas às classes populares. À classe alta ficou reservado o direito de escrever suas reminiscências ou expressar-se por meio de imagens e da palavra escrita, embora tal fato não seja fruto de vocação histórica ou cultural como aponta Marcus Faustini em texto intitulado *A peleja da invenção do imaginário*:

O acesso restrito aos meios de expressão e seus repertórios foram caracterizando esta distinção entre linguagens e agentes. Assim, as artes da imagem foram também legitimando-se como uma sensibilidade da convivência. Por muitas vezes, nos ambientes de discussão cultural, as artes

¹⁵ Entrevistada por Jéssica Balbino para o jornal Boletim do Kaos, edição #13, de dezembro de 2013, Heloísa rememora um pouco a sua própria trajetória de pesquisadora discorrendo também sobre a *Tramas Urbanas*, coleção apontada como parte da história cultural das últimas décadas do país, sob o enfoque de vivências periféricas: “Questionada sobre o momento e o que as obras representam, Heloísa revela que pensou menos em literatura e mais em história quando organizou a coleção, que foi viabilizada com recursos da Petrobras”.

do som, dessas camadas populares, foram classificadas de instintivas, aleatórias, apenas típicas de um ambiente ou época e nunca como capazes de organizar uma visão de mundo. Por outro lado, com as artes da imagem, as resenhas nos cadernos culturais foram sempre elogiosas, relacionando-se com a capacidade de síntese e expressão dos sentidos (FAUSTINI, s/d, s/p).

O que a *Tramas Urbanas* tem de original é justamente esse reconhecimento de que os autores periféricos podem falar com propriedade acerca de suas próprias vivências. E mais, os autores periféricos podem, sim, se expressar por meio da escrita; podem, sim, ter seus livros figurando lado a lado de autores acadêmicos e intelectuais de renome, porque, tendo seus livros fazendo parte da mesma Coleção, se lhes reconhece também a condição de intelectuais, ao possibilitar a reflexão sobre suas próprias histórias e subjetividades.

Sobre os *intelectuais*, vale recorrer às lições do filósofo e cientista político italiano Antonio Gramsci, de modo especial suas reflexões constantes nos *Cadernos do cárcere*¹⁶, nos quais o autor desenvolve “uma interpretação original da função dos intelectuais nos processos de formação de uma consciência crítica por parte dos subalternos e na organização de suas lutas e ações políticas” (DURIGUETTO, 2014, p. 267).

Mencionando a ligação do poder às classes sociais, Gramsci defende que as diferentes classes sociais devem ter seus representantes intelectuais orgânicos, surgidos de forma espontânea em cada grupo social, inexistindo uma classe independente e autônoma de intelectuais. Assim, aos intelectuais oriundos das classes subalternas caberia “uma função central nos processos e lutas de formação de uma contra-hegemonia contrária aos interesses do capital e dos seus intelectuais tradicionais e orgânicos” (DURIGUETTO, 2014, p. 267).

Não considerando os intelectuais como uma casta separada, mas sim parte integrante das relações sociais, a eles caberia a função precípua de representar os interesses da sua classe social originária no conjunto da vida social.

Como os diferentes grupos sociais necessitam da criação dos intelectuais para legitimar sua posição de classe, surge a figura dos *intelectuais orgânicos*. Quanto ao ponto, afirma o filósofo italiano que

todo grupo “essencial” [...] emergindo na história a partir da estrutura econômica anterior e como expressão do desenvolvimento desta estrutura,

¹⁶ A leitura de Maria Lúcia Duriguetto, sobre a obra de Gramsci, oferece uma perspectiva que permite uma aproximação de sua obra com o contexto brasileiro de que estamos tratando, daí termos escolhido sua leitura para chegarmos à obra do autor italiano.

encontrou [...] categorias intelectuais preexistentes, as quais apareciam, aliás, como representantes de uma continuidade histórica que não foi interrompida nem mesmo pelas mais complicadas e radicais modificações das formas sociais e políticas. A mais típica destas categorias é a dos eclesiásticos, que monopolizaram durante muito tempo [...] alguns serviços importantes: a ideologia religiosa, isto é, a filosofia e a ciência da época, com a escola, a instrução, a moral, a justiça, a beneficência, a assistência etc. A categoria dos eclesiásticos pode ser considerada como a categoria intelectual organicamente ligada à aristocracia fundiária [...] (GRAMSCI *apud* DURIGUETTO, 2014, p. 282/283).

Na visão de Gramsci, uma das funções que estaria a cargo dos intelectuais consistiria em despertar a consciência crítica e contribuir para a construção de uma concepção de mundo unitária, o que acaba por atribuir aos intelectuais orgânicos das classes subalternas o papel central de luta contra os desmandos do capital (DURIGUETTO, 2014, p. 275).

Pensando o *artista-cidadão* a partir desse conceito, tem-se que a figura do *intelectual orgânico* de Gramsci, mesmo que de bastante relevo para a compreensão dos temas da presente pesquisa, não dá conta de problematizar o papel que os intelectuais da periferia representam no contexto da produção cultural atual. De modo semelhante (mas não idêntico) ao *intelectual orgânico* de Gramsci, já que integrantes da classe social subalterna, esses artistas e ativistas culturais, por meio de suas atividades diárias, indicam caminhos e orientam ações tendo como foco a população de baixa renda de comunidades periféricas. Contudo, a bandeira por eles levantada não se resume à luta contra os desmandos do capital. Por vezes, até aceitam ser financiados por grandes empresas ou corporações, como é o caso dos autores publicados na *Tramas Urbanas*, já que contou com o patrocínio da Petrobras ou mesmo do Bagunção, que tem financiamento da Rede Globo de televisão, via programa Criança Esperança.

O conceito de *intelectual orgânico* cunhado por Antonio Gramsci, embora sirva para pensar a atividade de autores como Crispim, Buzo e Faustini, a eles não se encaixa perfeitamente. Esses autores, reconhecidos como intelectuais, trazem para a literatura a visão de que o fazer literário pode ser um espaço de abertura para a diversidade, indicando, também, que a escrita literária, ao lado de servir de instrumento de denúncia de condições sociais, também possibilita novas representações da periferia e de seus habitantes. A condição de *artista-cidadão* permite considerar uma dimensão mais realista dessa atividade diária desempenhada pelos escritores constantes da *Tramas Urbanas*, já que une teoria e ação, avultando a dimensão prática de atividades sociais e a efetiva participação para que haja mudança da realidade local onde vivem e atuam.

Pode-se, então, dividir a *Tramas Urbanas*, então, em dois grandes grupos de textos: aqueles produzidos pelos sujeitos que fazem a cultura acontecer nas periferias das grandes cidades do país e, por outro lado, há os livros de intelectuais de classe média que refletem sobre essa produção, mas de algum modo ligados ao espaço periférico. O diálogo é, assim, marca presente na Coleção, colocando lado a lado autores consagrados, professores renomados (inclusive estrangeiros, como é o caso do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, que tem livro sobre a importância do RAP visto enquanto fenômeno global), junto a pessoas para quem a incursão no texto escrito é feita pela primeira vez a partir da edição da *Tramas Urbanas*, estes também reconhecidos como intelectuais.

A dificuldade de sair do eixo de produção “Rio-São Paulo” foi sentida pela organizadora, que menciona ter havido a intenção, nem sempre concretizada, de acesso a histórias que não chegariam ao grande público na forma de livro escrito de outro modo. Alguns livros, embora pedidos, não puderam ser editados, como foi o caso das experiências como Casa Grande, de Juazeiro, ou o Blackitude, de Salvador¹⁷.

A escolha do *corpus* da presente pesquisa, como visto anteriormente, levou em consideração o critério geográfico da produção das obras: quis-se acesso a autores de diferentes localidades do país, por isso a opção por trabalhar com autores do Rio de Janeiro, de São Paulo (onde a cena literária periférica é bastante forte), além de um autor da periferia de Salvador. Embora a pesquisa tenha se ocupado da análise de outras questões, o enquadramento geográfico foi importante para a seleção das obras estudadas, contudo não existiu a preocupação em aprofundar a análise comparativa das três narrativas sob essa perspectiva espacial-geográfica.

Em comum, os três livros analisados cuidam de narrativas dotadas de caráter pessoal, nas quais os escritores são também ativistas culturais. Para eles, a literatura vem a ser mais uma forma de expressão artística, que se volta para visibilizar a periferia não apenas em seu aspecto negativo e estigmatizado de lugar de carências e violência, ao revés, trazem a idéia de periferia como um lugar de potência, com nova possibilidade de representação literária, convidando a um novo modo de ler.

¹⁷ Questionada sobre a dificuldade de acesso a autores de outros estados da federação e a quase exclusividade de publicação de autores (e experiências) do Rio de Janeiro e de São Paulo, a organizadora respondeu em entrevista pessoal por e-mail, em junho de 2017: “Fiz o maior esforço e tem gente de Brasília, Recife etc mas é muito difícil você localizar e avaliar esses projetos mais distantes. Alguns, como Casa Grande de Juazeiro ou o Clubo Card do Pará (que depois virou Fora do Eixo) ou Blackitude de Salvador, entre outros, contratei esperei durante os cinco anos que durou a coleção e nunca ficaram prontos. Lamento porque considero Casa Grande como o mais importante projeto do Brasil.”

1.3. Intelectuais: os que pensam a periferia e os que são da periferia. Heloísa Buarque de Hollanda e Ecio Salles

Falar e refletir sobre a *Tramas Urbanas* implica mencionar o nome de Heloísa Buarque de Hollanda, a idealizadora da Coleção e a figura responsável por agregar essas diferentes subjetividades numa única coleção de livros, cuja edição se prolongou no tempo por mais de cinco anos. Além de professora universitária da UFRJ (agora aposentada) e renomada crítica literária, sua figura foi fundamental para dar visibilidade aos poetas marginais nos anos 1960-1970, com a edição da antologia *Vinte e seis poetas hoje*, no ano de 1976. Àquela altura, a professora, juntando poetas de classe média numa mesma antologia de livros, sofria a pressão dos estudiosos que não encaravam a produção dos poetas marginais como sendo literatura¹⁸.

Curiosamente, a antologia *Vinte e seis poetas hoje*, escrita há mais de trinta anos, agora vende e é bem recebida pela crítica literária. Os poetas marginais, antes pouco estudados e merecedores de reprovação por parte da crítica, se tornaram poetas canônicos, com livros aceitos nas escolas e cobrados nos exames de vestibular do país (a exemplo de Cacaso, Ana Cristina Cesar, Torquato Neto, Francisco Alvim). Embora, tempos atrás, esses poetas quisessem se distanciar do cânone, acabaram vendo seus nomes inscritos na tradição literária.

O questionamento sobre “O que é literatura”, que move os trabalhos de Heloísa enquanto crítica literária desde a publicação da antologia dos poetas marginais, também pode ser transposto para a produção dos escritores das periferias brasileiras. Sob o rótulo de *literatura marginal*, o produto literário desses autores ainda é visto por parte da crítica como uma literatura exótica, dotada apenas de valor testemunhal.

Neste ponto, Heloísa Buarque de Hollanda tem uma importância ímpar por trazer à tona novamente esse debate e reconhecer, mais que a possibilidade de fala desses sujeitos, também a fala com autoridade, merecedora de atenção, de respeito e, mais que tudo, divulgação. Assim, além de estudiosa da cultura das periferias brasileiras¹⁹, tema

¹⁸ Por sua vez, a inserção dos poetas marginais em uma antologia literária, sob o olhar selecionador de Heloísa Buarque de Hollanda, acabou tendo o efeito inverso, já que, ao serem trazidos para o circuito editorial, deixaram de ser considerados marginais (ao menos quanto ao modo de circulação de suas obras).

¹⁹ Junto à UFRJ, a professora capitaneia, dentre outros projetos, o *Universidade das Quebradas*, que visa trazer para o ambiente acadêmico personagens centrais da cultura nas periferias do país, possibilitando a

que a acompanha desde pelo menos o ano de 1993, Heloísa cunhou o termo *literatura marginal* em relação aos poetas da chamada geração mimeógrafo.

Ocorre que o qualificativo agora vem ressignificado pela produção contemporânea oriunda de escritores de camadas mais pobres da população, que somente traz o nome idêntico, porém muito se diferencia da produção que esteve a cargo dos poetas dos anos 60 e 70, para os quais o termo “marginal” se ligava ao modo de circulação do produto literário, uma vez que os livros circulavam à margem do mercado editorial consolidado, embora todos os autores fossem integrantes da classe média do Rio de Janeiro.

Ainda sobre a apropriação de elementos do cânone literário por parte dos autores periféricos, que depois os reinventam, reapropriando-os num universo simbólico diferente e atual, cabe fazer menção à Semana de Arte Moderna da Periferia, ocorrida em 2007. O evento, que utilizou tanto o nome *Semana de Arte Moderna* (de 1922, a cargo dos modernistas), quanto o símbolo, uma gravura de Di Cavalcanti, teve como objetivo dedicar uma semana inteira à realização de atividades culturais em várias comunidades periféricas de São Paulo, envolvendo diversas manifestações artísticas, como teatro, cinema, literatura e dança.

Sergio Vaz, discorrendo sobre a apropriação do nome e do símbolo usado outrora pela elite cultural brasileira, aponta que esse fato teve como intento chamar a atenção para a periferia:

A primeira discussão foi em torno do nome, Semana de Arte Moderna da Periferia. Muitos não queriam porque era um nome usado pela elite cultural de São Paulo, e que deveríamos ter um nome voltado para semana cultural da periferia, ou coisa assim. Mas quem daria bola para uma semana de artes produzida no gueto da maior e mais preconceituosa metrópole do Brasil? Ninguém.

(...)

Bom, já tínhamos nos apropriado da escrita, e já tínhamos apropriado o nome sagrado da Semana, o que causou ainda mais ódio nos intelectuais que já nos odeiam o suficiente por ousar ler e escrever, imagina o que será que causou neles quando nós usamos o mesmo desenho de Di Cavalcanti para o cartaz de 2007? (VAZ, 2008, p. 235).

Mais que o nome idêntico ao usado pelos modernistas de 1922, ou mesmo a utilização da imagem de Di Cavalcanti, que agora seguia estilizada, houve a reapropriação, por parte dos autores marginais contemporâneos, dos elementos antes

troca de saberes entre periféricos e estudiosos, com a realização de oficinas, palestras e elaboração de projetos sociais.

usados pela elite cultural. E foram além, já que a arte com endereço apontado para o subúrbio precisava de um manifesto próprio. Sergio Vaz, então, inspirado no manifesto de Oswald de Andrade, redigiu o Manifesto da Antropofagia Periférica, que era uma explicação da razão de se ter uma semana de arte na periferia:

A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula. Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.

A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

(...)

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza o povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução (VAZ, 2008, p. 247).

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

São esses *artistas-cidadãos* que, através da escrita literária, fazem um novo tipo de literatura, para os quais os postulados do estruturalismo e sua leitura exclusivamente centrada no texto não dá conta de problematizar as diversas questões trazidas, referentes às marcas de classe, etnia, gênero ou local de moradia.

Heloísa Buarque de Hollanda, questionada sobre a sua posição de intelectual²⁰, pondera que, em relação aos escritores periféricos constantes da *Tramas Urbanas*, seu trabalho possibilitou a abertura de um canal de produção e de divulgação dessas obras e autores, além de estimular a escrita e a autoestima.

O discurso do intelectual aqui pode ser entendido “como *fala autorizada*, atrelada a um espaço (institucional) de legitimação e produção deste discurso.” (KARVAT, 2015, p. 1380).

A partir da figura da professora Heloísa podemos refletir, também, sobre o papel do intelectual frente a essas produções: qual deve ser, exatamente, a função atribuída ao

²⁰ Resposta dada por e-mail à pesquisadora desta dissertação ao questionamento “Qual deve ser o papel do intelectual frente a essas produções?”.

intelectual quando se está diante de sujeitos marginalizados que agora escrevem, pensam e refletem sobre a sua atuação?

Roberto Tonani do Patrocínio tentou, com sucesso, responder a essa questão em estudo intitulado *O lugar do intelectual na cena literária contemporânea* (2007), no qual indaga qual deve ser o novo papel assumido pelo intelectual. O estudo aponta que as duas posturas tradicionalmente adotadas, que seriam a) silenciar-se frente aos grupos marginalizados para possibilitar a emergência dessas vozes, numa pura e simples passividade e b) ser porta-voz das massas, atuando como representante das esferas silenciadas ou aquele que indica caminhos e orienta ações, não são mais aceitas. Isso porque o intelectual deve agora atuar como coautor dos processos simbólicos de produção.

Citando o caso do livro *Cabeça de Porco* (2005), que discorre sobre o avanço do comércio varejista de drogas nas periferias do país, escrito por dois moradores de favelas e atuantes do movimento *hip-hop* (Mv Bill e Celso Athayde) e um sociólogo ex-secretário de Segurança do Rio de Janeiro (Luiz Eduardo Soares), Tonani do Patrocínio observa que essa escrita colaborativa nem sempre atinge o resultado esperado de efetiva colaboração entre esferas diferentes - marginais e intelectuais -, pois ainda assim é possível haver atitude paternalista e condescendente do intelectual em relação aos marginalizados, seja na estruturação mesma do livro, seja na maneira como a fala do intelectual encerra a discussão pondo um ponto final travestido de verdade absoluta:

Certamente é possível identificar no ato protagonizado por Luiz Eduardo Soares a tentativa de abandono das rígidas formas acadêmicas. Lançar-se ao encontro de novas experiências sociais, políticas e culturais, certamente, é assumir o risco de intervir de uma nova forma na sociedade. No entanto, é necessário observar que, no caso específico de Luiz Eduardo Soares e sua intervenção junto a Mv Bill e Celso Athayde, a posição de retaguarda, com o intelectual perfilado ao lado dos marginais, resulta em não favorecer a ascensão dos próprios marginais como uma vanguarda. Não estou propondo a constituição de duas esferas antagônicas, intelectuais e marginais, mas, antes de tudo, busco discutir quais as reais possibilidades de contato com este Outro marginalizado (PATROCÍNIO, 2007, p. 34).

Os textos usados como referência por Tonani do Patrocínio em sua pesquisa para refletir sobre o novo papel do intelectual foram *Intelectuais x Marginais*, de Heloísa Buarque de Hollanda e *A (de)missão do intelectual*, de Maria Tereza Carneiro Lemos. Heloísa, inclusive, já apontava para a necessidade de se repensar o papel do intelectual, diante do surgimento de novas vozes discursivas no cenário cultural brasileiro, isso após o *hip-hop* e outras manifestações artísticas vindas das periferias:

Tradicionalmente, nós, intelectuais, sempre fomos os porta vozes das demandas populares e protagonistas dos movimentos de transformação (em casos mais otimistas, da “revolução”) social na área dos projetos artísticos e literários. Hoje, parece que alguma coisa de bastante diferente está no ar e que vamos ter que repensar, com radicalidade, nosso papel como intelectuais tanto no campo social, como no acadêmico e artístico. Falo das propostas inovadoras da cultura hip hop e de tantas outras manifestações artísticas produzidas na periferia das grandes cidades e que está marcando com força total a produção cultural desse nosso início de século (HOLLANDA, s/d, s/p).

A conclusão a que chega Tonani do Patrocínio, à vista dos estudos apresentados pelas duas autoras citadas acima, é a de que o intelectual pode servir de ponte para a divulgação dessas produções, em especial sob a forma de autoria coletiva. O lugar do intelectual seria, então, um espaço de fronteira ou intersticial: nem assumindo a voz do outro, tampouco se calando para deixar a voz do marginalizado ecoar solitária.

E reconhece que a classe intelectual tem à sua frente um desafio ainda maior, já que os marginalizados também podem ser considerados intelectuais quando elaboram um discurso crítico sobre a sua própria experiência.

Ampliando os horizontes, mas ainda com base nos ensinamentos de Tonani do Patrocínio, podemos afirmar que a própria *Tramas Urbanas* é um exemplo bem sucedido dessa parceria envolvendo intelectuais e escritores periféricos, ao trazer no bojo da mesma Coleção livros escritos pelos dois grupos (intelectuais e marginais). Permite-se que as obras de ambos fiquem lado a lado nas prateleiras de livros, disponíveis para venda, com o nome de uma intelectual oriunda da classe média (a própria Heloísa) organizando e agrupando essas diferentes narrativas, cujos olhos se voltam para reflexão sobre a periferia e sua produção cultural.

Nesse sentido, a Coleção *Tramas Urbanas*, nas palavras de Érica Peçanha, “é uma oportunidade de perceber artistas e ativistas culturais também na posição de intelectuais, que não apenas produzem, mas pensam a sua trajetória e pensam a sua atuação” (NASCIMENTO, s/d, s/p).

Além disso, a Coleção possui alguns títulos em que a parceria se dá na assinatura mesma dos livros, como é o caso de *História e memória de Vigário Geral* (2008), escrito em coautoria por Ecio Salles e pela professora da UFRJ Maria Paula Araújo, no qual se resgata a história da comunidade de Vigário Geral após a chacina ocorrida no ano de 1993, com a memória da favela sendo contada através dos depoimentos orais colhidos dos pioneiros, possibilitando o desenvolvimento de estratégias de inclusão social e reinventando formas de resgate da autoestima da população local.

Nesse *História e memória de Vigário Geral* não há o problema apontado por Tonani do Patrocínio, de subordinação da fala do marginalizado à fala do intelectual, isso porque os capítulos não são identificados, de modo que o leitor desconhece qual dos dois autores foi o responsável por elaborar qual (ou quais) parte(s).

O que se sabe, pela leitura dos nomes indicados da capa de *História e memória de Vigário Geral* e pela indicação do currículo resumido dos autores, na última página do livro, é que ambos possuem trajetórias de vida diferentes que, em algum momento, se encontraram no ambiente acadêmico. Maria Paula Araújo é professora do Departamento de História da UFRJ, autora de livros, estudiosa da história oral e memória; já Ecio Salles é descrito como nascido no subúrbio carioca de Olaria, mestre em Literatura pela UFF, doutorando em Comunicação e Cultura pela UFRJ, integrante do Grupo Cultural Afro Reagge, com trabalho no conselho editorial da revista do grupo.

Indo além, a própria Coleção, a despeito de organizada por uma intelectual de classe média, concede a curadoria a este mesmo Ecio Salles, oriundo da periferia carioca. Inclusive, releva destacar que Ecio escreve dois livros para a *Tramas Urbanas* (*Poesia Revoltada*²¹ e *História e memória de Vigário Geral*), ao passo que a idealizadora da Coleção não tem nenhum título publicado, numa atitude possivelmente de “deixar que a periferia fale e se expresse por si”, como consta de texto assinado pela própria Heloísa em todos os livros oriundos da segunda fase da Coleção:

(...)

Ainda que a produção cultural das periferias comece hoje a ser reconhecida como uma das tendências criativas mais importantes e, mesmo, politicamente inaugural, sua história ainda está para ser contada.

É nesse sentido que a coleção *Tramas Urbanas* tem como objetivo maior dar a vez e a voz aos protagonistas desse novo capítulo da memória cultural brasileira.

Tramas Urbanas é uma resposta editorial, política e afetiva ao direito da periferia de contar a sua própria história.

O curador Ecio Salles, nascido em Olaria, “bem no local onde o asfalto começa a subir o morro” (ele mesmo oriundo de um espaço intersticial), reconhece que a favela era um local ao qual, de algum modo, sentia haver o pertencimento pessoal, pois espaço de afetos, amizades, brincadeiras. Aponta que somente muito tempo depois foi que percebeu a favela como um lugar de transformação social. Por meio de seu trabalho no

²¹ *Poesia Revoltada* (2008), livro editado na primeira leva pela *Tramas Urbanas*, é oriundo da dissertação de mestrado em Literatura Brasileira do autor Ecio Salles, apresentada junto à UFF, em que traz reflexão sobre o hip-hop nas comunidades brasileiras. Ecio Salles mesmo é um pouco essa ponte que pretendeu ser a Coleção: conhecedor da favela e seus meandros e conhecedor do ambiente acadêmico, por dele fazer parte.

Afro Reagge, Ecio passou a encarar a favela sem a estigmatização decorrente da violência ou a romantização da pobreza feliz e conformada. Aprendeu a enxergar a favela “como um espaço múltiplo e criativo, capaz de converter a precariedade em potência transformadora. E, de certa forma, passei a me sentir ainda mais ligado a esse mundo” (SALLES, 2007, p. 20).

Atualmente, Ecio se ocupa da coordenação do projeto intitulado FLUPP (Festa Literária das Periferias no Rio de Janeiro), uma clara alusão à conhecida FLIP, feira literária de classe média que ocorre anualmente na cidade fluminense de Paraty. Desde a primeira edição, em 2012, a FLUPP tem como objetivo promover o intercâmbio entre autores e leitores de diferentes partes do Brasil, criada para ser um espaço de formação de novos leitores e autores nas periferias das grandes cidades brasileiras.

Ecio Salles, em vídeo disponível no Youtube, discorrendo sobre a Coleção, destaca que a *Tramas Urbanas* trouxe para dentro da narrativa escrita muitos nomes importantes no Brasil, de pessoas que fazem a diferença no campo da cultura, como Marcus Faustini, Alexandre Buzo, Sergio Vaz, Joselito Crispim entre outros:

O que eu acho relevante demais da Coleção Tramas é que ela tem essa característica: ela não apenas chama autores para participar, ela talvez seja uma das poucas, senão a única coleção de literatura, de livros, que inventa autores. Então muitos deles, como Rafa, Faustini, não eram escritores. Eles se expressavam através do teatro, da dança, da música, enfim de mil formas de expressão, mas não a literatura. E a Tramas Urbanas trouxe para eles a possibilidade de se expressar através da literatura, através do livro, da palavra escrita. (...) Mesmo que você já seja artista, se expressar por meio da palavra escrita faz uma diferença grande, na medida em que a literatura tem uma permanência diferente das outras obras e ela permite que você desenvolva as suas ideias, os seus pensamentos, os seus dispositivos de percepção do mundo de maneira muito mais densa, concentrada e focada, de um modo que é bastante diferente das outras linguagens (SALLES, 2013, s/p).

A percepção da produção literária brasileira das periferias, para além dos nomes já conhecidos como Ferréz (que, nada obstante ter sido convidado, recusou-se a participar da Coleção) e Paulo Lins, é trazida a público e tornada disponível a preço acessível ou a um clique do mouse de forma gratuita, com livros contendo um projeto gráfico bastante amigável, repleto de fotos ligadas à temática abordada, possibilitando identificação por parte do público periférico ou aproximação de leitores que não comungam da vida nas periferias.

Não se desconhece que o produto cultural obtido com a publicação de livros reunidos sob a forma de Coleção é propício a promover um encontro de subjetividades que, talvez de outra forma, não pudessem ser feitas. Sobre o tema, a professora Daniela

Versiani aponta que a obra coletiva ou a coleção são exemplos que “promovem a ligação entre o subjetivo e o coletivo através de uma identificação parcial e pontual de sujeitos com uma identidade de grupo específica” (VERSIANI, 2002, p. 68).

Especificamente mencionando a autoetnografia como sendo útil à análise dos discursos autobiográficos, Versiani traz conceitos relevantes também para a abordagem desses textos pensados sob o viés coletivo, como é o caso das Coleções ou mesmo das produções escritas a quatro mãos. A autora, ao propor a necessidade de releitura dos discursos autobiográficos, pensa na busca por visibilizar uma noção alternativa de subjetividade, em especial relativas às subjetividades marginais:

(...) o conceito de autoetnografia parece produtivo para a leitura de escritas de sujeitos/autores que refletem sobre sua própria inserção social, histórica, identitária e, em especial no caso de subjetividades ligadas a grupos minoritários, também como um possível modo de conquistar visibilidade política (VERSIANI, 2002, p. 68).

A ideia da Coleção foi, assim, a inclusão de diferentes vozes culturais e a pluralidade de pontos de vista, oferecendo ao leitor a possibilidade de fazer dialogar os livros entre si, entrecruzando as informações trazidas, mas colocando no mesmo nível e conferindo idêntico tratamento a escritores marginais e intelectuais. Mais do que isso: reconhecendo que esses ativistas culturais também são intelectuais e merecem ser ouvidos porque lhes é permitido falar com propriedade, convidando a um novo modo de leitura e, por tabela, a um novo modo de fazer crítica.

2. BAGUNÇAÇO

2.1. Joselito Crispim: *artista-cidadão*

O livro a ser analisado neste segundo capítulo, *Bagunçaço* (2010), escrito por Joselito Crispim, estimula a pensar no escritor como *artista-cidadão*, expressão cunhada por Sergio Vaz que, contudo, não a define. A expressão consta do Manifesto da antropofagia periférica, no qual Vaz observa a necessidade de que os artistas estejam a serviço de sua comunidade:

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão.
Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades.
Um artista a serviço da comunidade, do país.
Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução (VAZ, 2008, p. 247).

A ideia de *artista-cidadão*, que será bastante cara a esta pesquisa e a todos os autores estudados, embora trazida por Sérgio Vaz em seu Manifesto, não é objeto de maiores conceituações por parte do inventor do termo. Mas é possível pensar nesse *artista-cidadão* como aquele que coloca seu texto para interagir com suas demais práticas sociais, com projetos que ultrapassam a literatura, tendo-a como parte, ou, mesmo, eixo central, mas em relação com outras questões, por vezes urgentes, de demandas por transformação social. O risco, contudo, é o de instrumentalizar politicamente a literatura, fazendo dela sempre – ou prioritariamente – uma literatura de conteúdo engajado, mas parece que todos estão dispostos a correr tal risco.

O *artista-cidadão* pode ser entendido como aquele que, mais que estar a serviço da sua comunidade, luta em prol da implementação de direitos em favor dos habitantes de comunidades pobres e periféricas. Avulta, aqui, a ideia de união dos cidadãos periféricos e de uma voz coletiva que grita contra o silêncio que os pune: uma das bandeiras levantadas pela periferia se manifesta “contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala” (VAZ, 2008, p. 50).

Assume importância o conceito de *comunidade*, que muitas vezes é utilizado como sendo sinônimo de *favela*, mas sem a conotação pejorativa que carrega esse segundo termo. Sobressai da ideia de comunidade aquele local em que valores podem ser realizados e destacando a imagem positiva de uma identidade coletiva, voltada para a consecução de objetivos comuns:

A noção de comunidade, baseada em valores católicos, não precisa ser explicitamente religiosa, como, aliás, frequentemente não é: as referências à comunidade como lugar de realização da hierarquia e da complementaridade entre os diferentes se encontra ancorada num catolicismo difuso que se confunde, em algumas circunstâncias, com o que seria próprio do patrimônio nacional. Ela ganhou, para certas agências governamentais e não-governamentais, um valor emblemático como lugar de realização de valores “tradicionais”. A imagem que resulta dessa concepção identitária é positiva e fartamente acionada tanto por moradores de favelas quanto pela sociedade mais ampla, em momentos em que se quer valorizar os elos dos primeiros com a segunda (BIRMAN, 2008, p. 108).

Leticia de Luna Freire, em artigo intitulado *Favela, bairro ou comunidade?* (2008), no qual se debruça sobre as formas de apropriação e classificação dos espaços pelos moradores da localidade de Acari (periferia do Rio de Janeiro), com ênfase nos efeitos da implantação do Programa Favela-Bairro, menciona o caráter positivo que o termo *comunidade* evoca:

Esse estigma, associado à pobreza e ao crime, afeta os mais diversos aspectos da vida dos moradores, como a busca por empregos, o envolvimento amoroso, a relação com a polícia, ou a simples aproximação com outras pessoas. Visando amenizar esse estigma, a categoria “comunidade” parece evocar, tanto para os representantes do poder público quanto para os moradores diretamente atingidos pelo processo de estigmatização, uma alternativa simbólica viável (FREIRE, 2008, p. 109).

O local de fala de Joselito Crispim o situa como educador social (ou arte-educador), que há pelo menos 20 anos está frente do projeto cultural denominado *Bagunção*, lidando com crianças e adolescentes em situação de risco social em Alagados, periferia de Salvador.

Trazendo questões religiosas, raciais e de pertencimento coletivo, o livro *Bagunção* é também a narrativa da conquista do espaço para o grupo formado por meninos e meninas tocadores de latas e descargas velhas. A busca por uma cidadania inclusiva e a luta por direitos, numa comunidade esquecida do Poder Público, onde já impera a violência e a criminalidade, afigura-se o trabalho cotidiano de Crispim.

Inclusive, releva mencionar que a Bahia é lugar propício para a produção e expansão de atividades vinculadas à temática musical, em especial relacionadas com a população afrodescendente, tal é o que se vê com a projeção de grupos baianos como Ilê Aiyê, Ara Ketu, Olodum, dentre outros, todos inspiradores do trabalho desempenhado pelo *Bagunção*²²:

²² “A musicalidade talvez seja a mais visível representação da influência afrodescendente na formação

A Bahia como berço simbólico do Brasil vem produzindo e expandindo o sentido de inclusão cultural e consolidando a presença afro-brasileira, através da luta histórica de participação, mas principalmente pela exposição na literatura, e de toda a indústria cultural, da riqueza litúrgica, ao longo dos anos (SCHAUN, s/d, s/p).

Sobressai da atividade desempenhada pelo Bagunção (e por outros projetos que compõem as narrativas da *Tramas Urbanas*) o efeito transformador que permeia a ação cultural da periferia, aqui representada pela literatura e por outras manifestações artísticas. Assume especial relevo, assim, o aspecto identitário e de pertencimento ao espaço periférico:

Todos esses grupos mantêm suas práticas educativas e comunicacionais nos seus bairros de origem, dando um sentido de comunidade, de pertencimento, sem no entanto deixar de transitar por outros bairros de Salvador, na Bahia (SCHAUN, s/d, s/p).

Esse trabalho diário desenvolvido pelo Grupo Cultural Bagunção, embora vinculado de forma direta à figura de Joselito Crispim, nos instiga a pensar na palavra “pertencimento” e em como o Bagunção permite, com a sua existência, a expansão de sonhos dessas crianças e adolescentes, bem assim a aspiração por mudar o rumo do lugar em que vivem:

Pertencimento ou o sentimento de pertencimento, é a crença subjetiva numa origem comum que une distintos indivíduos. Os indivíduos pensam em si mesmos como membros de uma coletividade na qual símbolos expressam valores, medos e aspirações.

(...)

A sensação de pertencimento significa que precisamos nos sentir como pertencentes a tal lugar e ao mesmo tempo sentir que esse tal lugar nos pertence e, mais do que tudo, que vale a pena interferir na rotina e nos rumos desse tal lugar.

(Dicionário de Direitos Humanos, Escola Superior do Ministério Público da União, 2006)

Leila Lehen, em artigo intitulado *Literatura e direitos humanos na obra de Sacolinha* (2016), que tem como foco a análise de dois livros do autor, um deles inclusive publicado na *Tramas Urbanas* (*Como a água do rio*, 2013), aponta que os textos de autores periféricos “muitas vezes retratam espaços públicos negligenciados e infraestrutura deficiente”, além de aparecerem nas obras “também violações de direitos de cidadania, como violência policial, preconceito etc.” (LEHNEN, 2016a, p. 81).

cultural brasileira. Fala-se em Brasil e fala-se de samba, de samba de roda, de ritmos e de tambores como rufares que pedem passagem para comunicar uma forma de ser eminentemente brasileira” (SCHAUN, s/d, s/p).

Por outro lado, no dizer de Lehen, tem-se que a produção dos escritores periféricos desconstrói o mito desse território como um espaço de marginalidade, crime e violência, fazendo surgir uma nova imagem da periferia, agora como espaço de múltiplas formas de sociabilidade. A escrita assume, ainda, a função de enunciar os direitos humanos dos moradores das periferias urbanas brasileiras.

Embora seja mais evidente a faceta, na literatura marginal periférica, de denúncia social de situações em que os direitos das populações periféricas são desrespeitados, a autora aponta que, nessa literatura, também há espaço para a representação da cotidianidade, na qual a periferia desponta como um modo de vida e lugar de construção de afetos:

O discurso dos direitos humanos na literatura periférica brasileira revela a dialética entre denúncia e afirmação sociocultural que permeia os textos dos autores da periferia. Essa dialética entre denúncia e validação que caracteriza a produção literária da periferia demonstra a transformação socioeconômica no Brasil em anos recentes, com o empoderamento material e simbólico de certos setores populacionais, ao mesmo tempo que mostra a continuidade de mecanismos de exclusão social e simbólica (...) (LEHNEN, 2016a, p. 83-84).

A par da diminuição da desigualdade social que vem sendo sentida nos últimos anos no país, fruto de governos de esquerda que, por meio de programas sociais de longo prazo, conseguiram retirar da linha de extrema pobreza milhares de brasileiros, temos uma Constituição Federal (promulgada em 1988) chamada, não à toa, de Constituição Cidadã. Isso porque traz uma série de direitos de cidadania em seu texto, bem assim direitos sociais que demandam prestações positivas por parte do Estado, contribuindo para a almejada justiça social.

Cidadania se liga à ideia de pertencimento a uma comunidade política, mas há também a conotação de ser titular de direitos e deveres na esfera jurídica. Embora os conceitos atribuídos à cidadania não sejam estáveis, eles permitem algumas aproximações razoáveis,

porque nos ajudam a qualificar cidadania como, fundamentalmente, uma “identidade social politizada”. Isso significa dizer que cidadania envolve modos de identificação intersubjetiva entre as pessoas e sentimentos de pertencimentos criados coletivamente em inúmeras mobilizações, confrontos e negociações cotidianas, práticas e simbólicas (BOTELHO; SCHWARCZ, 2012, p. 11).

Como consenso, tem-se que o cidadão é o receptor de benefícios que somente o Estado pode fornecer, ao passo que a construção da cidadania é vista como um

processo que envolve lutas no interior das políticas exercidas nacionalmente dentro de um Estado soberano. Tanto assim que

Pertencer a um Estado garantidor de direitos é, sem dúvida, um aspecto central da cidadania. Porém, muitos acentuam que não existem condições para se atingirem exclusivamente formas civis de sentimentos de pertencimento; e que a diversidade cultural é não apenas uma componente inalienável dos estados nacionais, como ainda potente o suficiente para a conquista de novos direitos da cidadania (BOTELHO; SCHWARCZ, 2012, p. 16).

Botelho e Schwarcz apontam que, no caso brasileiro, o percurso da cidadania seguiu os rumos da história do país, já que a longa experiência da escravidão alijou os escravizados de direitos básicos como liberdade e igualdade, deixando marcas fortes na sociedade e impondo graves limites à cidadania. Mesmo os homens ditos livres não tinham direitos básicos respeitados numa sociedade onde imperava o coronelismo e o mandonismo, representando clara negativa de vigência a direitos individuais (2012, p. 19-20). Somente com a transição democrática, havida no final da década de 70 e início da década de 80, é que tem início “um novo momento da história da cidadania nacional, com o reconhecimento e o exercício pleno de direitos de todas as ordens, garantidos pela Constituição de 1988” (BOTELHO; SCHWARCZ, 2012, p. 21).

Sobressai, assim, a ideia de cidadania vista sob a ótica do pertencimento coletivo a uma comunidade e a função, atribuída ao Estado, de provedor de direitos básicos da população, como o direito à moradia, à saúde, à educação, entre outros.

Leila Lehnen aponta, ainda, outra dimensão, essa de bastante relevo para a presente pesquisa: a cidadania vista em sua dimensão cultural:

que inclui o direito à autorrepresentação por parte de grupos tradicionalmente marginalizados, tais como minorias étnicas, sociais, mulheres, membros da comunidade LGBT, entre outros. (...) Em outras palavras, a literatura pode se tornar uma ferramenta e uma expressão de cidadania (LEHNEN, 2016b, p. 57).

Nesse sentido, a Constituição de 1988, além de selar a democracia participativa, confere maiores poderes à sociedade civil, consolidando a democracia no campo civil, cultural e social do Brasil. Contudo, mesmo com essa maior concessão de poderes aos cidadãos brasileiros, não se desconhece que a “desigualdade social implica também uma desigualdade no plano político e civil, assim como práticas discriminatórias na esfera social e cultural” (LEHNEN, 2016a, p. 84).

No cenário atual, em que o Estado aos poucos se retira da vida social, como

indica Victor Hugo Adler Pereira (2007), surge no Brasil, especialmente a partir da década de 1990, um crescente número de Organizações Não Governamentais que exercem importantes projetos sócio-educativos, com a proposta de suprir deficiências do Estado neoliberal, que agora deixa de assumir o pleno atendimento das necessidades da população. Se, por um lado, essas organizações ajudam na promoção da autoestima das comunidades, por outro, sobreleva o aspecto mercadológico²³ advindo desse auxílio:

A arte e a cultura exercem papel importante nos projetos sócio-educativos com crianças e jovens das ONGS, declaradamente como instrumento de construção da auto-estima, mas também na função de vitrine de empresas que, anunciando nos meios de comunicação o reconhecimento de sua *responsabilidade social*, patrocinam atividades ditas de *inclusão social* (PEREIRA, 2007, p. 13).

Em igual sentido surge também, a partir da década de 1990, uma produção literária que visibiliza a pobreza e volta os olhos para os espaços antes esquecidos nas nossas narrativas: a menina dos olhos agora são os espaços comunitários submetidos à carência dos bens e serviços que abundam em outros espaços sociais (PEREIRA, 2007, p. 14). Victor Pereira menciona, entretanto, a ocorrência de polaridade de atitudes diante do contato com o outro excluído socialmente: ou o leitor se solidariza com o subalterno ou nele é despertado o medo com a aproximação de experiências tão diferentes do seu modo de vida.

A par da apresentação de denúncia das condições de vida nas comunidades periféricas e pobres, surgem as atividades ditas “salvadoras”, através de “manifestações artísticas ou o desempenho em atividades esportivas” que comprovam “o compromisso dos agentes comunitários, profissionais especializados, artistas envolvidos no projeto social e de seus patrocinadores com a tomada de iniciativa que induz à expectativa de *salvação* das crianças e jovens do mundo do tráfico” (PEREIRA, 2007, p. 17).

Assim, objeto de intensos estudos, a favela ou é apresentada como estando associada à criminalidade e aos problemas dela decorrentes ou, em sentido contrário, é abordada pelo que “oferece de solução em termos de moradia, de relações de solidariedade, de vida comunitária” (ARAÚJO; SALLES, 2008, p. 19). Mas não se desconhece que a favela também aparece como “locus importante de produção artística e cultural”, isso porque:

²³ Inclusive, o Bagunção conta com o apoio financeiro, obtido através de doações, do programa Criança Esperança, vinculado à Rede Globo de televisão.

Inúmeros grupos de música, teatro, dança e expressão corporal têm sido implantados em comunidades populares e vêm desenvolvendo experiências estéticas interessantes e criativas. Jornais locais, criação coletiva de teatro e dança, recuperação da memória e da história local são alguns exemplos dessa recente produção artística, cultural e intelectual nascida e crescida nas favelas (ARAÚJO; SALLES, 2008, p. 18-19).

O espaço periférico tanto aparece nas nossas narrativas contemporâneas como o lugar de desenvolvimento da cidadania, quanto como aquele lugar onde ocorrem privações de direitos materiais das populações que ali habitam: “nessas zonas privativas de direitos, os direitos sociais, civis, políticos e culturais são enfraquecidos ou desaparecem completamente” (LEHNEN, 2016b, p. 54).

Leila Lehen trabalha com o conceito de cidadania diferenciada, cunhado por James Holston, implicando reconhecer que certos direitos só são disponíveis a determinadas camadas sociais. Não se pode desconsiderar a situação dos jovens periféricos, afrodescendentes, cujos números de estatísticas indicam que os homicídios, em especial decorrentes de violência policial, aumentam ano após ano. Se, por um lado, a literatura periférica pode servir para visibilizar e trazer à cena esse grave problema, por outro lado, ela não precisa se limitar à temática da violência.

Assim é o livro *Bagunçação*, aqui analisado. Ao centralizar direitos positivos dos habitantes de Alagados, o livro indica que esses direitos são adquiridos por meio da inclusão em atividades culturais, mais especificamente com a inserção de crianças e adolescentes ao programa Bagunçação, que tem como foco o ensino da música percussiva a jovens em situação de risco social.

A trajetória é narrada em primeira pessoa por Joselito Crispim, numa narrativa linear, que inicia com seu nascimento e termina com a ocupação do espaço onde atualmente se situa a sede do Bagunçação. É o único livro escrito por Joselito Crispim, baiano, cineasta, ator e educador social. Da periferia de Salvador, surge o projeto que dá nome ao livro, por meio do qual se permite que os educandos sonhem com um mundo de maior inclusão social por meio da música.

O livro se diferencia um pouco dos outros dois que serão analisados nesta pesquisa, já que Joselito Crispim é autor (por ora) desse único livro, embora tenha outros dois livros já escritos à espera de publicação. Diferente de Alessandro Buzo, para quem a incursão na literatura é feita cotidianamente, ou de Marcus Faustini que, através do seu *Guia Afetivo da Periferia*, obteve reconhecimento, tornando-se escritor de coluna semanal num grande jornal carioca, o que se vê em *Bagunçação* é uma obra única: ele é

esse livro que temos em mãos. Não houve continuidade na escrita literária, daí ser relevante o questionamento: escrever um livro faz de alguém um escritor? Ou, dito de outra forma, o que essa escrita pode trazer de contribuição quando se trata de um sujeito que escreve, mas que não tem na escrita o seu papel social mais relevante, atribuindo a esse ofício um papel secundário e de visibilidade para experiências que, de outra forma, talvez não fossem conhecidas do grande público?

A periferia descrita nas páginas de *Bagunça* evidencia essa faceta de produção cultural e de luta por melhoria da qualidade de vida dos habitantes de Alagados, através do envolvimento de crianças e adolescentes em atividades artísticas. Sobressai, aqui, a importância do trabalho desempenhado por Joselito Crispim, *artista-cidadão*, que não se vê como salvador desses jovens, mas cujo trabalho diário permite mostrar que outro horizonte se faz possível, para além da criminalidade presente na comunidade, envolvendo direitos culturais que estão garantidos na Constituição da República.

2.2. Por uma nova representação da periferia e de seus habitantes

Cinco décadas após o Golpe de 1964, vemos no Brasil uma literatura obcecada pela referencialidade (que pode ser tanto biográfica, quanto social). Os livros que encontramos nas prateleiras das livrarias trazem uma literatura menos “ficcional” e mais “real”. Talvez uma resposta aos silêncios impostos por anos pelo regime autoritário a que estivemos submetidos, que é a hipótese levantada por Flora Sussekind em seu livro *Literatura e Vida Literária – Polêmicas, Diários & Retratos*.

A Coleção aqui estudada, encomendada pela organizadora Heloísa Buarque de Hollanda, teve como única exigência a de que histórias pessoais (de sujeitos que fazem a diferença, por meio do envolvimento em atividades culturais nas diferentes periferias do Brasil) fossem narradas e trazidas para a forma privilegiada de expressão que o livro ainda desempenha em nossa sociedade. O modo de escrita dessas narrativas pode ser lido como mais referencial do que ficcional, sem esquecer que a reelaboração de trajetórias de vida por meio da narrativa também acaba por implicar alguma dose de ficcionalidade.

Por meio das obras editadas pela *Tramas Urbanas* é possível que se tenha uma nova visão dos espaços periféricos do país e das pessoas que lá habitam. A necessidade de uma nova representação desses espaços foi a motivadora, inclusive, da criação de um portal de notícias chamado Viva Favela, vinculado à ONG Viva Rio, cuja história do

projeto também foi publicada pela *Tramas Urbanas* sob o título *Notícias da Favela* (2007), de autoria de Cristiane Ramalho²⁴.

A intenção do portal de notícias era mostrar um outro tipo de cotidiano vivenciado pelos moradores das diversas periferias cariocas, fugindo do estereótipo da favela como, apenas, um lugar de violência. A mídia tradicional, ao dar destaque excessivo à violência rotineira e massiva ou a casos excepcionais, como o da menina pobre que foi fazer balé na Alemanha, por exemplo, nada falava das pessoas comuns que habitavam esses locais:

É algo completamente sem lógica. O morador comum, que não é nem criminoso e nem um caso raro de virtuosidade, passa despercebido, é ignorado, junto com os problemas urbanos – habitação, saneamento, educação, oportunidade de trabalho etc. – estes sim, gravíssimos e pouco abordados (BERABA, Marcelo *in* RAMALHO, 2008, p. 130).

No mesmo sentido, alguns dos livros presentes na *Tramas Urbanas* abordam o problema da memória – ou da falta dela – das favelas e de suas construções. Como esses locais são construídos sem o aval do Poder Público, o registro que se tem do início das comunidades é um registro apenas oral²⁵.

Vários projetos se destinam a resgatar essas histórias, por meio de depoimentos orais colhidos junto aos pioneiros das ocupações ou dos habitantes mais antigos das comunidades periféricas, registrando e passando adiante essas histórias de pertencimento coletivo, além de ajudar a aumentar a autoestima das populações periféricas.

Vale citar os exemplos bem-sucedidos de comunidades cariocas, cujas histórias também constam da *Tramas Urbanas*, colhidos em Vila Aliança (através do trabalho do Centro Cultural A História Que Eu Conto) ou em Vigário Geral, além do trabalho de resgate feito pelo site Favela Tem Memória. Neles, o mote era (re)contar como as favelas foram ocupadas, além de procurar saber quem foram e de onde vieram esses primeiros ocupantes:

²⁴ Embora o referido projeto tivesse à frente jornalistas experientes, a maior inovação foi poder contar com o trabalho dos correspondentes comunitários, moradores das comunidades periféricas cariocas que, após seleção e um breve curso, colocavam o corpo e mente em ação para garimpar boas histórias: “Todos sempre preferiram, por exemplo, mostrar a ‘favela do bem’. Era uma forma de trabalhar uma imagem diferente da que costumavam encontrar na mídia tradicional – e isso coincidia com os objetivos do portal. Mas era também uma garantia de que não correriam risco ao andar pelas ruas com uma máquina fotográfica e ou um bloquinho e uma caneta” (RAMALHO, 2007, p. 35).

²⁵ O livro *Bagunçaço*, inclusive, serve como um registro escrito da história da comunidade Alagados, desde o seu surgimento até a posterior remoção dos barracos-palafitas pela Amesa. A história contada ali tem bastante do resgate de histórias orais que, se não fossem registradas por Joselito Crispim, talvez se perdessem e não pudessem se tornar conhecidas da população mais jovem que hoje habita aquele espaço.

Também aqui no Brasil os depoimentos, por vezes, constituem a única fonte para conhecermos algumas realidades. A história e a memória de comunidades é um bom exemplo disso. São pouquíssimos os registros oficiais da trajetória de uma favela. Pelo seu próprio caráter de marginalização e informalidade, não há registros oficiais seguros a respeito de seu nascimento (...). São poucas as informações sobre seu crescimento, expansão, vida cotidiana.

(...)

Mas a história geral da favela, sua trajetória, seus personagens, só pode ser recuperada com a ajuda do recurso das fontes orais (ARAÚJO; SALLES, 2008, p. 78).

O projeto cultural que se encontra descrito nas páginas de *Bagunçaço* estimula a refletir sobre uma nova forma de a favela olhar para si e de ser olhada pelos outros (o asfalto ou mesmo pelo mundo), à semelhança de diversos projetos sociais que ocorrem em outras periferias do país. As experiências, trazidas pelos livros editados pela *Tramas Urbanas*, são muito semelhantes em sua forma de encarar as desigualdades sociais e propor medidas que visem à sua superação, com projetos que tendem à inclusão social por meio de inserção de crianças e adolescentes em atividades culturais.²⁶

A organizadora da Coleção, Heloísa Buarque de Hollanda, reconhece a importância desse projeto de transformação social que vem sendo produzido nas diferentes periferias do país, mas suas histórias ainda estão para ser contadas, que é exatamente o mote da *Tramas Urbanas*:

Na virada do século XX para o XXI, a nova cultura da periferia se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indisfarçável dicção proativa e um claro projeto de transformação social. Esses são apenas alguns dos traços de inovação nas práticas que atualmente se desdobram no panorama da cultura popular brasileira, uma das vertentes mais fortes da nossa tradição cultural.

Ainda que a produção cultural das periferias comece hoje a ser reconhecida como uma das tendências criativas mais importantes e, mesmo, politicamente inaugural, sua história ainda está para ser contada (HOLLANDA in CRISPIM, 2008, s/p).

O bairro de Alagados agora pode ser representado de outro modo nos meios de comunicação em massa, estimulando a que os habitantes da comunidade possam enxergar novos horizontes, muito além da esperada criminalidade associada aos locais pobres e periféricos do país:

²⁶ Cite-se o exemplo do AfroReggae, surgido em Vigário Geral após a fatídica chacina ocorrida na comunidade em 1993, como forma de aumentar a autoestima dos moradores. As suas oficinas e grupos de trabalho “não apenas criam música, arte, coreografias, números e espetáculos, mas estimulam uma nova forma de a favela se olhar e ser olhada não só pelo asfalto, mas pelo mundo; uma nova forma de presença na mídia e um novo lugar em relação à cultura produzida na cidade” (ARAÚJO; SALLES, 2008, p. 144-145).

A comunidade saiu da página marginal, que era o único lugar que ela frequentava (morreu, matou, estuprou, roubou) e passou a frequentar a página cultural, a página de literatura, a página das viagens internacionais. O Bagunção fez, pelo menos, vinte e oito turnês internacionais para levar essa ideia de brincar com sucata, de transformar, para Suécia, Suíça, França, México, África do Sul, Moçambique (CRISPIM, 2011, s/p).

As obras editadas pela *Tramas Urbanas* permitem lançar luz sobre a questão da desigualdade social, com possibilidade de, mais que denunciar violência e criminalidade diariamente impostas aos habitantes das diversas periferias do país, pensar em alternativas criativas para minimizar o problema da desigualdade.

2.3. Bagunção: análise da obra

Marcos Zibordi, no artigo *Literatura marginal em revista* (2004), que se propõe a analisar as edições da revista Caros Amigos Literatura Marginal, aponta, em relação aos narradores marginais (discussão que também pode ser transposta ao presente estudo da *Tramas Urbanas* e de seus autores), a construção de trajetórias de vida ficcionalizadas, trazendo para a ficção a própria experiência como material narrativo: “O narrador marginal é um sobrevivente, a testemunha imiscuída nos fatos, o transmissor do que viu e viveu. Ele emerge, por exemplo, nas trajetórias de vida constantemente ficcionalizadas” (ZIBORDI, 2004, p. 71).

Contudo, verifica-se mesmo nessas narrativas que se dizem transmissoras de uma história de vida, a intenção (às vezes pouco clara, mas presente) de ficcionalizar a matéria vivida. Os textos não são, assim, meros relatos, já que há diferentes modos de elaborar a matéria literária.

É o que se vê em *Bagunção*: a despeito de sua catalogação como biografia (ou possível autobiografia, se existisse essa hipótese de catalogação na fonte), em algumas passagens da obra, o autor se intitula como o personagem Pim, dando uma conotação de ficção ao que está sendo narrado²⁷.

²⁷ É o que se lê no início do livro, quando o autor relata seu nascimento num terreiro de candomblé: “O que mais preocupava era o fato de que a Mameto de Inquice de dijina Senameã, nome de batismo de Nair do Santos, estava fora em obrigação no terreiro de sua mãe de santo Deré Lubidí, o Tumba Junçara, na Vila América” (CRISPIM, 2010, p. 14). Após a indicação de “dijina Senameã”, consta nota de rodapé indicando ser esse o “Nome adotado por Nair dos Santos, avó do personagem Pim, após ter se iniciado no candomblé”, numa clara alusão ao recurso da ficcionalidade usado pelo protagonista, que em outras passagens do livro se intitula “Pim” (vide páginas 53, 56 e 95).

Marcos Zibordi ainda menciona que esses testemunhos e trajetórias de vida²⁸, através de seus narradores da experiência, “cumprem a função exemplar do conselho, da lição sentida e transmitida”, num discurso literário que visa “ensinar, direcionar a construção de um futuro com mais dignidade e ampliar a capacidade crítica do público” (ZIBORDI, 2004, p. 76).

No relato de *Bagunção* afigura-se a história de vida, vitoriosa, diga-se, de Joselito Crispim, um sujeito que, driblando adversidades, conseguiu construir um programa social em sua comunidade, colocando o nome de Alagados e do projeto que intitula a obra na cena cultural do país.

A periferia presente na obra *Bagunção*, cuja história narrada se passa em Alagados, Salvador, surge da autoconstrução da comunidade, que ergue seus barracos-palafitas sobre as águas da enseada dos Tanheiros, sem qualquer intervenção do Poder Público:

Os anos se passaram e, para nós, crianças, nada era tão maravilhoso quanto aquela vida em cima da maré. Porém, as condições de salubridade iam se deteriorando à medida que um maior número de pessoas, fugindo de aluguel, buscava a vida num barraco-palafita como solução.

A água já não estava tão verde e a violência começava a despontar. E, como sempre atrasado, o governo resolveu intervir, criando a Amesa – Alagados Melhoramentos S/A (CRISPIM, 2010, p. 33-34).

A construção da cidadania se liga, em alguma medida, a essa autoconstrução comunitária, reclamando a oferta de direitos advindos dessa atividade. Esses sujeitos passarão a ser proprietários, a ser contribuintes e poderão, a partir de agora, exigir proteção do Estado e implementação de melhorias para a comunidade:

Ou seja, a autoconstrução não apenas promove os direitos sociais de sujeitos periféricos (propriedade, consumo) mas também seus direitos civis e, em certos casos, seus direitos políticos (LEHNEN, 2016b, p. 89).

A relação entre cidade e literatura, em especial sobre como as classes populares urbanas operavam sobre a idéia da cidade, com “suas respostas habitacionais, de circulação e de operação econômica ‘informais’”, não passa despercebida dos críticos literários. Sobre o tema, Benito Martinez Rodriguez, em seu artigo *Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas* (2003), assim pontua:

²⁸ “Os testemunhos e trajetórias de vida através do narrador da experiência cumprem a função exemplar do conselho, da lição sentida e transmitida. Mas a idéia de formação – uma certa pedagogia intrínseca à literatura marginal – é algo mais ambicioso e começa no fato de que a instrução letrada é algo valioso, um investimento que o sujeito faz para si mesmo e que deveria ser priorizado. Educação é a chave para a libertação” (ZIBORDI, 2004, p. 76).

(...) desde o século XVIII é possível percorrer inúmeras linhas de reflexão crítica que se têm debruçado sobre os impactos da urbanização, da tecnologia e da reorganização das relações de produção e consumo da sociedade burguesa ocidental sobre a criação literária, e muito em especial sobre suas conexões com a expansão das formas ficcionais modernas (RODRIGUEZ, 2003, p. 52).

A hipótese de trabalho levantada por Rodriguez em seu artigo é a de que o exame de romances contemporâneos (aqui ele cita *Capão Pecado*, de Ferréz, de forma especial) pode trazer importantes reflexões sobre formas de ocupação do espaço urbano das grandes metrópoles empreendido pelas comunidades populares, com uso do pensamento arquitetônico-urbanístico²⁹. E mais: interessa, no dizer de Rodriguez:

sublinhar o esforço de revisão das concepções de certas linhas do urbanismo sobre o sentido e as possibilidades operacionais das formas populares de ocupação e manejo do espaço urbano, de modo a assinalar a possibilidade de abordar certa produção literária contemporânea a partir do estabelecimento de paralelos entre as leituras dos “mutirões urbanos” na área habitacional e urbanística (...) e aspectos da produção literária oriunda das mesmas comunidades periféricas (RODRIGUEZ, 2003, p. 54).

A ideia de mutirão das palavras, a que alude o título do artigo de Benito Rodriguez, se apresenta através da inclusão de outras vozes nos textos de autores periféricos, seja nos agradecimentos iniciais das obras, seja na inserção de fotografias contendo imagens do espaço periférico e de outros sujeitos, dando um caráter coletivo à produção.

Essa ideia é concretizada em *Bagunçação*. Composto de dez capítulos e muitas fotografias ligadas à temática abordada, tal como os demais livros da Coleção, *Bagunçação* está catalogado na fonte como biografia. O livro é a biografia de Joselito Crispim construída a partir de sua inserção no campo cultural, evidenciada sua trajetória como educador social, embora também estimule a pensar na tensão existente entre escrita factual e escrita ficcional mesmo nessas narrativas de si (já que a reelaboração da própria vida, por meio da narrativa, implica alguma dose de imaginação trazida ao texto).

Os três primeiros capítulos abordam a infância e a construção dos afetos a partir das relações familiares, restando evidenciado que o autor é filho de uma família em que

²⁹ Marcos Zibordi também reconhece a importância da arquitetura para a análise de textos literários dos escritores marginais: “Assim como a primeira impressão da favela nos faz pensar na irracionalidade do aglomerado de moradias que acompanham a sinuosidade do terreno irregular, da mesma forma os eventuais problemas de construção e acabamento da literatura marginal podem dificultar a percepção da sua organicidade e organização” (ZIBORDI, 2004, p. 70).

a força feminina impera, ao passo que o candomblé constitui Joselito e sua visão de mundo; os capítulos 4, 5 e 6 narram a entrada – bem cedo – (e a permanência) no mercado de trabalho por parte de Joselito Crispim; o capítulo 7 aborda o início do trabalho social com as crianças dos Alagados, como Comissário de Menores (um trabalho voluntário, mas de bastante responsabilidade e reconhecimento social na comunidade); no capítulo 8 vemos o embrião do projeto Bagunçaço, com a chamada de Joselito para intervir no problema de excesso de ruído causado por um grupo de crianças e adolescentes batendo latas e atrapalhando a vizinhança e o posterior encantamento com a atividade desempenhada por eles; o capítulo 9 já mostra a consolidação do trabalho do Bagunçaço, com os primeiros shows e viagens internacionais do grupo, focando a questão da ancestralidade, com os tambores que relembram seus antepassados trazidos da África, que é o som dos terreiros de candomblé; o último capítulo trata da ocupação de um espaço ocioso da comunidade, dando a ele função social, permitindo que se faça um trabalho de relevo para a comunidade em espaço antes inabitado.

Nos agradecimentos iniciais, Joselito Crispim se reporta aos seus antepassados e à importância da transmissão oral das narrativas, esperando que o livro honre suas tradições: “Aos meus antepassados, mestres na transmissão das tradições orais, espero que minhas narrativas escritas possam, mesmo de longe, honrar esse legado ancestral” (CRISPIM, 2010, p. 8). Os agradecimentos seguem com reverência a pessoas importantes para a trajetória do autor e, ao fim, há agradecimentos póstumos a crianças e adolescentes mortos em tenra idade de forma violenta, “além de nos denunciar que muito ainda se tem a fazer pela infância e juventude do Brasil” (CRISPIM, 2010, p. 9).

Embora o texto não faça uso de gírias, artifício bastante comum nas narrativas de escritores marginais periféricos, *Bagunçaço* traz para a narrativa palavras que remetem a religiões de matriz africana, com explicações ao pé de página, como a situar o leitor num ambiente com o qual ele, leitor, não possui muita intimidade.

A narrativa nos situa em Alagados, periferia de Salvador, por meio da qual vemos uma coletividade que reivindica direitos culturais, sociais e civis. As fotos constantes da obra conferem, mais que verossimilhança ao que está narrado, também uma dimensão afetiva à história. Afeto que, inclusive, permite que jovens baianos se aproximem do projeto e possam colaborar com as atividades desenvolvidas pelo Bagunçaço, contribuindo para aumentar a autoestima.

A exploração da memória de infância, na parte inicial da obra, traz com ela a

ficção e uma linguagem mais metafórica e alegórica, o que se contrapõe à parte final da narrativa, em que a busca por espaço acaba por pedir uma narração mais seca e documental.

A religião candomblé e a vida no Terreiro Tumba do Mar (fincado num enorme barraco-palafita) pontuam toda a parte inicial do livro, que principia descrevendo o nascimento de Joselito Crispim e de sua irmã Joselina. Nascido num terreiro de candomblé e fruto de uma gestação gemelar, tal fato afigurava prenúncio de boa sorte, dádiva que os orixás concediam a poucas mulheres, indicando, segundo a tradição africana, que naquela família haveria fartura e fertilidade:

Agora, ela era mãe de mabaços, uma dádiva que os inquices/orixás concediam a poucos. Os mabaços trazem boas notícias às tribos sobre sua fertilidade e são comemorados. Os apostadores de plantão estavam decepcionados porque não haveria ganhadores entre os que ficavam do lado do pai das crianças e da mãe de santo ou do lado do marido dela, seu Cachoeira. Mas de uma coisa tinham certeza: um caruru bem gostoso estava garantido naquela comunidade daquele dia em diante (CRISPIM, 2010, p. 16-17).

Sua mãe, descendente de escravos, foi “adquirida”, ainda criança, por uma família no mercado de Salvador para trabalhar como doméstica. A herança escravista ainda é sentida, muitos anos depois, por Crispim³⁰:

Jovem e de sangue quilombola, Jove não fugiu ao destino reservado a sua gente. Sessenta e cinco anos depois do fim legal da escravatura, ela, aos 12 anos, foi levada no porão de um saveiro, entre bananas, sacas de farinha, cabras e outras mercadorias, em uma viagem de pelo menos oito horas no mar agitadíssimo de abril, que varou a noite e a madrugada na baía de Todos os Santos até chegar ao Mercado da Conceição, em Salvador, onde as crianças negras ainda eram escolhidas por senhoras para trabalhar em suas casas no velho estilo escravista (CRISPIM, 2010, p. 15).

Mesmo diante da falta de condições de salubridade, acrescida ao problema da ausência de moradia nos grandes centros urbanos, o bairro Alagados se consolidou, mas, após anos de descaso, o Poder Público foi levado a implementar política de remoção das famílias, que ali viviam, para um lugar mais seguro.

A família de Crispim, no entanto, não concordava com a mudança forçada: a avó não arredava o pé da decisão, “pois se os orixás tinham escolhido aquele espaço na maré para ser o Tumba do Mar quem era ela ou o governo para mexer nisso?” (CRISPIM,

³⁰ Em outra passagem, Joselito Crispim menciona que a mãe e a senhora para quem trabalhava nutriam um profundo carinho uma pela outra: “... uma senhora muito bondosa que manteve laços afetivos com minha mãe até a sua morte e que sempre nos ajudava com alimentos, roupas e dinheiro (...). Eu a chamava de avó e até hoje tento entender essa herança escravista, que torna ainda mais complexas as relações humanas” (CRISPIM, 2010, p. 19).

2010, p. 35). Contudo, tiveram que, a contragosto, mudar de local de residência, tal qual centenas de outras famílias, para o bairro provisório do Uruguai:

Esse conjunto habitacional era de cimento. Embora com boa salubridade, faltavam a alegria, a boa vizinhança, os grandes nadadores, o sentimento de pertencimento... Eu e minha família tivemos que nos acostumar aos novos tempos (CRISPIM, 2010, p. 42).

A mudança forçada acarretou prejuízo para as finanças do Terreiro, de modo que Crispim teve que ingressar cedo no mercado de trabalho, a fim de reequilibrar as finanças da família. O trabalho infantil, que se inicia com a venda de bolos e quitutes nas ruas de Salvador, leva Joselito a circular pela cidade e o faz encarar de frente a desigualdade social e ansiar por um emprego com carteira assinada, tal como seu pai (que regressa do Rio de Janeiro e precisa se inserir no mercado de trabalho formal):

Após muito tempo, Zé Bofeia passaria as festas de fim de ano com a família. Depois de muito procurar emprego, ele começou a dizer a minha mãe que, como mais velho, eu também deveria ajudar. Não que eu não ajudasse em nada: eu tinha só 15 anos e já tinha sido doméstico na casa de um árabe, ajudante de marceneiro, ajudante de amolador de alicate, carregador de compras no supermercado, vendedor de osso para sopa na feira do bairro e vendedor de picolé; mas ele queria que eu arranjasse um emprego de carteira assinada (CRISPIM, 2010, p. 66).

Aos 14 anos, estudando num colégio público de boa reputação e travando contato com adolescentes de situação social melhor que a sua, Joselito passa a conviver em dois mundos e enxergar a desigualdade social, bem assim a falta de oportunidade, que acaba por levar alguns de seus amigos ao mundo do crime:

Com meus 14 anos, estudava num colégio público, de boa reputação: era considerado uns dos melhores da região. Lá fiz amizade com adolescentes de uma situação social melhor que a minha, e assim, passei a conviver em dois mundos.

Um era o dos meus colegas de bairro, que me entristecia, pois os via enveredarem no caminho do crime. O outro mundo era o dos meus colegas do colégio, da mesma idade, com roupas de marca, videogame, carro na porta. Esses colegas me convidavam para ir num tal de shopping center, mas eu não tinha roupa e nem sapato e, em muitos sábados, para não ficar na companhia de meus colegas em situação de risco social baixo, ficava sentado na rua de meus colegas do colégio esperando que voltassem do shopping para conversar (CRISPIM, 2010, p. 43).

As rixas entre negros e brancos, de classes sociais diferentes, são inevitáveis, ainda mais nesse período de adolescência, em que os humores estão à flor da pele:

Fiquei muito confuso, pois não tinha porque odiar aquela gente. Eles eram legais. Mas eu não sabia como misturar todo mundo, sem as diferenças de cor e classe social. Não sabia como explicar isso para o pessoal dos Alagados

nem para meus colegas de escola.

(...)

Os meninos da minha comunidade falavam mal dos branquinhos lá de cima e prometiam que quando encontrassem com eles na praia, local democrático que gente de todas as etnias, gangues, religiões etc. frequentava, iam quebrá-los na porrada (CRISPIM, 2010, p. 50).

Num cenário em que avultam a pobreza e a falta de opção de lazer para crianças e adolescentes (enquanto os pais trabalham fora), a Igreja assume importante papel como mediadora da cultura em comunidades carentes. Em Alagados não foi diferente. A paróquia São Jorge, além de ter uma escola própria, “desenvolvia várias oficinas de arte e educação para a comunidade” (CRISPIM, 2010, p. 57). Foi ali o primeiro contato de Crispim com o teatro. O professor, um rastafári³¹, negro como o autor, trouxe explicações para a pobreza e desigualdade social que não mais permitiam culpar o pobre pela própria pobreza em que estava inserido:

Pela primeira vez, eu ouvia uma explicação para a pobreza que não era castigo de Deus ou culpa do próprio pobre. Minha avó me contava que antes a gente vivia em outro lugar com nossos reis e rainhas. Ela falava que isso era lá pelas bandas da África e que fomos pegos e escravizados, mas que alguns de nós eram até príncipes. Eu era o príncipe do Tumba do Mar, pois nascera lá dentro, como os meninos africanos que não vão ao hospital e nascem entre os seus. Pode parecer besteira, mas minha avó me disse isso por toda a minha infância e foi exatamente essa responsabilidade de ser o príncipe do Tumba do Mar que me livrou das grandes confusões (CRISPIM, 2010, p. 58-59).

No decorrer da narrativa, é possível acompanhar o amadurecimento de Crispim (da infância à entrada na adolescência e posterior vida adulta), com os inevitáveis conflitos, dentre eles, talvez o mais importante e que ocupa parte significativa do livro, está o conflito religioso. Dividido entre a religião de nascença, que traz a história de seus ancestrais africanos e a música dos tambores, e a possibilidade de uma nova religião, com encontros e cultos de oração:

Nessa época, os ventos da adolescência eram verdadeiros furacões em mim. E eu estava causando muita confusão lá em casa. Para começar, recebia aos domingos alguns fiéis da igreja Testemunhas de Jeová, por que achava que eles explicavam melhor o deus cristão. Lembro que eu tinha 13 anos quando li pela primeira vez a Bíblia; foi lá no Tumba do Mar. Eu a encontrei no meio das frutas na cabana do meu avô Caboclinho, que era uma das entidades que minha avó recebia e que eu considerava a figura masculina de avô, já que seu Cachoeira foi embora no meu primeiro ano de vida.

(...)

³¹ Inclusive, o professor Lula foi preso, confundido com um criminoso, no dia de uma apresentação teatral importante, na qual estava presente o Cardeal Dom Lucas Moreira Neves, arcebispo primaz do Brasil. Não consegui se liberar a tempo de assistir aos meninos encenarem a peça “que falava da pobreza, da dureza do trabalhador, dos maus-tratos da polícia” (CRISPIM, 2010, p. 60).

Acho que estava buscando construir meu eu, e provocar meus pais nas suas convicções era um caminho. Isso é normal nos adolescentes, mas minha mãe e minha avó sempre demonstraram uma sabedoria assustadora, mesmo quando eu estava implicando com todos os preceitos do candomblé. (CRISPIM, 2010, p. 68-69).

Vemos, então, um Joselito adolescente que se reconhece como alguém que pode ter uma religião diferente da sua família. Encantado pelas leituras da bíblia, encontrada no Tumba do Mar, Joselito se converte ao protestantismo, por achar que as Testemunhas de Jeová “explicavam melhor o Deus cristão” (CRISPIM, 2010, p. 68), embora isso causasse certo embaraço na família:

As Testemunhas de Jeová tinham toda uma capacidade de discutir de forma até antropológica a Bíblia, e isso me fascinava. Não havia mais festas no Tumba do Mar, e minhas pesquisas cristãs estavam causando certo desconforto à minha mãe (CRISPIM, 2010, p. 69).

Aos poucos, Joselito percebe que a nova religião que então abraçava - e que o fazia querer ler e estudar mais -, era pouco receptiva em relação à diversidade: os orixás e caboclos do povo candomblé eram vistos como demônios. Começava, então, o tempo de indagar se essa nova escolha religiosa tinha sido a mais adequada:

Como vocês já sabem, nasci no terreiro e aquela música foi parte do meu cancionário infantil, me trazia paz, me trazia boas lembranças. Não poderia colocar tudo que meus antepassados tinham me dado na conta do diabo! Aquilo não era diabo, era família, era herança! A música do Olodum era herança, o professor Lula era herança, meu avô Caboclinho era herança, uma herança maravilhosa de mistura de meus ancestrais africanos e indígenas nos escambos de sangue e cultura que a escravidão e a luta pela liberdade proporcionaram. Como eu poderia dizer que isso tudo simplesmente era coisa do Diabo? (CRISPIM, 2010, p. 82)

Com o falecimento de Zé Bofeia, pai de Joselito, este teve que assumir o papel do homem da família, ainda que apenas um adolescente:

Meu pai deixou como herança a caixa de picolé, o dinheiro exato para o ônibus do dia seguinte e o sentimento muito forte de que eu tive um pai, algo de que nunca tinha me dado conta, mas que a maioria dos meninos lá da rua não tinha. (...) Meu pai foi simplesmente um pai, coisa para medalha no velho Alagados (CRISPIM, 2010, p. 96).

Ainda bastante jovem, aos 21 anos, Joselito inicia o trabalho voluntário (mas vinculado ao Tribunal de Justiça local) como Comissário de Menores da localidade: tudo o que envolvesse problemas com crianças e adolescentes na comunidade de Alagados passava a ser, também, um problema da alçada de Crispim, que tinha seu dia dividido entre o trabalho de padeiro, Comissário de Menores e ator de teatro.

No ano de 1991, o Comissário de Menores da localidade é chamado a intervir no problema gerado por um grupo de meninos que, batucando em latas e descargas velhas, acabavam por incomodar a vizinhança na hora de assistir a novela. Está ali o surgimento do Bagunção, já que a idéia de pôr fim à batucada não funcionou: Joselito, em verdade, se encantou com o trabalho que vinha sendo feito pelas crianças e adolescentes, além do som das latas, que, remontando ao som dos tambores, lembrava sua própria ancestralidade, com os tambores do candomblé que eram o som dos terreiros. Joselito enxergou ali a ideia do menino africano que quer tocar tambor, mas, como não existem os tambores ou as caras percussões, o som é feito com latas e outros objetos achados no lixo, ressignificando esses objetos já sem valor comercial:

Dava para notar que as latas, como os tambores de candomblé, levavam os tocadores a uma espécie de transe e os transportavam daquele terreno baldio e fétido para um palco bem iluminado. Acendiam neles a luz da beleza ofuscada pela pobreza. Faziam com que encontrassem seus ancestrais nas tribos africanas e/ou indígenas – nos seus dias mais belos de agradecimento. Rapidamente os projetavam para o futuro, para uma sociedade igualitária, humanista e com uma percepção jamais imaginada, na qual os seres humanos teriam a consciência bem desperta em relação ao nosso ecossistema (CRISPIM, 2010, p. 111).

As reuniões com as crianças e adolescentes, que agora contavam com a presença de Joselito, passam a ser antecedidas de dinâmicas de teatro, que permitiam maior foco para os tocadores de latas. Certo dia, um dos meninos chegou à reunião com o corpo repleto de hematomas, fruto de agressões domésticas. Joselito aproveita para discutir com os jovens o então novíssimo Estatuto da Criança e do Adolescente, evidenciando a importância do estudo e da leitura para a melhoria das condições de vida (e do entendimento do mundo), contudo a repercussão de sua fala não foi boa dentro da comunidade:

Minhas palavras sobre o estatuto ecoaram nos quatro cantos. Os meninos chegaram em suas casas dizendo que agora tinham direitos e que se apanhassem poderiam dar queixa, que eu era polícia e por aí vai. A coisa virou boato e começou a tomar proporções inimagináveis (CRISPIM, 2010, p. 123).

A narrativa prossegue com o amadurecimento do projeto, com os shows nacionais e internacionais, enquanto se sonha com uma nova sede para o projeto, já que a sede provisória, cedida pela Igreja Católica local, não é mais capaz de abrigar tantos instrumentos e atividades:

O grupo tinha crescido muito e já ultrapassara a marca de mais de 350 componentes. O espaço cedido pela Paróquia já não era suficiente. Além disso, a movimentação, os ensaios de percussão e as batucadas para receber visitantes já incomodavam os setores mais conservadores da Igreja (CRISPIM, 2010, p. 186).

Sem dinheiro para bancar o aluguel de uma nova sede, a saída encontrada por Joselito Crispim foi a ocupação de uma creche em ruínas, dando função social a um espaço antes abandonado (inclusive, o local escolhido era apelidado de Cracolândia pela comunidade):

Falei que tínhamos de tentar encontrar uma sede nova, um espaço na comunidade, e o que o jeito era invadir. Expliquei que depois de pesquisar, tinha identificado quatro espaços que estavam abandonados: dois do governo e dois privados, mas em fase de desapropriação. Fiz uma consulta à legislação e, segundo a lei, não era crime usar um espaço público para fins coletivos (CRISPIM, 2010, p. 200-201).

A ocupação aconteceu com jovens tocando enquanto enfrentavam a fúria da diretora da creche, tendo que responder às indagações dos policiais sobre o motivo de estarem ali. Contando com o auxílio de uma advogada para dar guarida à ocupação, as ruínas puderam ser, enfim, ocupadas pelo grupo. A história que lemos é escrita a partir desse espaço ocupado, que se torna, então, a sede definitiva do programa Bagunção:

Num grande rufar de tambores, andamos uns 40 metros e paramos numa porta improvisada na lateral do prédio. O silêncio tomou conta de todos; já havia muitos curiosos. Fui até a porta, retirei a chave que havíamos copiado e abri o cadeado. Novamente o rufar dos tambores, os gritos de aclamação e as crianças se precipitando para dentro do espaço. Poquito, Leide, Fabiana e outros cuidaram de descarregar nossa mudança. Ainda estávamos deslumbrados, pois caminhávamos pela parte utilizável do espaço, e sabíamos que o grupo de capoeira, o de boxe e alguns grupos de dança usavam aquele espaço, mais isso seria assunto para resolvermos depois. Estávamos no deslumbramento quando uma voz alterada chegou da sala principal por onde entramos. Então corri até lá e, ao chegar, uma senhora meia descabelada apontou na minha direção e disse: - É aquele ali. (CRISPIM, 2010, pág. 211).

A narrativa, inclusive, pode ser encarda como a busca por espaço, já que o local que servia, ao tempo do início da narrativa, de residência à família de Crispim foi injustamente tomado no passado (Terreiro Tumba do Mar e tudo o que ele representava para a família do autor, em especial do ponto de vista da afetividade e ancestralidade). A narrativa, então, prossegue com a superação do desalojamento inicial e a busca por um novo espaço, agora para abrigar o trabalho social com jovens em situação de risco social, de modo a permitir que as atividades desenvolvidas pelo grupo Bagunção pudessem ser realizadas.

De modo bastante semelhante à ocupação da sede pelo Bagunção, outro livro da *Tramas Urbanas* também aborda a questão de ocupação: *A história que eu conto* (2013), de autoria de Binho Cultura, narra a ocupação de um espaço inabitado que passou a ser a sede do centro comunitário que dá nome ao livro, sobressaindo a ideia de pertencimento coletivo:

É evidente que as primeiras atividades em registro foram a inesquecível e cinematográfica ocupação, consciente, organizada e coletiva. As cenas dos baldes e do cadeado sendo cerrado jamais sairão da lembrança. Aquelas pessoas limpando os corredores e as salas como se fossem suas casas acreditavam que aquela seria a casa da comunidade, e passaria realmente a ser (CULTURA, 2013, p. 52).

Não se olvidando que a ideia central da Coleção foi a de, justamente, dar visibilidade a histórias de vida existentes por trás de projetos sociais culturais relevantes, que estejam, em alguma medida, vinculados às diferentes periferias brasileiras³², o livro *Bagunção* cumpre, com maestria, esse papel. Sobre o objetivo do projeto, Joselito Crispim afirma que

a missão nossa é estender o horizonte de uma criança. Acho que é a missão principal. Porque dizer que você vai salvar as pessoas da criminalidade, da marginalidade, é uma falácia. Porque isso o Estado pode propor com uma educação formal de qualidade. A ONG, infelizmente, é uma notícia triste, não vai salvar o mundo, mas ela vai inspirar o mundo (CRISPIM, 2011, s/p).

Ao tratar do projeto cultural, o livro relata também as agruras de um sujeito em formação, com questões raciais tematizadas, com religião e ancestralidade sendo objeto de discussão e, sobretudo, na luta por espaço exatamente onde falta o Poder Público, o “pai” sempre ausente.

O texto apresenta (tal como as demais narrativas que serão analisadas nos capítulos seguintes) evidente tensão entre o “relato”, mais referencial e o “conto” ou a “narrativa”, mais literária. Essa tensão se faz presente na parte da escrita destinada à infância de Crispim e ao desfavelamento, nas quais o autor dá uma dicção mais pessoal e íntima, quase lírica, isto é, atravessada pela ficcionalidade. Ao passo que a parte final da narrativa, em que se dá a consolidação do espaço do Bagunção, com a ocupação e a resistência (além da vitória), se afigura o clímax da narrativa: clímax ao mesmo tempo político e afetivo – o triunfo. Isso é o que termina por inscrever a ficcionalidade em um

³² No início dos livros editados pela *Tramas Urbanas*, em texto assinado pela Petrobras, patrocinadora da Coleção, lê-se o seguinte: “Não raro, boa parte dessas histórias assume contornos biográficos de um sujeito ou de um grupo mobilizado em torno da sua periferia, suas condições socio-econômicas e a afirmação cultural de suas comunidades”.

texto não-ficcional.

Ainda, a escrita predominantemente referencial de Joselito Crispim apresenta-se ficcionalizada por autores negros contemporâneos, oriundos de classes populares, que também abordam a questão do desfavelamento em suas obras, em especial Conceição Evaristo e Paulo Lins, ambos trazidos no tópico seguinte como objeto de comparação, mostrando-nos como a ficção já propõe algumas das discussões constantes do texto de Crispim.

2.4. Remoção, desfavelamento e a luta por espaço: da ficção à realidade

A remoção dos barracos-palafitas vista em *Bagunçaço* é ficcionalizada, de forma bastante similar, nos livros *Cidade de Deus* (1997) e *Becos da memória* (2013). Paulo Lins e Conceição Evaristo pontuam em suas narrativas histórias de perda de afetos e deslocamentos forçados decorrentes de políticas remocionistas.

Num cenário em que as populações de baixa renda não conseguem enfrentar o Poder Público e lutar pelo seu direito de continuar onde estão, essas pessoas acabam sendo mandadas à força para locais onde não gostariam de ir ou permanecer. O direito de liberdade e o direito de propriedade são mitigados em relação às classes populares no país, isso é o que se vê dessas narrativas.

David Harvey, no artigo intitulado *O direito à cidade* (2008), menciona o relevante papel que coube à urbanização como canal de absorção do capital excedente ao longo da história. Analisando, de forma especial, os casos de Paris e de Nova Iorque, do ponto de vista da suburbanização de ambas as cidades, o autor traz reflexões sobre a ocupação do espaço urbano, que se vê também ligado à lógica de mercado. A ideia central desenvolvida no artigo é a de que existe uma conexão entre o capitalismo e a urbanização, já que

as cidades emergiram da concentração social e geográfica do produto excedente. Portanto, a urbanização sempre foi um fenômeno de classe, já que o excedente é extraído de algum lugar e de alguém, enquanto o controle sobre sua distribuição repousa em umas poucas mãos. Esta situação geral persiste sob o capitalismo, claro, mas como a urbanização depende da mobilização de excedente, emerge uma conexão estreita entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização (HARVEY, 2008, p. 74)

Aponta Harvey que a suburbanização gera transformações não apenas na cidade, mas em toda a região metropolitana, criando mudanças também no estilo de vida (do

ponto de vista do consumo) e no foco de ação da comunidade, que se volta agora para a defesa do patrimônio e da propriedade privada, já que os cidadãos-proprietários precisarão defender a casa própria, adquirida graças a financiamentos imobiliários obtidos junto a instituições financeiras que liberam crédito para que a expansão urbana ocorra (HARVEY, 2008, p. 77). Contudo, essa onda de prosperidade não abarca todos:

Este projeto bem-sucedido absorveu o excedente e assegurou a estabilidade social, ainda que ao custo de deprimir a parte central das cidades e gerar intranquilidade urbana entre aqueles a quem era negado o acesso à nova prosperidade, sobretudo os afro-americanos (HARVEY, 2008, p. 77).

Como indicado por Harvey, a expansão urbana estabiliza a crise financeira, de modo que a urbanização global precisa de novas instituições e de seus arranjos financeiros para organização e manutenção do crédito. Isso leva a desconsiderar a população de baixa renda, que acaba sendo mandada para as periferias urbanas, por não conseguir sobreviver em locais onde as habitações são comercializadas a preços estratosféricos (HARVEY, 2008, p. 80).

Nesse cenário, em que a própria qualidade de vida se torna mercadoria, os muito ricos e os muito pobres disputam espaço, com tendência ao conflito, mas nem tudo está perdido. Harvey aponta o surgimento de movimentos sociais que procuram remodelar a cidade de uma maneira diferente:

Sob estas condições, ideais de identidade urbana, cidadania e pertencimento – já ameaçados pela propagação do mal-estar da ética neoliberal – tornam-se mais difíceis de se sustentar. A redistribuição privada através da atividade criminal ameaça a segurança individual a cada momento, induzindo demandas populares por repressão policial. Mesmo a ideia de que a cidade poderia funcionar como um corpo político coletivo, um lugar no interior do qual e a partir dele movimentos sociais progressistas poderiam surgir, parece implausível. Há, entretanto, movimentos sociais urbanos procurando superar o isolamento e remodelar a cidade segundo uma imagem diferente da que apresentam os empreendedores, que são apoiados pelas finanças, pelo capital corporativo e um aparato local do Estado progressivamente preocupado com o empresariamento (HARVEY, 2008, p. 82).

Assim, embora o direito à cidade seja entendido como um direito humano de todos, não se desconhece que ele é visto dentro da lógica de mercado. E dentro dessa lógica nem todos os cidadãos participam do mesmo modo. Se é certo que o direito à cidade acaba por ficar restrito a uma pequena elite econômica, “que está em posição de moldar as cidades cada vez mais ao seu gosto” (HARVEY, 2008, p. 87), os movimentos sociais articulados podem adotar esse direito como bandeira de luta e ideal político, permitindo pensar na instituição de novos modos de urbanização.

A reestruturação urbana, que atinge de modo positivo os cidadãos mais abastados, acaba por atingir de modo negativo o pobre, o desprivilegiado e o marginalizado do poder político, fazendo-se necessário, por vezes, ação violenta para retirada de pessoas para possibilitar a construção desse novo mundo (dominado pela lógica de mercado). Harvey nomeia esse processo de deslocamento involuntário de pessoas como “desposseção”, sobressaindo o aspecto financeiro desse remanejamento. Pensando na situação do Rio de Janeiro, antevê o cenário possível daqui a alguns anos:

O que resta do aparentemente progressista propósito de recompensar o direito à propriedade das populações assentadas, fornecendo-lhes recursos que lhes permitam deixar a pobreza para trás? Tal esquema agora está em debate para as favelas do Rio de Janeiro, por exemplo. O problema é que o pobre, em situação de insegurança de renda e frequentes dificuldades financeiras, pode ser persuadido facilmente a comercializar este recurso por um pagamento relativamente baixo. (...) Aposto que dentro de quinze anos, se a tendência atual continuar, todas aquelas ladeiras ocupadas por favelas no Rio de Janeiro serão cobertas por condomínios de alto padrão com fabulosa vista para a idílica baía, enquanto os primeiros moradores terão sido removidos para alguma periferia remota (HARVEY, 2008, p. 85).

Esse, inclusive, é o cenário retratado nas obras de Paulo Lins e Conceição Evaristo, no qual a população pobre se vê removida para remotas periferias, não sem olvidar que a perspectiva mercantilista domina a cena. Enquanto na obra de Lins o desfavelamento marca o início da história da própria favela que dá nome ao livro, em *Becos da Memória* a remoção acompanha o final da narrativa, com pessoas sendo expulsas de seus locais de origem, de modo bastante arbitrário:

Os novos moradores levaram lixos, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus cristos em cordões arrebentados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca, olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensangüentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado.

(...)

Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense chegavam para habitar o novo bairro, formado por casinhas fileiradas brancas, rosas e azuis (LINS, 1997, p. 18).

Se, por um lado, em *Cidade de Deus*, os novos moradores (famílias de várias favelas do Rio de Janeiro que chegavam ao conjunto habitacional recém construído), viam na mudança para a comunidade a chance de adquirirem a casa própria, por outro,

enfrentariam longas distâncias até seus trabalhos, além da precariedade decorrente da condição de vida insalubre³³. Para as crianças, porém, a mudança dava a alegria da descoberta de novas brincadeiras - à semelhança do que está narrado em *Bagunçado* e seu mundo de diversões aquáticas -, subindo em árvores frutíferas, nadando nos rios e no charco, entrando em casarões mal-assombrados, num tempo (ao início da narrativa) em que a violência ainda não havia chegado à favela que surgia.

O nascimento da comunidade Cidade de Deus, com a remoção ocorrendo forçadamente, acabou por mutilar famílias e antigos laços de amizade que, pouco a pouco, tiveram que ser refeitos (enredo bastante igual ao de *Bagunçado*):

Através de brigas, jogos de futebol, bailes, viagens diárias de ônibus, da frequência aos cultos religiosos e às escolas, uma nova comunidade surgiu efusivamente. Os grupos vindos de cada favela integraram-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida (LINS, 1997, p. 35).

O início de uma nova comunidade é descrito na narrativa de Paulo Lins, ao passo que o que se lê em *Becos da Memória* é o processo inverso: o desfavelamento lento que impele os moradores a saírem de suas casas, levando em caminhões os poucos pertences, indo para lugares distantes de grandes centros, desconstruindo toda uma vida de afetos:

O plano de desfavelamento também aborrecia e confundia a todos. Havia um ano que a coisa estava acontecendo. A favela era grande e haveria de durar muito mais. Dava a impressão de que nem eles sabiam direito porque estavam erradicando a favela. (...) Nós, cada qual ajuntava seus trapos e, mesmo estando com o coração cheio de dor, mesmo estando com o coração cheio de rancor, partíamos (EVARISTO, 2013, p. 163-164).

Os tratores que destroem a favela de Maria-Nova e expulsam seus moradores miseráveis para lugares ainda mais afastados, se somam à presença dos caminhões que “chegavam de manhã e até tarde da noite levavam famílias”, muito semelhante à remoção das famílias de seus barracos-palafitas, em Alagados:

Um terreno, que antes era reconhecível até de olhos fechados, de um momento para outro perdera todas as suas características. Perdera todo o tortuoso relevo. Os becos de onde saltavam tantas vidas desapareceram como se nunca houvessem existido (EVARISTO, 2013, p. 249).

³³ A precariedade e a falta de condições sanitárias básicas são descritas em Cidade de Deus: “Lá na Frente, as pessoas tomavam banho em banheiros públicos e faziam suas necessidades fisiológicas. Somente os adultos tinham o trabalho de enfrentar a fila para se aliviar. As crianças faziam ‘pombo sem asa’: defecavam numa folha de jornal e varejavam longe, ou, então, embalavam numa lata de leite e largavam na rua. Dois anos depois da inauguração do conjunto, a rede sanitária ficou pronta” (LINS, 1997, p. 33).

Enquanto essas obras ficcionalizam a remoção e desfavelamento, Joselito Crispim, logo ao início de sua narrativa, discorre - em primeira pessoa e de forma direta, predominantemente referencial - sobre a remoção de famílias que moravam sobre barracos-palafitas, que se viram impelidas, por decisão do Poder Público, a deixar seus lares:

O projeto da Amesa previa o aterramento hidráulico dos Alagados, o remanejamento dos moradores para adjacências e a erradicação dos barracos-palafitas.

(...) Para alguns, era um milagre, mas para outros, ter que deixar suas casas por uma ordem dada pelo governo criava incertezas... Não se sabia bem para onde seríamos levados ou se, depois do aterro, as casas seriam feitas no mesmo lugar de antes. A sensação era a de que o governo era um pai que havia sumido durante toda a infância e agora, no final da adolescência, aparecia impondo regras e deixando tudo fora do lugar (CRISPIM, 2010, p. 34).

Aliado à precarização do direito de liberdade e de propriedade em relação às famílias afetadas, outro problema gerado pelas remoções foi a quebra da rede de solidariedade, antes essencial à vida, como apontado por Crispim:

A mudança da rua Dom Sebastião Leme, na Massaranduba, onde nasci, além de dramática, me separou definitivamente da vida romântica nos Alagados. Embora distante não mais de 2 quilômetros em linha reta do meu local de nascimento, tudo era novo. Não havia mais a solidariedade dos vizinhos, pois nas casas provisórias do bairro do Uruguai (como eram chamadas as casas para onde fomos mandados) havia gente de todas as localidades, e a pobreza se mostrava, pela primeira vez, violenta.

(...)

Como cada um foi mandado para um canto, a rede de solidariedade que dignificava nossas vidas foi seriamente abalada; não havia mais os rodízios para levar as crianças ao colégio, o escambo de gêneros alimentícios, a vigilância e a educação comunitária (CRISPIM, 2010, p. 42).

O desfecho constante da narrativa ainda trata da busca por espaço, mas agora acompanhamos a luta do grupo para encontrar um espaço físico que sirva de sede ao Bagunção. As sedes provisórias, primeiro um barraco-palafita, depois uma sala na Igreja do Padre Clóvis, já não eram mais suficientes para comportar o grupo. À medida em que ganhava projeção, o projeto cultural precisava de mais espaço para guarda dos instrumentos e as diversas oficinas oferecidas aos jovens participantes do projeto.

A idéia de Joselito foi, então, conferir função social a uma creche abandonada, localizada bem ao lado da Igreja São José do Operário. Com as chaves do imóvel na mão, além de contar com um grupo tocando instrumentos, uma advogada e a televisão chamada para dar cobertura ao “evento”, tem início a ocupação:

Ogum, que vinha acompanhando o Bagunção lá da terra de Aiucá, percebeu que seus filhinhos estavam em apuros e partiam para uma guerra desproporcional. Imagine que crianças e adolescentes tomavam uma atitude extrema simplesmente para terem acesso ao direito básico de lazer e de cultura! Como guerreiro que não tolera injustiça, Ogum imediatamente tomara a causa para si e não deixaria aqueles erês sozinhos. Com certeza, ali estavam meus antepassados, liderados por Senameã, minha avó, que era de Oxumaré, e Zé Boféia, que nunca foi da coisa, mas foi apoiar a ocupação (CRISPIM, 2010, p. 209).

Enquanto o início da narrativa de *Bagunção* nos situa na comunidade de Alagados, um local em que resta evidenciado o aspecto de precarização de direitos da comunidade (relativização, em relação aos habitantes de Alagados, dos direitos de liberdade e propriedade, falta de moradia adequada e condições precárias de salubridade, por exemplo), o desfecho nos indica a possibilidade de redenção, com o uso de locais abandonados para lhes conferir função social, em que avulta o sentimento de pertencimento coletivo, através da ocupação da creche em ruínas para sediar o projeto que dá nome ao livro.

A ficção e a realidade se unem para visibilizar experiências que não estão contidas nos livros que integram o cânone e a tradição literária brasileira. A trajetória de vida descrita nas páginas de *Bagunção*, embora evidencie em primeira mão a faceta de *artista-cidadão* de Joselito Crispim, que luta para implementar direitos culturais para jovens expostos a situação de vulnerabilidade social, nos mostra, ainda, uma periferia que se reinventa, imbuída de um projeto de transformação social.

A escrita surge para Joselito Crispim, então, ao lado desse relevante trabalho social, possibilitando trazer à luz essas experiências, contadas com a permanência que o registro oral não permitiria.

3. FAVELA TOMA CONTA

3.1. *Favela toma conta*: escritor Alessandro Buzo

Alessandro Buzo foi o autor escolhido, com seu livro *Favela Toma Conta* (2008), para a abordagem do conceito de autoria, porque se trata de um autor em busca de espaço no campo literário, com intensa produção e importante estratégia de difusão da literatura marginal periférica em entrevistas, palestras, programas de TV, em seu blog pessoal ou por meio da livraria Suburbano Convicto, da qual é proprietário.

Não se desconhece que a *Tramas Urbanas* trouxe, além de Buzo, outros escritores em relação aos quais a trajetória como autor é narrada nos livros da Coleção, como é o caso de Sacolinha, que, em seu *Como a água do rio* (2012), retrata o surgimento de um autor periférico, num cenário bastante improvável, bem assim como as adversidades foram superadas e Sacolinha pôde, enfim, se tornar um nome importante quando se pensa na difusão da literatura na cidade de Suzano – SP.

A escolha de Alessandro Buzo - e de sua autobiografia - se deveu ao fato de existirem poucos estudos acadêmicos que se debruçam sobre a produção literária do autor, isso a despeito de sua intensa produção, que já conta com uma dezena de livros³⁴. A ideia é trazer à cena a trajetória de Alessandro Buzo, bem assim refletir, ainda que brevemente, sobre sua produção literária e, de forma específica, sobre o livro *Favela toma conta* (2008).

O conceito de autoria trazido por Foucault em sua conferência *O que é um autor?* (1969) e a constatação da necessidade de sua (re)adequação em relação aos escritores oriundos das periferias brasileiras é o mote para abertura desse terceiro capítulo.

Favela toma conta (2008), autobiografia do escritor paulistano, possibilita pensar em que medida o autor deixa marcas no seu texto, para além do apagamento autoral proposto por Foucault. A constatação de que os escritores marginais trazem para a literatura uma função que extrapola o âmbito estritamente literário, borrando as fronteiras entre arte e vida, permite problematizar o conceito de autoria em relação aos escritores periféricos.

³⁴ Inclusive, enquanto esta dissertação era escrita, o autor Alessandro Buzo publicou mais um título: *O filho da empregada*, que saiu em fevereiro de 2017, sendo o décimo terceiro livro do escritor.

3.2. Considerações em torno da autoria

Michel Foucault, na palestra intitulada *O que é um autor?*, proferida no ano de 1969, problematiza a questão da autoria. A resposta à indagação “importa quem fala?” será o ponto de partida para a discussão apresentada a seguir. Como entender o apagamento do autor proposto por Foucault em proveito das formas próprias do discurso? Quando se fala no nome do autor, o que, exatamente, esse nome evoca?

No dizer de Foucault, o nome do autor não é um nome próprio como os outros, já que funciona exercendo certo papel em relação ao discurso e caracterizando um certo modo de ser deste (FOUCAULT, [1969] 2006, s/p). Esse nome aponta para além da mera referencialidade de que se reveste o nome próprio, comum a todos os indivíduos.

Dizer que determinado texto foi escrito por tal pessoa permite que se estabeleça uma relação de filiação e de responsividade quanto ao que se escreveu. E o nome próprio, além de dar a visão de conjunto ao texto produzido, faz referência ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. Mas não se deve esquecer que o nome próprio acaba voltando ao indivíduo real e exterior que produziu o discurso.

O autor, visto aqui como o criador de sua obra, seria aquele que fabrica um produto que leva a sua assinatura, também mercadoria, passível de proteção legal sempre que violado o direito de propriedade sobre o texto.

E diante de um texto literário, são inevitáveis os questionamentos: quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que será dado ao texto e o valor a ele conferido dependerão do modo como essas questões são respondidas.

Mas o que seria, então, o autor? Na conceituação de Foucault, o autor é visto como “um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos” ([1969] 2006, s/p). O autor seria, assim, o princípio de uma certa unidade da escrita.

Deste modo, a biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação de seu projeto fundamental, tudo isso contribui para identificar a figura autoral.

No ensaio, Foucault conclui pelo apagamento do autor em proveito das formas próprias ao discurso, ao passo que esse desaparecimento permitiria descobrir a “função

autor” presente nos textos literários, à qual alude o autor francês. O autor passaria a ter sua existência vista agora enquanto função, ao agrupar textos sob o mesmo nome e ao permitir o ordenamento de discursos. E mesmo essa função é tida como algo variável, porque se manifesta de formas diferentes quando, por exemplo, um autor escreve seu texto e é desta forma referenciado ou quando é visto discutindo sua obra e refletindo sobre ela (FOUCAULT, [1969] 2006, s/p).

Roland Barthes, em seu ensaio *A morte do autor*, já em 1968 acenava para a morte do autor e sua sobrevivência apenas no texto, com a seguinte conclusão: “para devolver à escrita o seu dever, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1987, s/p).

Seguindo as lições de Paula Sibilia, tem-se que os gêneros autobiográficos, aqui incluída a obra *Favela toma conta* (2008), objeto de análise no presente capítulo³⁵, integram um conjunto específico de relatos, nos quais a função autor opera de modo singular, pois a assinatura do texto é feita pela mesma pessoa que narra e protagoniza a história (SIBILIA, 2016, p. 196). Ou, pelo menos, o leitor é levado a acreditar nessa identidade tríplice, ao aceitar o pacto de leitura proposto pelo autor em narrativas desse tipo.

Diana Klinger (2012) propõe uma releitura da “função autor” nas obras literárias contemporâneas, trabalhando com a hipótese de que o retorno do autor seria, talvez, uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito, contrapondo-se à tão falada negação da subjetividade.

Na atualidade, temos autores que se mostram, que escancaram suas próprias vidas, que se exibem ao vivo no momento mesmo da escrita, tensionando os limites entre ficção e realidade: diante desse cenário, como reduzir o autor exclusivamente a uma função dentro do texto?

Em relação aos autores oriundos das periferias do Brasil, como é o caso de Alessandro Buzo, vemos que o ato de escrever livros faz parte de um projeto maior, no qual a literatura é mais uma faceta da vida do indivíduo, vida que se volta de forma integral para a visibilidade das condições sociais de locais de moradia afastados dos grandes centros urbanos e busca por melhoria dessas mesmas condições.

³⁵ O livro *Favela toma conta* (2008) traz já na capa uma fotografia do autor, Alessandro Buzo, além da catalogação na fonte como biografia. Seu primeiro capítulo, intitulado *Minha formação*, aliado às mais de setenta fotografias autorais constantes do livro, não deixam dúvidas de que estamos diante de uma narrativa autobiográfica, na qual a vida do autor Alessandro Buzo é descortinada e trazida à cena.

Os autores marginais periféricos se mostram enquanto escritores, empunhando com bastante orgulho o qualificativo “escritor” e vão além: dão entrevistas em rádios e programas de TV; estão nas escolas fazendo palestras para alunos de ensino fundamental e médio, a fim de mostrar que a literatura também pode ser um espaço de inclusão, que não deve se limitar ao estudo dos autores canonizados; estão nos bares participando de saraus e declamando poemas; estão se unindo para produzir livros e baratear os custos de produção em pequenas e médias editoras e, depois, estão nas ruas vendendo livros de mão em mão; estão, enfim, em busca de espaço (além de também se fazerem presentes nesses espaços). Escritores que tem como projeto fazer uma literatura que represente personagens invisibilizados pela literatura canônica. Como reduzir tudo isso tão somente a uma função dentro do texto?

3.3. Autoria e escrita de si na contemporaneidade: uma releitura

O conceito trazido por Foucault em sua conferência pode ser atualizado com as leituras mais recentes propostas por Diana Klinger (*Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, 2012) e Paula Sibilia (*O show do eu: a intimidade como espetáculo*, 2016), que se propõem a pensar na escrita autobiográfica como um fenômeno atual de exposição de uma intimidade performatizada.

O *eu* que agora se expõe, mesmo nos textos pretensamente autobiográficos, assim o faz através de um relato dramatizado, nos quais sua figura aparece performatizada. A performance seria, então, a teatralização da figura do autor, que se constrói no texto como autor e como personagem de si mesmo:

O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras (KLINGER, 2012, p. 50).

Diana Klinger aponta que é tendência entre os autores contemporâneos essa aproximação, mesmo nos livros que se dizem ficcionais, da forma da autobiografia, aduzindo que “o texto ‘falha’ em pôr uma ordem na vivência caótica e fragmentária da identidade” (KLINGER, 2012, p. 17).

A leitura de autores contemporâneos nos convida a abandonar o rígido binarismo entre *fato x ficção*, já que o eu ficcional e o sujeito autoral são pessoas que se confundem e deixam marcas no texto. Klinger, ao aproximar autores brasileiros e latino

americanos, constata que a escrita de si é um sintoma que não se limita à literatura contemporânea brasileira. Tais escritos em primeira pessoa, com fortes marcas autobiográficas, talvez se devam, no dizer de Klinger, ao avanço da cultura midiática no fim do século, que contribui para a visibilidade do privado, com “uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade” (KLINGER, 2012, p. 18).

Ao assinalar os três momentos da *escrita de si* na história dos países latino-americanos, a autora aponta que, num primeiro momento essa escrita se inscreveria no horizonte de formação da identidade nacional, com seus conflitos e transformações, em que a ambição do escritor era, por exemplo, a recaptura de experiências familiares e a apresentação de uma visão bastante conservadora da sociedade, numa escrita estritamente burguesa.

Por sua vez, o segundo momento poderia ser apresentado como sendo aquele relacionado aos anos de transição democrática dos países latino-americanos, em que são trazidos relatos biográficos de jovens políticos ou de exilados, numa literatura em que a experiência pessoal é exposta sem qualquer narcisismo e, como pano de fundo, constam da escrita questões políticas, sociais e existenciais.

Já o terceiro momento da história da *escrita de si* abarcaria a produção mais recente, em que “a escrita de si não se apresenta sob a marca da memória da classe, do grupo ou do clã, mas aparece como indagação de um eu que, a princípio, parece ligado ao narcisismo midiático contemporâneo”³⁶ (KLINGER, 2012, p. 21).

É justamente nesse terceiro momento que estão situados os livros que compõem o *corpus* escolhido. Alessandro Buzo, com o livro *Favela Toma Conta* (2008), nos leva a indagar se é mesmo possível exprimir verdade na escrita e o que a tal reafirmação do *eu* na literatura traz de possibilidades para a investigação literária.

Não se desconhece que o gênero autobiográfico, comum a todos os livros que serão analisados nesta pesquisa, ainda sofre por ser considerado um gênero menor, tal como aponta Klinger:

A crítica que sustenta essa acepção da literatura desconfia de qualquer relação exterior ao texto, marginalizando e considerando “gêneros menores” por serem “gêneros da realidade, ou seja, textos fronteirios entre o literário e o não-literário”, a toda uma série de discursos relacionados com o eu que escreve: crônicas, memórias, confissões, cartas, diários, autorretratos

³⁶ Mas é preciso tomar cuidado para não subestimar os autores oriundos das periferias do país, em especial se considerarmos que os autores do cânone não são, em sua imensa maioria, tachados de narcisistas, mesmo quando os olhos (e a escrita) são voltados para si.

(KLINGER, 2012, p. 28).

Paula Sibilía, no livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2016), que aborda a exibição da intimidade na cultura globalizada atual, aponta o surgimento de práticas que permitem tornar públicos os diversos aspectos daquilo que até então se tornava o mais privado de cada um: a intimidade. Com o advento de mudanças nas formas de se relacionar com o mundo, *o show do eu* se traduz num espetáculo em plena expansão, no qual a interioridade oculta dá lugar ao narcisismo que se expõe de forma performática, seja nas telas do cinema, nos diários virtuais (ou redes sociais) ou nas páginas dos livros³⁷.

A autora, ao indagar o motivo desse resgate do pequeno e do ordinário no cotidiano das pessoas (comuns ou celebridades, o que importa é se expor) estar ocorrendo agora, trabalha com a hipótese de que estamos vivendo uma época de importante mudança histórica:

A visibilidade e a conexão sem pausa constituem dois vetores fundamentais para os modos de ser e estar no mundo mais sintonizados com os ritmos, os prazeres e as exigências da atualidade, pautando as formas de nos relacionarmos conosco, com os outros e com o mundo (SIBILIA, 2016, p. 21).

A discrição, antes valor fundamental, aliada ao reconhecimento da atitude pouco nobre de falar de si, que vigoravam até início do século XX, cede lugar, agora, a textos nos quais o *eu* assume o protagonismo. A falta de decoro em se expor, em se desnudar através do texto escrito, dá lugar à exposição de si como forma de autopromoção desejada, sem qualquer resquício que remeta aos pudores do passado³⁸.

Por outro lado, a autora menciona o desinteresse pela ficção no mundo atual, enquanto cresce uma intensa curiosidade pela vida real e ordinária de quem quer que seja, daí que surgem, com fórmulas de sucesso, as escritas ficcionalizadas de si como

³⁷ Paula Sibilía reconhece que a tendência ao aumento da visibilidade e da conexão nos modos de vida contemporâneos começou antes mesmo da popularização dos aparelhos portáteis de comunicação. Primeiramente se deu com o aparecimento dos meios de comunicação em massa (TV e rádio), depois com o advento do correio eletrônico, após com as salas de bate-papo virtuais, passando pelos blogs e, por fim, chegando aos smartphones e suas selfies. A junção de todos esses modos de conexão possibilita construções de si orientadas para o olhar alheio, não mais introspectivas ou intimistas (SIBILIA, 2016, p. 48).

³⁸ Sibilía traz em seu livro um exemplo da questão, envolvendo o escritor Joaquim Nabuco, que, em 1900, publica sua autobiografia *Minha formação*, contendo os pudores da época não permitiram uma boa recepção da obra. Isso porque a sociedade tradicional do século passado não via com bons olhos a escrita de livros sobre si mesmo, declaradamente autobiográficos, ainda que se tratasse de um homem público como Nabuco. “Mesmo assim, tal gesto podia ser visto como uma prova de flagrante mau gosto: na alta sociedade brasileira do século XIX e inícios do XX, essa construção de uma imagem do *eu* triunfante denotavam uma escandalosa falta de decoro” (SIBILIA, 2016, p. 290-291).

um artifício. O revés desse fenômeno é uma certa crise da literatura canônica e dos gêneros de ficção tradicionais (SIBILIA, 2016, p. 284).

Já vai longe o tempo, então, em que a escrita confessional seguia desacreditada e fora do circuito literário; nos tempos atuais, qualquer manifestação artística “só parece interessante na medida em que possa convencer da sua autenticidade, porque finca suas raízes num realismo mais ou menos demonstrável” (SIBILIA, 2016, p. 297).

A literatura assiste agora ao surgimento de obras que são descaradamente relatos, as quais recorrem à vida real do autor-narrador-personagem em romances ambigualmente autobiográficos, que acabam atraindo olhares do público leitor, interesse da mídia e alavancando vendas. A autenticidade da escrita surge como um valor da atualidade. O *eu* que narra, assina e protagoniza os relatos de si é alguém que vive a própria vida como se fosse um personagem, sempre pronto a se exibir.

Com o estremecimento das noções de verdade e de realidade, essas narrativas contemporâneas promovem uma crescente valorização da própria experiência vivida, cujos alicerces se fincam no *eu* que assina e narra. Como a autenticidade e o valor das obras apoiam-se na biografia de quem as escreve, o papel antes reservado à imaginação cede lugar à trajetória de vida de quem fala - e em nome de quem se fala (SIBILIA, 2016, p. 250).

Sibilia aponta, porém, que a reiteração desse recurso, cuja escrita questiona os limites entre realidade e ficção, “ao se repetir até o fastio acaba perdendo a eficácia” (p. 288). Contudo, a despeito da repetição excessiva e massiva desse gesto de se mostrar dentro – e fora – dos textos, a tendência continua em auge:

Cada vez mais, assim como ocorre com outros artistas, os escritores parecem sucumbir à tentação de se mostrar como personagens, dentro e fora de suas obras. E o jogo não se limita aos usos e abusos do nome próprio, que transborda da assinatura do autor na capa para empapar a totalidade da obra. E nem da sua fotografia, que também costuma migrar da discreta orelha para se estampar com estridências na própria capa, às vezes aparecendo até de corpo inteiro e em poses mais ou menos escandalosas (SIBILIA, 2016, p. 289).

A veracidade passa a ser exigida mesmo em textos declaradamente ficcionais. O público leitor reclama a coincidência entre autor-narrador-personagem, se não de modo explícito, ao menos de forma a se fazer possível o confronto entre o que está no texto e a vida de quem assina a obra. Então, os textos literários passam a valer mais quanto mais autênticos forem, surgindo uma peculiar forma de realismo, “que demanda fatos não apenas plausíveis mas comprovadamente autênticos e vivenciados pelo eu que

assina a história, descartando assim as potências da ficção” (SIBILIA, 2016, p. 298).

Esse é o cenário em que se desenvolve nossa literatura atual: dominam as narrativas nas quais a realidade autoral aparece de modo explícito (ou implícito, ficando dependente do trabalho ativo do leitor seguir as “pistas” deixadas pelo autor na obra). Do mesmo modo, a figura do escritor mudou: agora ele é personagem em sua própria literatura e, mais, mercadoria exposta em prateleiras de livrarias e celebridade exposta nos mostruários da mídia.

Mas há um dado que não pode passar despercebido: no cenário acima exposto, em que a figura do autor aparece hipertrofiada, a obra produzida é empurrada para segundo plano, justificando até mesmo a sua não existência (colocando-se a personalidade e a vida privada no primeiro plano), implicando uma necessária releitura da “função-autor” (SIBILIA, 2016, p. 216).

E cabe indagar: quem é esse autor contemporâneo que agora se mostra no texto? Devemos pensar o autor como somente uma função dentro do texto, tal como apontado por Foucault? Se considerarmos que as narrativas contemporâneas trazem um retorno do autor, o que significa, exatamente, dizer que houve esse retorno? Quem retorna? Essas categorias também seriam válidas para os autores marginais periféricos, como é o caso de Alessandro Buzo?

3.4. Alessandro Buzo, artista-cidadão e blogueiro

Alessandro Buzo é um escritor da periferia de São Paulo, preocupado em construir uma imagem autoral e ocupar uma posição no campo literário, com todos os mecanismos de justificação inerentes.

O conceito de campo literário é dado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que o entende como um universo autônomo de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos, “que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura de relações objetivas entre as posições que ocupam os indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade” (BOURDIEU, 1996, p. 243).

Traz consigo a já mencionada ideia de *artista-cidadão*, na qual se evidencia a necessidade de que os artistas estejam a serviço de sua comunidade. Colocando seu texto para interagir com suas demais práticas sociais e com projetos que ultrapassam a literatura, a escrita de Alessandro Buzo acaba por incorporar, também, demandas por

transformação social.

O fato de se declarar morador da periferia paulistana é evidenciado em sua descrição pessoal, bem assim a importância do *locus* periférico para a divulgação de sua obra. Neste sentido, inclusive, observa-se que o primeiro texto escrito por Buzo, *Ferrovia nua e crua*, publicado em 1998 na forma de fanzine e distribuído aos usuários do trem paulista, em que relatava os percalços de quem depende desse tipo de transporte público, foi sua primeira expressão de protesto através das palavras escritas:

Havia um monte de gente querendo falar comigo e me elogiar pelo texto. Os camelôs diziam que, pela primeira vez, alguém falara em favor deles, muitos se sentiam representados pelas palavras. (...) Virei celebridade no cara de lata e, no dia-a-dia, o pessoal passou a botar pilha:

- Por que não escreve o livro do trem?

Essas pessoas, sem saber, estavam mudando a minha vida (BUZO, 2008, p. 67).

De escritor que inicia seu percurso nas letras atendendo a pedidos de um público leitor que não se via representado nos textos até então produzidos, a imagem que Alessandro Buzo divulga em seu blog (atualizado quase diariamente) e em entrevistas é a de um escritor comprometido com o Itaim Paulista, subúrbio localizado no extremo leste da capital paulista.

Releva observar, também, que a intensa atividade de Buzo enquanto blogueiro³⁹ acaba “contaminando” a produção literária, já que parte dos dados transcritos no blog é trazida para a sua autobiografia: pensamentos, emoções, fatos cotidianos, cenas de família, muitas fotografias, participação em eventos literários, o desenrolar ano após ano do evento intitulado Favela Toma Conta, tudo está minuciosamente descrito no blog de Buzo, servindo, ainda, para compor sua figura autoral.

Se, por um lado, a alimentação quase que diária do blog feita por Buzo possibilita acesso a um público desconhecido, o motivo dessa escrita certamente repousa na necessidade de ser lido, o que se coaduna com a intensa produção literária de Buzo, que já conta com doze livros publicados até o momento, além de participação em diversas antologias. O autor, ao lado da urgência de falar (e escrever), tem a necessidade de, perscrutando sua memória individual, se mostrar para um público diferente do subúrbio de onde provém, sendo relevante aqui a figura do leitor:

³⁹ Alessandro Buzo mantém, há anos, o blog <http://buzo10.blogspot.com.br/>, no qual divulga, além de eventos relacionados à difusão da cultura na periferia paulistana, uma espécie de diário íntimo, em que seus pensamentos e sentimentos pessoais se fazem presentes. Atualizado com muita frequência, o blog acaba por ser referência quando se pensa na pessoa que existe por trás do autor Alessandro Buzo.

E é nesse ponto que o Outro vai ajudar não só na construção dessa memória, como também na propagação dos acontecimentos da vida do diarista. O escrito íntimo vai garantir também a memória do diarista sobre sua trajetória, os fatos que aconteceram na sua vida e as idéias que desenvolveu em uma determinada época (SCHITTINE, 2004, p. 21).

Buzo, ao escrever de forma regular para um público virtual, elege as passagens da vida que quer contar, criando um contrato de cumplicidade com seus confidentes. Diferentemente dos antigos diários íntimos, que tinham seus segredos guardados à chave, muito bem escondidos dentro de gavetas, agora os escritos íntimos estão diante de nós nas telas dos computadores, acessíveis a qualquer desconhecido por meio de um clique do mouse. Esse escrito íntimo pressupõe, na contemporaneidade, o público leitor, que passará a interferir durante a própria criação da escrita (SCHITTINE, 2004, p. 61).

A análise do blog mantido por Alessandro Buzo é importante para registrar a cena literária periférica da cidade de São Paulo e a difusão do Hip Hop Brasil afora nos últimos anos. Entrevistas com nomes importantes da literatura marginal, eventos em que Buzo participou como palestrante, fotos pessoais e com amigos que também exercem esse relevante trabalho de fomentar a cultura nas periferias do país, as diversas edições do Sarau Suburbano, que acontece semanalmente na livraria Suburbano Convicto, tudo devidamente registrado encontra assento no blog mantido pelo autor.

Mais que um registro apenas pessoal, o blog mantido por Alessandro Buzo acaba exercendo esse papel importante de servir de referência para os demais escritores das periferias do país, bem assim para a difusão da cultura nos locais afastados dos grandes centros urbanos.

3.5. *Favela Toma Conta*: Alessandro Buzo, o autor polivalente

Ao lado do blog, ainda há o Alessandro Buzo escritor. A autobiografia *Favela toma conta*⁴⁰ (2008) rememora sua trajetória pessoal, desde o envolvimento com as drogas e a superação do vício, passando pelo casamento e o nascimento de seu único filho, até a busca por opções de atividades culturais na periferia em que mora, divulgando e capitaneando o evento cultural Favela Toma Conta (que dá nome à

⁴⁰ Buzo assim explica o surgimento do evento *Favela toma conta*: “O ‘Favela toma conta’ nasceu por dois motivos. Um deles era levar entretenimento e hip-hop para a rua de casa. Outro era mostrar para o pessoal da outra associação que tinha mais gente fazendo evento na quebrada, a Suburbano Convicto produções” (BUZO, 2008, p. 169).

autobiografia editada em 2008 pela Aeroplano, inserida na Coleção *Tramas Urbanas*). Não sem esquecer os inúmeros subempregos, que possibilitam a sobrevivência financeira de Buzo, até que em 2007 pode deixar de ser empregado e decide viver de literatura.

A literatura e o papel de leitor de livros aparecem na autobiografia de Buzo como redutores, possibilitando a superação do vício como usuário de drogas e o futuro como escritor:

Esse retorno se deu quando umas pessoas do Círculo do Livro entraram no escritório. Elas tinham um catálogo de livros através do qual você escolhia a obra – pagava via boleto, no banco -, e a recebia em casa. Folheei-o sem o mínimo de interesse, até ver um título que me chamou a atenção: *Eu, Christiane F., 13 anos drogada e prostituída*. Comprei, gostei demais, e voltei a ler. Adquiri vários títulos do Círculo do Livro – isso fez parte do meu resgate, e depois faria parte do meu futuro, como escritor (BUZO, 2008, p. 33).

Favela toma conta não se resume a um texto autobiográfico composto apenas de palavras, já que, por comportar uma narrativa híbrida, intercala imagens de fotografias pessoais de Alessandro Buzo, desde os tempos de menino, passando pelos locais onde trabalhou, além de contar com fotos da família, até o momento atual, em que se torna escritor e divulgador do Hip Hop, sendo um nome importante quando se pensa na literatura periférica, em especial aquela produzida na cidade de São Paulo.

As muitas fotografias fazem, assim, parte integrante do texto autobiográfico. A autobiografia escrita por Alessandro Buzo se completa, ainda, com o livro *Favela toma conta 2: a literatura e o hip hop transformaram a minha vida*, publicado pela editora Edicon no ano de 2014. De forma semelhante à primeira autobiografia, esta continuação também mescla fotografias autorais ao texto autobiográfico, o que já pode ser visto desde a capa:

Capas das autobiografias de Alessandro Buzo



Sobre essa porosidade de fronteiras nas práticas estéticas contemporâneas e a necessidade de uma leitura que fuja do tradicional modo de ler, vale a lição de Florencia Garramuño:

A articulação de textos com correios eletrônicos, blogs, fotografias, desenhos, discursos antropológicos, imagens, vídeos, documentários, autobiografias interrompidas e fragmentárias – entre muitas outras variáveis – cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias e artísticas na convivência com a experiência contemporânea. Para essas práticas uma leitura estritamente disciplinada ou disciplinária parece captar pouco do evento ou acontecimento, já que a crise da especificidade artística coloca em questão toda definição exclusivamente formalista da estética (GARRAMUÑO, 2014, p. 99).

Favela Toma Conta é narrado em primeira pessoa, estando dividido em vinte e cinco capítulos, em que avulta a importância, para o autor-narrador-personagem, de se tornar escritor, o que ocorre já no capítulo 05 e acompanha todo o restante da trajetória linear, cuja narrativa segue a vida cronológica de Alessandro Buzo, com os anos se sucedendo enquanto avança a narrativa, finalizando no ano de 2008, em que o livro é escrito e publicado.

O livro se inicia com o capítulo *Minha Formação*, em que o autor discorre sobre a importância da figura materna e a periferia como o centro afetivo de sua vida, além dos empregos que muito cedo teve que aceitar para a própria sobrevivência. O envolvimento com as drogas ganha destaque já no segundo capítulo, em que a *vida loka*⁴¹ fazia com o que o autor protagonista usasse todo o dinheiro, obtido após um mês de trabalho, em drogas, baladas e partidas de futebol, para ver o Palmeiras em cena, deixando de ajudar em casa.

No terceiro capítulo é iniciada a saída do mundo das drogas, que se deu após o autor presenciar sucessivas cenas de violência policial contra usuários no centro de São Paulo e a insatisfação com um dos empregos, que o fez pedir demissão de uma empresa de construção civil por não aceitar ter que “enrolar” trabalhadores no pagamento dos salários. O quarto capítulo mostra uma vida que começa a entrar no prumo: o ano de 1998 foi o ano do casamento com Marilda, o fim do uso de cocaína (embora ainda continuasse usuário de maconha) e também o ano em que começou a trabalhar no ramo atacadista de alimentos, em que ficou por longos dez anos:

⁴¹ Buzo assim explica o termo, em nota de rodapé constante da página 31: “O mesmo que louca”. Inclusive, a literatura de Alessandro Buzo é sempre permeada de explicações ao longo dos textos, seja com parênteses, seja com notas de rodapé.

Lembrava com saudade a minha mesa na contabilidade. Por causa do noivado, fui parando de usar droga. Teve uma vez que contei pra Marilda que cheirava cocaína, ela chorou muito e ali decidi parar, e parei. Cortei duas coisas que me faziam mal, cigarro e cocaína.

(...)

- Segunda-feira depois do feriado, você senta naquela mesa e começa a vender.

Fiquei felizão. O salário fixo era o mesmo, mas, a partir de 30 mil vendas no mês, havia comissão, e muitos ali ganhavam bem nessa função. (...) As coisas começavam a melhorar (BUZO, 2008, p. 50-54).

O quinto capítulo, intitulado *Virando escritor*, sucedido pelos capítulos sexto (*Encarando a vida e escrevendo a história*) e sétimo (*Primeiro livro*), formam a trilogia que molda a vida de cidadão pouco comum de Buzo pelos subúrbios paulistanos: uma pessoa que lê e escreve o que vê. Após seu primeiro texto, com o recebimento caloroso por parte dos leitores do fanzine “Ferrovia nua e crua”, veio a necessidade de ser o escritor representante da periferia:

A vida continuava dura, só que agora eu estava escrevendo, narrando essa dureza. O tempo foi passando e o trem um lixo. Comecei a escrever o tal livro do trem num caderno pequeno, à mão (BUZO, 2008, p. 70).

A partir do oitavo capítulo (*Tudo novo na minha vida*), começa a ter visibilidade a figura de Alessandro Buzo autor: com o livro publicado, passa a despertar o interesse da mídia. Surgem convites para entrevistas em rádios e revistas de grande circulação nacional, como menciona o próprio autor, embora ainda se visse como “um rapaz comum”:

O Guilherme Azevedo, da *Caros amigos* na época – hoje ele toca o site Jornalismo -, foi quem fez a matéria. Duas páginas, uma foto grande – eu nos trilhos – e o título “O poeta pega o trem”. Pela primeira vez na vida, alguém me chamava de poeta.

(...)

O livro foi vendendo, outras matérias surgiram, algumas palestras em escolas e associações, mas nada de muito especial, continuava sendo apenas mais um rapaz comum, trabalhando e pegando o trem lotado (BUZO, 2008, p. 104).

No nono capítulo (*Altos e baixos*), Alessandro Buzo passa por tempos difíceis, com o falecimento da mãe em 2001, o desemprego e a falta de dinheiro, então o suporte emocional é encontrado na família: a mulher e o filho são o esteio da vida do escritor. O décimo capítulo (*2003, último ano turbulento*), nos mostra um Alessandro Buzo contente com o convite para fazer parte da coletânea *Caros Amigos – Literatura Marginal*, junto a outros nove escritores periféricos, bem assim com as possibilidades que o qualificativo “escritor” trouxe para sua vida. O convite veio de Ferréz, após Buzo

entrevistá-lo para o Jornal Página 1:

Até hoje acredito que ganhei um status maior por ter participado desta edição especial da Caros Amigos. Afinal, eram os dez mais da Literatura Marginal, e eu estava entre eles. Mais pra frente, participei ainda do ATO III da coleção – a última que saiu – e, posteriormente, do livro Literatura Marginal – Talentos da escrita periférica, pela Agir Editora, e também organizado pelo Ferréz.

(...)

Cheguei mesmo a pensar que tinha sido só um sonho, e que eu era mesmo um escritor de um livro apenas, mas “Nada como um dia após o outro dia” (BUZO, 2008, p. 123).

O décimo capítulo (*Hip-Hop*) marca o envolvimento do escritor com a temática do Hip-Hop, que o levou a se tornar colunista em diversos veículos especializados para divulgar o hip-hop, além de capitanear recursos para a publicação de seu novo livro com um show de rap. Foi vencedor do Prêmio Hutúz no ano de 2007, com a publicação do seu livro *Guerreira*.

O nascimento do evento *Favela toma conta* encontra assento no capítulo 13, tendo surgido no ano de 2004, com o objetivo de realizar evento cultural na periferia, a fim de que os jovens pudessem conhecer o hip-hop.

Os capítulos seguintes dão conta da articulação entre Buzo e nomes relevantes do rap nacional, enquanto cresce o interesse pela estética da periferia. Prossegue, com bastante sucesso e ano após ano, o evento cultural capitaneado por Alessandro Buzo, enquanto este consolida sua carreira como escritor.

O último capítulo da autobiografia, intitulado *2008: segue o jogo da vida*, nos mostra um Alessandro Buzo múltiplo, que colhe o que plantou: que se torna apresentador de televisão, com quadro quinzenal no programa Manos e Minas, da TV Cultura, programa no qual é respeitada a periferia e sua produção cultural; que está à frente de uma edição especial do *Favela toma conta* (15ª edição do evento), que contou com o patrocínio de uma grande empresa de telefonia e que está em vias de retomar a escrita de dois novos livros (*Profissão MC* e *Do conto à poesia*).

A continuidade da produção literária é uma marca presente na escrita de Buzo: tem consciência da importância da publicação de livros, o que se vê pelos mais de 10 livros publicados, que se mesclam entre ficção, documentário, ensaio e biografia, além de se preocupar com sua profissionalização enquanto escritor. Quer ser reconhecido como autor, sem adjetivação como integrante da literatura marginal, embora aceite essa denominação:

Pode me chamar de escritor da periferia, de escritor marginal, que eu me

sinto bem. Só que o que a gente tem feito, eu e outros autores, é simplesmente literatura. O que eu faço é literatura. Eu sou um autor (BUZO *in* TENNINA, 2015, p. 239).

A autodenominação como integrante da literatura marginal, mesmo não sendo unanimidade entre os autores que recebem essa classificação por suas obras, é um mecanismo legitimador para que se coloquem dentro do campo literário. A afirmação de uma identidade coletiva e a demarcação de um local de fala – periférico – possibilita a luta por um espaço de fala e a almejada democratização do fazer literário, além de garantir um espaço para circulação ainda que marginal no campo literário.

Carolina de Oliveira Barreto (s/d, s/p), em estudo sobre o livro na literatura periférica, que se propõe a analisar a obra *Notícias Jugulares*, de Duguetto Shabazz, tece um minucioso panorama acerca do objeto “livro” para os escritores das periferias do país. Sugere que, mesmo diante de novas tecnologias, o objeto livro não perdeu a relevância, já que a função de servir como suporte para o texto ainda não foi completamente substituída pelas outras mídias. Conclui a autora:

(...) se forem consideradas as discussões apresentadas ao longo deste trabalho, em relação ao objeto livro como suporte da literatura, podemos perceber que, na “literatura periférica”, são postos em questão a estética, o suporte e o preço final do produto livro, de maneira que dialoguem com a cultura de massa e com o mercado responsável pela sua difusão, para, assim, encontrarem uma alternativa que possibilite uma melhor circulação do texto literário a partir do suporte de leitura que é o livro (BARRETO, s/p, s/d).

Aliado à valoração do objeto livro, os autores oriundos das periferias do Brasil, como é o caso de Alessandro Buzo⁴², fazem seus livros circularem, ainda que de forma tímida, com publicação em pequenas e médias editoras. Custeando a produção de seus livros em editoras pouco conhecidas no mercado editorial consolidado ou unindo-se para a publicação de livros sob a forma de coletivos⁴³, os autores marginais ainda trazem à cena questões interessantes que dizem respeito à forma de circulação dos seus

⁴² Para publicar seu primeiro livro, Buzo tentou contato com possíveis patrocinadores, mas as empresas declararam que a verba destinada para apoios culturais estava encerrada. Do mesmo modo, afirma ter contatado diversas editoras, contudo a resposta mencionava que o livro [o primeiro deles] estava fora do padrão editorial. E prossegue: “Até que surgiram cartas de editoras independentes e procurei algumas delas, por telefone ou pessoalmente. Foi quando descobri que poderia bancar a publicação do meu livro e sair vendendo. (...) Acreditei que não ter distribuição e divulgação não era um problema” (BUZO, 2008, p. 92).

⁴³ “A dificuldade de circulação em um meio verdadeiramente periférico, onde não se pode cobrar mais de dois reais por um livreto, pressupõe leitores ainda mais marginalizados que o autor do texto e, então, o compromisso, a atitude para a empreitada formativa de novos cidadãos via leitura e literatura esbarra numa séria dificuldade. (...) Se publicar não basta, porque mesmo isso não garante a circulação entre os paupérrimos, garantir acesso aos autores já publicados também não é fácil. A saída, ou pelo menos a tentativa, é a articulação formativa” (ZIBORDI, 2004, p. 80).

livros. Possibilitam pensar, igualmente, em alternativas que levem ao barateamento do preço final aos leitores, de modo que os livros possam ser objeto de desejo, também, por parte da população periférica letrada.

A intensa produção literária de Alessandro Buzo não é sem propósito, mesmo porque o objeto livro ainda se associa “diretamente à cultura letrada e por ser o suporte de leitura tradicionalmente por ela adotado, traria em si um valor simbólico relacionado à legitimação do local de enunciação da ‘literatura periférica’” (BARRETO, s/d, s/p).

Escrever, ser lido, estar nas livrarias, ser comentado, criticado, aplaudido, faz parte do fetiche de ser escritor. Principalmente para as classes populares, cujo letramento no Brasil se deu tardiamente, já que se somente a partir da década de 1960 é que os indivíduos das camadas marginalizadas puderam ter acesso às escolas (BARRETO, s/d, s/p). Isso explica, inclusive, porque, quando se cuida de literatura marginal periférica, ainda estamos diante de uma produção que luta por espaço no país. Como o acesso à educação foi tardio, o acesso aos livros e, por consequência, à escrita, também se deu de modo postergado.

Em sua autobiografia, as dificuldades encontradas para conseguir publicar seus dois primeiros livros⁴⁴ são relatadas com detalhes por Alessandro Buzo, como se vê a seguir, quando discorre sobre o primeiro livro e as estratégias de venda:

Quanto ao livro *O trem*, ele foi indo, indo, indo, vendendo de mão em mão, de mano em mano, até que acabou.

(...)

Foi então que começou a me fazer falta o livro do trem, pois quem me conheceu depois sempre perguntava:

- E o primeiro livro?

Decidi que não o relançaria da mesma forma, tinha sido um pouco inocente, iniciante, demais, queria ser mais crítico. Afinal, cinco anos se passaram e a linha F da CPTM continuava um lixo. Reescrevi a parada e lancei com o novo subtítulo. Desta vez: *O trem – contestando a versão oficial*. E, consolidando minha carreira de escritor, lancei meu 3º livro (BUZO, 2008, p. 113 e 234).

Buzo, inclusive, desde 2007 comanda a única livraria especializada em literatura marginal no país, permitindo que essas obras cheguem a um público potencialmente maior do que a venda de mão em mão, prática comum entre os autores oriundos das classes populares.⁴⁵

⁴⁴ O segundo livro foi antecedido pela realização de um evento de hip-hop, que visava arrecadar fundos para viabilizar sua produção de forma independente. Embora o valor obtido tivesse ficado bastante aquém do necessário, o dinheiro foi usado por Buzo para pagar a correção do livro.

⁴⁵ Interessante notar que as livrarias, mais que pontos de cultura, lugar onde se acham livros para aquisição, também podem ser encaradas como um instrumento de democracia. A ideia foi melhor

Sobre a ação cultural de Alessandro Buzo, que se encontra orientada pelo compromisso com a comunidade, Oliveira e Pelizzaro assim reconhecem a importância de Buzo para a difusão das obras dos autores marginais periféricos:

Por que a aquisição das obras da periferia literária deveriam permanecer dificultosa, já que nesse espaço não existem livrarias, e nas grandes redes é quase impossível localizá-las? Com vistas a resolver esse entrave, Buzo decide abrir uma loja especializada na venda de livros a baixo custo, abrindo na comunidade um canal de acesso à literatura (OLIVEIRA; PELIZZARO, 2013, p. 109-110).

Mas não se pode perder de vista que essa é uma produção que se completa por outras manifestações. Alessandro Buzo é polivalente: escritor, dono de livraria, cineasta (angariou alguns prêmios com a direção do filme *Profissão MC*), editor de fanzine, organizador de coletânea de livros, ex-apresentador de TV (participou de programas na TV Cultura e na TV Globo, em que o mote era visibilizar a cultura produzida na periferia de São Paulo), agitador cultural e entusiasta da vida na periferia.

Não há como, por mais que se queira, fazer uma leitura isolada de seus livros, porque a produção encontra-se moldada por essas diferentes facetas que constituem a unidade em torno da qual gravita o nome de Alessandro Buzo.

Reinaldo Laddaga, em seu livro *Espectáculos de realidad*, que se propõe a analisar a narrativa latino-americana das últimas duas décadas, menciona que o trabalho autoral, traduzido na escrita de livros, é visto como parte de um processo maior, do qual o livro é apenas uma das facetas. As conclusões do ensaio, que tem o autor brasileiro João Gilberto Noll com suas obras sendo analisadas, também podem ser trazidas para o estudo de Alessandro Buzo e a identificação de seu trabalho autoral:

No momento, quero apontar uma convergência: a de alguns dos principais escritores latino-americanos (a de escritores que assinaram algumas das obras mais complexas, inovadoras, inventivas do presente) que, ao longo de poucos anos no começo do milênio, publicaram livros nos quais imaginam - como se imagina um objeto de desejo - figuras de artistas que são menos os artífices de densas construções de linguagem ou os criadores de histórias extraordinárias, que produtores de 'espetáculos de realidade', empenhados em montar cenas nas quais se exibem, em condições estilizadas, objetos e processos sobre os quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais⁴⁶ (LADDAGA, 2007, p. 14).

desenvolvida por Lúcia Tormim Mollo em sua dissertação intitulada *Bazar Oió: uma livraria, um livreiro e um campo literário*, defendida em dezembro de 2016 junto à UnB. Na referida pesquisa, a autora disserta sobre a Livraria Bazar Oió, localizada em Goiânia, ponto de referência cultural na cidade, que, contudo, acaba por sofrer os maléficos efeitos da ditadura militar nos anos 60-70, culminando com o seu fechamento.

⁴⁶ Tradução livre do original: "Pero, por el momento, quiero indicar una confluencia: la de algunos de los escritores latinoamericanos centrales (la de escritores que han suscrito algunas de las obras más

O que sobressai do estudo feito por Reinaldo Laddaga é a existência de uma confluência entre autores latino-americanos, para os quais a aproximação com a arte contemporânea permite expandir o sentido de leitura das obras e na qual o livro, o objeto em si mesmo considerado, não deve ser lido sozinho, mas atrelado à própria performance autoral.

Laddaga aponta que há, na atualidade, uma enorme gama de autores que se preocupam em, mais que criar histórias repletas de inventividade, realizar performances em condições particulares: articulando o texto escrito a outras formas artísticas, sem olvidar que sua atividade de escritura teria uma forte conotação ético-política. Menciona o autor que há um certo número de escritores mais jovens que parecem fazer com que suas ações obedeçam a um certo “imperativo categórico”, assim formulado: operam de tal modo que teu exercício de escrita possa articular-se explicitamente com práticas destinadas a incrementar as formas de solidariedade em espaços locais (LADDAGA, 2007, p. 16-17).

É exatamente nesse sentido que se deve ler, para ampliar-lhe o sentido e atribuir-lhe mais relevante significado, a produção literária de Alessandro Buzo: em conjunto com as demais atividades culturais e ações capitaneadas por ele que se voltam para a melhoria da qualidade de vida das populações periféricas, sendo relevante o resgate aqui da ideia de *artista-cidadão*, conceito que se liga a todos os autores estudados. Se lidos de forma isolada, seus livros perderão em qualidade, se lidos em conjunto com toda essa vasta gama de produções extra-literárias, ganha-se em atribuição de significado.

3.6. Realidade versus ficção

A autobiografia *Favela toma conta* (e sua continuação *Favela toma conta 2*), editada com a finalidade de dar publicidade à trajetória de vida da pessoa que existe por trás do autor, cabe na conhecida definição de Philippe Lejeune de “narrativa

complejas, novedosas, inventivas del presente) que, en el curso de unos pocos años de cominenzos de milenio, han publicado libros en los cuales se imaginan – como se imagina un objeto de deseo – figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, empleados a montar escenas em las cuales se exhiben, em condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales.”

retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16).

Contudo, mesmo as autobiografias de Alessandro Buzo não podem ser lidas de forma isolada, já que se completam com o livro ficcional intitulado *Suburbano Convicto: cotidiano do Itaim Paulista*, publicado em 2004, agora em sua quinta edição. Neste livro de ficção, a violência, comumente associada à imagem da periferia, é diária e cotidiana: traduzida pela longa distância a percorrer até o centro da cidade de São Paulo; pela dificuldade em arranjar emprego; pela baixa escolaridade do protagonista e de todos que o cercam; pela violência policial que assombra os habitantes das periferias do país; pelo descaminho com as drogas; pela ausência completa do Poder Público.

Na ficção, Buzo cede o lugar de protagonista ao seu alter ego Ricardo, também morador do Itaim Paulista. O personagem principal, após o divórcio dos pais, precisa ajudar em casa e bem cedo ingressa no mercado de trabalho. A vida é, assim, moldada pelos subempregos que consegue, pela vida sem opções culturais, margeando a linha do trem. O envolvimento com as drogas dá lugar à superação final, com o casamento e o nascimento do único filho - enredo em tudo semelhante ao da autobiografia (e da vida) de Alessandro Buzo.

A alusão à referencialidade se faz presente na escrita dos livros *Favela Toma Conta* e *Suburbano Convicto*: os nomes, as datas, as localizações geográficas são uma preocupação constante (tanto em sua ficção quanto em sua autobiografia). Questionado sobre o uso dos dados da realidade em seus livros, Buzo menciona:

Eu gosto de retratar a realidade porque acho que as pessoas vivem uma realidade muito dura, mas vivem iludidas pela televisão. Você vê que nas novelas os pobres não são tão pobres como na vida real. Então, as pessoas vivem nessa história de ficção.

(...)

Acho que escrevendo o nosso cotidiano, coisas próximas, parecidas com o nosso dia a dia da periferia, eu consigo chamar algumas dessas pessoas para a realidade. (...) Então, a minha estética é esta, o meu mote é não fugir do tema realidade, mesmo quando é ficção, é isso (BUZO in TENNINA, 2015, p. 274).

Quando perguntado sobre o engajamento em sua literatura, Buzo afirma ser livre para escrever sobre quaisquer temas, embora reconheça não querer mudar o foco de sua escrita, que repousa nos assuntos do cotidiano⁴⁷: na falta de emprego, nos baixos

⁴⁷ Alessandro Buzo reconhece que sua literatura se vincula aos temas do cotidiano, mas entende que lhe seria possível escrever sobre quaisquer assuntos: “Agora, escrever sobre os problemas do cotidiano não

salários, na violência diuturna gerada por uma vida segmentada em classes sociais desiguais.

No artigo intitulado *Literatura marginal em revista*, Marcos Zibordi (2004), analisando as edições da Caros Amigos – Literatura Marginal, menciona a importância da experiência vivida e das trajetórias de vida como dignas de serem reconhecidas enquanto produto literário, isso em relação aos escritos dos autores marginais:

A narrativa literária marginal da experiência, transmissora de uma história vivida, de uma trajetória (biografismo), pode ser percebida também numa tendência ao autobiografismo. Curioso é que os relatos em primeira pessoa não significam uma transposição fiel, direta e exata de cenas, passagens e personagens da experiência do autor para o texto, nem muita fidelidade para com os fatos, como no caso do narrador jornalístico: antes demonstram a tentativa de elaboração literária das práticas vivenciais (ZIBORDI, 2004, p. 73).

Assim também são os textos escritos por Alessandro Buzo: embora possuidores de traços da realidade, não se afiguram meros relatos, já que há intenção de ficcionalidade, mesmo porque ao se reescrever, o autor acaba por se reinventar.

Outro aspecto importante de ser mencionado se dá em relação à forma como o discurso se produz, com a utilização de gírias (do vocabulário popular) que demarcam um local de fala periférico, como se vê de excertos da autobiografia analisada:

Estava me sentindo no *fundo do poço*, mas seguia lutando. *Descolei* um ônibus que ia pro metrô Tatuapé e, às vezes, para aliviar a tensão, eu ia pra lá e pegava o último vagão para rever os amigos. Aquele *rolé* me fazia falta (BUZO, 2008, p. 117).

Os *corres* seguiam. Eu me mantinha *atenado*, e mostrando a cara aqui e ali, *foda* é que meu segundo livro não saía. Apesar de muita coisa legal *ter rolado*, não tinha grana nenhuma – com exceção da arrecadada no show do RZO -, e, nesse tempo, como você já leu, eu só arrumava *trampo tranqueira* (BUZO, 2008, p. 148).⁴⁸

A literatura é, para Buzo, o exercício de um ofício por meio do qual objetiva

quer dizer que eu vá falar só sobre isso. Uma hora eu posso escrever um texto falando sobre outra coisa. Eu posso ler sobre outras coisas, entendeu? Aquilo me alimenta, o que eu leio, [e] eu leio muito, isso me alimenta a escrever cada vez melhor. Mesmo que não queira mudar o meu foco de escrita, entendeu? Não me interessa mudar, para falar de outras coisas existem outros autores.

A gente tem uma missão de passar uma mensagem, porque essa mensagem não é passada pela mídia” (BUZO in TENNINA, 2015, p. 281).

⁴⁸ Aqui, as palavras grafadas em itálico não constam do original, mas evidenciam que o autor passa a imagem de escrever do mesmo modo como fala, aproximando-se, com sua linguagem coloquial, de um público leitor também periférico. Embora deseje ser lido fora da periferia, o que se vê pela explicação dada após inúmeras palavras inseridas ao longo de sua autobiografia, como é o caso da palavra *rolé*, indicada acima, em que consta nota de rodapé com a explicação: “Passeio, volta”. A palavra *corres* também é explicada: “Vem de correr atrás de alguma coisa.”

retratar uma realidade pouco representada literariamente e, a par disso, ajudar a elevar a autoestima das pessoas:

A ação cultural de Alessandro Buzo é totalmente orientada pelo compromisso com a comunidade, tendo em vista uma clara intenção de mudança nas condições de vida da população, à margem das políticas oficiais. No caso do autor, a disposição de agir, de colocar em prática o que projeta é uma de suas prerrogativas (OLIVEIRA; PELLIZARO, 2013, p. 109).

Oliveira e Pellizaro (2013) identificam o compromisso de Buzo como sendo o de escrever sobre a realidade da periferia, vendo o engajamento do *artista-cidadão* como uma causa social em prol da educação e da arte na periferia. A escrita, então, mais que mero ofício assimilado por Buzo, se traduz também como possibilidade de retratar a realidade de pessoas cujas histórias não estão nos livros, além de ser ferramenta de ação social, que lhe permite interferir de modo ativo na vida da comunidade na qual se insere.

A autobiografia e o texto ficcional que a completa fazem com que nosso olhar se volte para a periferia e para as pessoas que nela habitam além da marginalidade e da violência comumente associadas a tais locais, numa visão que foge ao rotineiro das representações sobre a vida na periferia. Diversidade de perspectivas sociais e pluralidade de pontos de vista: Alessandro Buzo, de forma bastante enfática, o que se vê por sua vasta produção literária, vem dizer que é escritor e que está na luta por espaço, nesse campo de ausências sentidas.

Buzo nos mostra que o papel do escritor deixa de ficar atrelado ao objeto livro, indo além, já que o autor deixa de ser apenas uma função inerente ao texto. A produção literária, igualmente, se completa por outras manifestações artísticas que não podem ser desmerecidas e constituem a unidade em torno da qual gravita o nome do autor e sua imagem.

E como visto, a escrita de Alessandro Buzo caminha justamente na direção do fenômeno contemporâneo de desvelamento da intimidade apontado por Diana Klinger e Paula Sibilia, pois o escritor também é personagem em sua própria literatura, além de “vender” sua imagem autoral em programas de TV, entrevistas e palestras. Diante da hipertrofia da figura autoral, a obra produzida é empurrada para segundo plano, cedendo espaço para que a imagem do escritor e sua vida privada figurem em primeiro plano.

4. GUIA AFETIVO DA PERIFERIA

4.1. O olhar de dentro: a construção da subjetividade de um cidadão da periferia

Este último capítulo se ocupará da análise do livro *Guia Afetivo da Periferia*, de Marcus Vinícius Faustini. Primeiramente, convém destacar que o livro escolhido se diferencia dos demais que compõem o *corpus* dessa pesquisa, pois o foco narrativo escolhido por Faustini não visibiliza seu trabalho comunitário junto a adolescentes e jovens em situação de risco social (trabalho que ele desempenha de forma brilhante, até premiada, junto à Agência de Redes para a Juventude⁴⁹).

Esse trabalho social desempenhado por Marcus Faustini só se apresenta como sugestão ao fim do livro, por constar na parte pós-textual uma nota intitulada “Sobre o autor” que evidencia sua trajetória de sucesso, assim redigida e antecedida por uma foto atual de Marcus Faustini:

Marcus Vinícius Faustini, carioca de 38 anos, é diretor teatral, cineasta e atual Secretário de Cultura de Nova Iguaçu. Criou o projeto Reperifa, a Escola Livre de Teatro de Santa Cruz e a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu. Nos anos de 1980, foi vice-presidente da AMES (Associação Municipal dos Estudantes Secundaristas).

Mas o livro não trata desse ponto final na história de Faustini, termina antes: a narrativa traz as memórias de um moleque morador da periferia carioca e o modo como sua subjetividade é constituída:

Além do domínio da língua e da educação formal que o credenciam à ocupação de novos espaços sociais e físicos, permitindo, posteriormente, passeios diurnos em Ipanema, sem constrangimento, todo o capital social adquirido pela participação em grupos teatrais, literários e políticos consiste no substrato, meio oculto, meio evidente, da trajetória do autor carioca. Nesse ponto, *Guia Afetivo* delinea-se como livro de formação social (DELGADO, 2013, p. 45).

Faustini é, assim como Crispim e Buzo, *artista-cidadão*, para quem a literatura é mais uma forma de fazer interagir discurso e prática social que se volta para melhoria de qualidade de vida de jovens moradores de favelas e bairros pobres do Rio de Janeiro, contudo esse trabalho social não consta da narrativa. O livro se ocupa da história de um

⁴⁹ A Agência de Redes para a Juventude, idealizada por Faustini em 2011, bate na porta das pessoas, sempre na parte mais pobre da favela, à procura de ideias de jovens, enxergando-os como criadores (não apenas como alguém só munido de carências), permitindo que esses jovens identifiquem a cidade como uma aliada, não como uma inimiga.

escritor em formação, que, por meio de rememoração de fatos vividos reescreve a própria vida, buscando conferir-lhe um sentido. A memória é que tem papel central na narrativa.

Sobre a memória enquanto gênero literário, afigura-se importante o ensaio intitulado *Poesia e ficção na autobiografia*, no qual o crítico literário Antonio Candido analisa a escrita memorialística presente em obras dos escritores mineiros Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava. Diferentes em seu modo de escrita, os textos analisados, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na como todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, isso em razão de recursos expressivos próprios da ficção, alterando seu objeto específico (CANDIDO, 1989, p. 51).

A escrita memorialística desses autores faz como que seus livros⁵⁰ possam ser encarados ora como recordação, ora como invenção, “como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura” (CANDIDO, 1989, p. 53). Situada, pois, num espaço de fronteira, a narrativa da própria vida - encarada como o aspecto particular por excelência - permite que os leitores acessem o universal através dessa escrita, “inserindo o eu no mundo”, de modo a “mostrar os aspectos mais universais nas manifestações mais particulares, num avesso da autobiografia estritamente individualista” (CANDIDO, 1989, p. 52).

Embora mencionando a escrita de Carlos Drummond de Andrade na obra *Boitempo*, valem, também para o livro de Faustini, as considerações de Candido sobre a escrita memorialística, que se utiliza da estilização literária para narrar a existência do eu no mundo, no qual “a experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade” (CANDIDO, 1989, p. 55).

O distanciamento temporal é que permite ao narrador do *Guia Afetivo*, através de quem as experiências da vida são filtradas e trazidas para a narrativa, focalizar passagens da sua vida (agora como algo fora dele mesmo) e, já adulto, revisar esse passado constitutivo como expressão de si e como algo formador da sua visão de mundo. A matéria narrada é, portanto, íntima e possibilita que o narrador do *Guia Afetivo da Periferia* olhe para si mesmo, ao mesmo tempo em que observa o mundo à sua volta:

⁵⁰ O ensaio de Candido tem como objeto de estudo os livros *Boitempo* e *Menino antigo (Boitempo II)* (Carlos Drummond de Andrade), *A idade do serrote* (Murilo Mendes) e *Baú de ossos* (Pedro Nava).

Tal como seu autoperonagem *flaneur*, o relato de Marcus Vinícius transita, de forma livre, entre a ingenuidade do passado romanescamente reconstituído a partir de um lugar identitário, e lapsos de consciência sobre a natureza ambígua desse processo. No caso, uma clareza que não impede a perdição e o ilusionismo, mas, sim, uma sensatez que ratifica a força das verdades opacas, afetivas, intransferíveis (DRUMOND, 2013, p. 46).

É o trabalho com a memória que permite, através da reelaboração narrativa, que o homem feito, hoje escritor, reencontre o menino que ele um dia foi, afigurando-se “dispositivo de reconstrução cujo compromisso atrela-se mais ao sujeito narrador e suas artimanhas de autorreconhecimento do que à fidedignidade de uma impossível equivalência entre o passado e as suas formas de ‘presença no presente’” (DRUMOND, 2013, p. 47-48).

Vários trechos da obra destacam a constituição subjetiva do personagem e a narrativa que tenta responder ao questionamento “quem sou eu” (difícil, mas sempre necessário), por meio de vinculação afetiva a ruas, imagens ou objetos, como se vê abaixo:

A única coisa que me embalava e acalmava o sono era assistir ao Corujão. Além dos filmes do Charles Bronson, gostava da dublagem de Um dia de cão – a perfeita ligação entre as imagens de Al Pacino e a voz de Nelson Batista me fazia acreditar que eu podia compreender qualquer indivíduo do mundo. O Corujão foi determinante na minha formação (FAUSTINI, 2009, p. 34).

Todo o meu aprendizado está nesse percurso. Tudo o que está localizado entre Santa Cruz e Ipanema (FAUSTINI, 2009, p. 39).

Com o All Star, cruzava a cidade e participava de passeatas. Com o Redley, desfilava na praça do Curral Falso, em Santa Cruz. Com um Comander, ia para shows punks na Praça da Bandeira. (...) O Redley no pé, extremamente limpo, e um vinil do Stevie B. debaixo do braço facilitaram a minha introdução na galera do Cezarão. Até hoje uso Redley e All Star quando caminho pela cidade. Eles configuram quem sou (FAUSTINI, 2009, p. 125).

Sem trazer uma visão romantizada da periferia carioca, o narrador de *Guia Afetivo da Periferia* nos leva a uma periferia ao qual se liga de forma, como já evidencia o título, afetiva. Mas nos leva, também, a circular junto com ele pela cidade do Rio de Janeiro, em seus mais variados locais, da estação de trem do Engenho de Dentro, passando pela Barra da Tijuca ou pelo Mercado de Madureira, seguindo até a Rua das Marrecas e do Lavradio, ambas no centro do Rio, até chegar em Ipanema.

Com o narrador do *Guia Afetivo* pode-se perceber que pouco importa, para que esse deslocamento seja efetivado, a classe social de quem cruza a cidade, porque aos pobres também é dado o direito de circular pela urbe. Vê-se que a cidade descrita na

obra não é partida: é fato que ela pode ser partida na concessão de direitos aos pobres, mas não em seu direito de circulação, já que este é sempre oportunizado mesmo aos cidadãos pouco abastados.

Nascido numa família bastante numerosa, a circulação pela cidade sempre fez parte do repertório de experiências que coube a Faustini (e, por tabela, ao narrador do livro), que cruzava a cidade de transporte público - ônibus e trem - para visitar as tias migrantes que se espalharam pelas diferentes favelas e conjuntos habitacionais cariocas. E a circulação familiar começou, inclusive, muitos anos antes de Faustini nascer, com a vinda dessa numerosa família do interior da Paraíba para a região sudeste, em busca de melhores opções de vida:

Eu venho de uma família de paraibanos muito numerosa, que se espalharam pelos conjuntos habitacionais da cidade, pelas favelas. Então eu, desde moleque, fui encorajado a ir de uma casa de uma tia para outra, para economizar comida em casa. Então eu sempre circulei muito. E a idéia de circulação é uma idéia necessária para a literatura, necessária para a criação, necessária para a política, necessária para a estética (FAUSTINI, 2010a, s/p).

A perspectiva inscrita na obra eleita é a desse rapaz, que, sem dinheiro, inventa formas de estar na vida, construindo um repertório todo próprio de experiências para se inserir na cidade. O olhar, então, é o de quem vivencia a cidade caminhando nela a pé (com seus diferentes tênis de marcas famosas), pegando ônibus ou trem lotado, alguém que precisa trabalhar para bancar seus estudos.

Em entrevista intitulada *Guia Afetivo da Periferia de Marcus Faustini, um olhar de dentro para fora*, quando questionado sobre o surgimento da ideia do livro⁵¹, o autor responde que a narrativa se traduz em um gesto estético, objetivando demonstrar “a potência e a complexidade do modo de vida da periferia carioca”. E prossegue afirmando a importância do livro como um convite a um outro olhar sobre a periferia:

Só é possível conhecer a experiência do outro através da expressão. Neste livro, meu objetivo foi demonstrar a expressão da subjetividade de um “moleque” que circula a cidade -a cidade dentro dele e ele dentro da cidade- queria um contato íntimo do leitor. Apresentar esse sujeito da periferia não como um ser de carências, mas com sua complexidade e potência. Por isso a opção de fragmentar o livro em pequenos fluxos de pensamentos do

⁵¹ Esse convite a um outro olhar, nos leva a compreender que a escrita também pode fazer parte do repertório de experiências dos jovens de origem popular: “Talvez, para quem olha de fora para dentro seja uma novidade reconhecer a expressão da experiência das vivências nos territórios populares como afetiva e estética. Entretanto, isso já acontece em outras linguagens como o samba, o funk, etc. a novidade é isso dentro da produção literária. O acesso a produção e a fruição com a literatura são decisivos para a radicalização da democracia no país. Só podemos reconhecer a experiência do outro através da expressão de suas subjetividades” (FAUSTINI, s/d, s/p).

personagem (FAUSTINI, 2010b, s/p).

Regina Dalcastagnè aborda, em seu livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), três modos possíveis de representação do marginalizado em nossa sociedade contemporânea. O primeiro modo é chamado por ela de *exótico*, subdividido em cínico e piegas, numa escrita que reafirma preconceitos e marca a diferença quanto à classe média; o segundo modo de abordagem é o *crítico*, subdividido em implícito e explícito, nos quais os dilemas da representação da outridade apresentam-se tematizados na própria escrita. Por fim, e o que interessa para abordagem do livro de Faustini, é o que trará a “perspectiva *de dentro*, ou seja, daqueles autores que seriam eles próprios ‘o outro’” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 24).

E sobressai da escrita justamente esse olhar de dentro, com experiências que somente poderiam ser contadas, da forma como escolheu o autor, por quem vivencia – ou vivenciou, já que a escrita memorialística, embora feita no tempo presente, tem os olhos e coração voltados para o passado – essas experiências na condição de habitante (ou ex-morador) da periferia carioca. A experiência vivida por Faustini, assim, entranha-se de tal modo em sua literatura, revelando uma escrita que visibiliza a periferia como um lugar que se abre para uma multiplicidade de afetos construídos.

E nesse olhar de dentro, como aponta Dalcastagnè, “é possível notar uma grande variedade de perspectivas” (2012, p. 41). A escrita de um livro aparece, também, como marca de distinção social e como um instrumento possível para revelar ao grande público uma periferia em potência que se reinventa e que, mesmo estando esquecida do circuito turístico que embala o nome da Cidade Maravilhosa, tem uma vida pulsante.

A experiência autêntica dos habitantes das periferias do Brasil trazida para os livros da *Tramas Urbanas*, dentre os quais se inclui o *Guia Afetivo da Periferia*, legitima a escrita como esse espaço possível para novas representações. Faustini tem autoridade para falar sobre o universo representado em sua obra, porque ele mesmo é uma dessas pessoas com experiências de vida tão semelhantes ao narrador.

Contudo, o autor, a despeito de proveniente da periferia carioca, filho de família de classe média baixa, acaba por reivindicar pertencimento a uma tradição literária canônica. Isso porque são canônicos os autores trazidos para a narrativa como decisivos para a formação do narrador⁵². Marcus Faustini não pretende, diferentemente de Ferréz,

⁵² Não por acaso a epígrafe escolhida para o livro é um excerto de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, escritor francês que empreende trabalho grandioso com a memória, dotando de valor ímpar a vida subjetiva do narrador. A epígrafe está assim redigida: “É assim com nosso passado. Trabalho perdido

a vinculação com as “margens”.

O fato não passou despercebido por Anderson Luís Nunes da Mata, no artigo intitulado *Direto e dever: alguns problemas sobre o lugar da leitura na narrativa brasileira contemporânea* (2015), já que a filiação de Faustini a autores canônicos e sua crença na atividade disciplinadora que a leitura de livros pode ter, acaba por deixar marcas em sua obra. São muitas as referências a autores (brasileiros e estrangeiros, mas sempre aqueles que estão inseridos na tradição, como aptos a servirem de modelo para a literatura a ser futuramente produzida) constantes do *Guia Afetivo da Periferia*.

Inclusive, Faustini menciona, em entrevista concedida a Laila Melchior, que foram usados dois livros como elementos de inspiração e diálogo para a escrita do *Guia Afetivo*, a saber: *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade e *Guia sentimental da cidade do Recife*, de Gilberto Freyre, ambos autores canônicos:

LM: Como foi escrever o livro, quais foram as estratégias usadas no processo e quais recortes você preferiu dar?

MVF: Usei várias estratégias: anotações antigas, fotos, objetos, pequenos textos em pequenos cadernos, gravação e transcrição em MP4 e depois reescrevia. Entretanto, a principal estratégia foi a fragmentação da voz do personagem em pequenos trechos de pensamentos ao longo da narrativa. Como método, gosto de trabalhar também com diálogo com elementos externos, além das potências interiores de criação. Nesse livro usei o Guia Sentimental da cidade do Recife, do Gilberto Freyre e o Memórias sentimentais de João Miramar do Oswald de Andrade como elementos de diálogo. O livro pretende também ser um gesto estético que demonstre a potência subjetiva dos territórios populares para além das representações atuais (FAUSTINI, s/d, s/p).

Não se desconhece que o letramento literário ainda é visto como marca de distinção social daqueles que passaram pelo processo de aprendizado da leitura, além de garantir “alguma forma de empoderamento na construção de espaços sociais” (MATA, 2015, p. 185).

Tanto que Faustini, ao construir o seu percurso como leitor (e também como escritor), acaba por ressaltar o seu entendimento do lugar da leitura no cotidiano, tida por ele como um valor *a priori*:

Trata-se de um nível de idealização do ato de ler que nem mesmo Candido ou Petit ousaram sugerir em suas defesas apaixonadas da leitura como possibilidade de melhoramento do ser humano.

procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora do seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.”

Nesses fragmentos, percebe-se o cânone que Faustini vai elaborando: Dostoiévski, Proust, aos quais ele juntará Fitzgerald, Barthes, entre outros. Esse conjunto de autores ajuda a situar Faustini em relação a sua concepção poética (MATA, 2015, p. 189).

Anderson Nunes da Mata (2015, p. 191) diferencia, assim, a filiação de Faustini, que se faz com os autores do cânone e da tradição, da escrita de Ferréz, também autor integrante do movimento intitulado literatura marginal, que reivindica uma filiação a autores que escrevem nas margens do campo literário, como é o caso de João Antônio ou dos autores de cordel. Ambos tematizam, ainda que de formas diferentes, a representação da literatura como espaço de resistência⁵³.

Conclui Mata pontuando que o narrador do *Guia Afetivo da Periferia* busca uma forma de ascensão social que se liga, em alguma medida, com o acúmulo de capital cultural⁵⁴. Contudo, este acúmulo não se traduziria em reflexão sobre o material que é lido (ao menos isso não consta do Guia de forma explícita), mas apenas representaria reprodução de valor já atribuído anteriormente a essas obras:

O espaço, nesse caso, conquista-se com o domínio do conhecimento imposto pela tradição – e é essa a marca do conservadorismo – e do conformismo – do texto de Faustini no que se refere à leitura (MATA, 2015, p. 191).

A construção da subjetividade autoral, com o apontamento de impressões pessoais de vida e de sensações vivenciadas pelo narrador, aposta na centralidade da vida desse sujeito de classe média baixa, permitindo uma nova representação, muito além da pura e simples menção às carências do dia a dia:

Ali tem o registro de uma infância, de relações que se constroem, das primeiras percepções, das bússolas que nos movem. Todos nós somos centro, é o que tenta demonstrar esse livro. Mesmo estando excluído de processos sociais, de processos econômicos, a nossa construção subjetiva pode existir. E vivemos dimensões estéticas familiares que podem ter expressão para além daquele melodrama, das linguagens que são destinadas para representação de pobre nesse país (FAUSTINI, 2010a, s/p).

O conservadorismo, que igualmente se liga à escolha pela forma memorialística por parte do autor, pode servir para reforçar a ideia de que aos cidadãos de classes

⁵³ Com isso, não se quer criticar a postura de Faustini: há, apenas, a constatação de que o autor busca filiação à tradição literária canônica. Mesmo porque a tradição literária não se afigura monopólio passível de utilização apenas por escritores que não são oriundos da periferia.

⁵⁴ Interessante destacar o seguinte trecho do *Guia Afetivo*, no qual resta evidenciado esse aspecto de valor positivo que se dá pela aquisição de livros de autores consagrados, tanto que se tornam presentes para as pretendidas a namoradas do narrador: “Corria os sebos atrás de livros. Perdi a conta de quantos *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, eu comprei para dar de presente às possíveis namoradas (FAUSTINI, 2009, p. 54)”.

menos abastadas também é permitido o uso dessa forma de escrita tão ligada, ainda, à tradição burguesa⁵⁵.

4.2. *Guia Afetivo da Periferia: análise do livro*

A obra escolhida apresenta a perspectiva de um sujeito pobre e sua infância como morador da cidade de Duque de Caxias e, após, sua juventude vivida em um conjunto habitacional de classe média baixa do bairro de Santa Cruz, periferia da cidade do Rio de Janeiro. A narrativa traz as agruras do jovem e sua família para sobreviver em meio a uma cidade não homogênea, bem assim narra as estratégias desenvolvidas pelo rapaz (narrador protagonista) para romper os espaços e construir suas bússolas de orientação pela cidade do Rio de Janeiro.

A história, que bem poderia ser a de milhares de rapazes suburbanos pelo país afora, nos mostra um narrador protagonista que precisa acordar cedo, pegar ônibus lotado, se deslocar até o local de trabalho – nas épocas em que tinha trabalho –, estudando de noite e correndo contra o tempo para não perder a última condução que o permitirá chegar em casa para, no dia seguinte, recomeçar tudo novamente.

O protagonista, narrando em primeira pessoa, numa narrativa fragmentada e de tom acelerado, traz ao leitor as lembranças de menino pelos subúrbios e, depois, do já rapaz em suas andanças pela cidade, trazendo à cena locais pouco turísticos, como o supermercado, a escola de teatro, o cemitério do Caju e os demais locais dos subempregos do narrador, numa vida que margeia a linha do trem e o trajeto de van.

O autor, atento observador da cidade e de suas personagens anônimas, nos traz a conhecimento passagens de sua vida em tom memorialista, mas não sem reconstrução literária desses eventos, dotados de evidente valor afetivo para o protagonista narrador:

O prazer de ver o céu brilhar pela janela nas casas diminuía também o calor do vagão, mas era interrompido pelas repetidas vozes do vendedor de Prestobarba. Devido à falta de grana e à presença constante de todo tipo de vendedor e produtos em toda parte, por várias vezes prestei muita atenção no

⁵⁵ A crítica literária viu com bons olhos a inventividade presente na escrita de Faustini, bem assim o contato com a tradição, como se vê do excerto abaixo, constante do texto de Gabriel Estides Delgado, que identifica o trabalho do autor como uma resignificação da experiência juvenil na periferia carioca: “A carga literária das imagens criadas por Faustini, sua *expertise* e capacidade de agrupar e refundar as memórias com rigor de estilo, isto é, domínio da linguagem escrita sistematicamente construído no contato com a tradição literária, bem como sua adequação a uma poética econômica (concisa) ou ao fluxo de impressões não cronológicas, técnica, novamente, de desenvoltura moderna, são elementos suficientes para que haja chancela crítica de *Guia afetivo da periferia*” (DELGADO, 2013, p. 46).

jeito de venderem. Cogitava trabalhar assim. Falar dava dinheiro, escrever, não.

(...)

Perceber falas, tons, vozes e frases ditas foi ocupando o lugar do procedimento de criar histórias. As oportunidades de tramos com a voz foram aparecendo: animador de festa, Papai Noel no Carrefour de São Gonçalo, Urso Fred no Shopping Madureira e toda sorte de subempregos que me serviam para ter alguma grana (FAUSTINI, 2009, p. 35-36).

Um sujeito-autor que bem cedo percebe a possibilidade de ficcionalização da vida⁵⁶ e daquilo que o envolve, já que mesmo os fatos mais simples e as observações mais banais são elevadas a ganhos de distinção, como observado por Gabriel Estides Delgado, que menciona que a recriação da realidade empreendida no livro de Faustini “vem a redimensionar a experiência individual”, operando “verdadeira transformação do dado prévio” (DELGADO, 2013, p. 43).

A recriação do real é feita de forma criativa pelo autor, que deixa de trazer a “narração seca e documental da carestia” dos moradores das periferias, ao revés, “opta-se pela conformação subjetiva da realidade” (DELGADO, 2013, p. 42), como faz ao narrar o pôr do sol visto de uma laje do Cezarão, conjunto habitacional onde morava, para contrapô-lo ao aplaudido pôr do sol da cinematográfica Ipanema:

Na laje do Cezarão, o pôr do sol vem cor de ouro avermelhado ao longe e acompanhado de sons de crianças brincando e de bife na frigideira. É o melhor pôr do sol da cidade do Rio de Janeiro. É tragante a ponto de você não conseguir nem aplaudir. As mais de cinco mil casas do conjunto começam uma a uma a acender suas lâmpadas. O ponto de ônibus recebe de volta aqueles que foram atrás de sustento (FAUSTINI, 2009, p. 51).

O livro traduz-se numa narrativa fragmentada e de leitura rápida, contendo 3 longos capítulos intitulados Meu Território (capítulo 1), Primeiros Mapas (capítulo 2) e A bússola (capítulo 3). Estes 3 capítulos se dividem em 71 subcapítulos curtos, não necessariamente encadeados entre si, em que avulta a importância do caminhar pela cidade, de circular em seus espaços públicos, de sentir a rua e seus cheiros, de observar as pessoas que nela transitam, tudo isso somado à narrativa das experiências subjetivas do protagonista:

Sexta-feira à noite era noite. Depois de uma semana de trabalho, quando tinha emprego, ou de angústia e tédio, quando não tinha o que fazer, era imprevisível o meu itinerário. Punks no Méier, shows darks em Santa Cruz da

⁵⁶ “Nunca gostei do excesso de realidade presente na boca dos arautos que falam sobre o Rio, seja em mesa de bar, entrevista de canal a cabo ou seminário de universitárias charmosas. Na cidade, eu procuro a ficção” (FAUSTINI, 2009, p. 74). Prossegue o autor: “Não se trata de viver algum personagem. Trata-se de poder entregar-se à fruição. De não se preocupar com as reações faciais que você terá de fazer ao encontrar pessoas. No Rio de Janeiro da ficção, a liberdade é total.” (p. 75)

Serra, baile funk no Cezarão, conhaque barato nos botecos da Cruz Vermelha, Angu do Gomes na madrugada na Praça XV ou chope com Steinhegger no Amarelinho da Cinelândia. O importante era achar um lugar ou uma bebida barata, que garantisse baganas de pensamento noite a dentro. (...)

O destino da sexta à noite não era apenas o que estava em jogo. O trajeto também fazia parte da experiência. O começo era uma kombi com luz neon azul-céu acesa na parte interna, com uma buzina anunciando: “Cezarão, Estação Santa Cruz”. Dentro da kombi, menores ambulantes, evangélicos indo pregar, trabalhadores e tipos como eu conversavam ambientados por esse neon e pelo funk das caixas de som do carro (FAUSTINI, 2009, p. 48).

A maneira de narrar, fragmentada, se aproxima bastante de *Memórias sentimentais de João Miramar*, no qual Oswald de Andrade constroi verdadeiro mosaico narrativo, ao dividir a escrita do livro em 163 episódios-fragmentos, não encadeados entre si. A transcrição em primeira pessoa de uma vida banal, acaba por revelar, além de um diário sentimental do narrador, fatos sobre uma província ociosa. A crítica à época recebeu o livro de Oswald como o “marco zero” da prosa brasileira contemporânea, por sua inventividade e criatividade.

Sobre o *Guia Afetivo da Periferia* e sua escrita híbrida do ponto de vista da estrutura, porque mescla ficcionalização autobiográfica e fotografias autorais, Vinicius Mariano Carvalho observa a importância da “filiação ao tecido urbano, construindo uma sintaxe que é a da circulação urbana, transitando entre os espaços considerados centro e periferia, sem hierarquização dos mesmos”, já que o autor se inscreve na cidade (CARVALHO, 2015, p. 37).

Assim, a relação que se constroi com a cidade é, antes de tudo, afetiva: do subúrbio de Santa Cruz com seu calor infernal, cujas noites abafadas são amenizadas com a ajuda do ventilador FAET comprado num ferro velho pelo padraço do narrador, passando pelas noites andando de ônibus 839 e a vontade de “chegar em casa para bater um prato fundo de feijão, arroz, pepino inteiro e bife de chã de dentro” feito por Dona Creuza – a mãe, até os trajetos de trem e a observação das pessoas, que desde então já serviam de inspiração para inventar histórias:

Esperava o próximo trem em direção à Central. Essa troca era apropriada para a sensação de ficção que buscava com a intenção de disputar com o cansaço do corpo. A estação inteira era cheia de ferros redondos que naquela época eu intuía ser o que tinha escutado sobre art nouveau. Ali, sentia-me confiante. Era a confirmação de que, domingo a domingo, mesmo sem dinheiro, fazia mais sentido andar pela rua do que ficar em casa. Na espera do trem, observava as pessoas e criava pequenas histórias para cada uma. Era meu território particular de invenção. (...) Imaginava que poderia ganhar dinheiro algum dia com essas histórias (FAUSTINI, 2009, p. 34-35).

Faustini constroi seu personagem como um sujeito que circula a cidade e que

pensa sobre si enquanto se locomove, mas a tônica que também recai sobre a narrativa, além desse tom memorialístico, é a que situa o narrador e suas histórias num Rio de Janeiro da década de 80, o que pode ser visto, especialmente, pelos bens de consumo presentes: o ventilador FAET de aço, que abre a narrativa; a vitrola portátil vermelha e bege, em que ouvia os discos de vinil em cima do telhado de um conjunto habitacional do Terceiro Mundo; o leite de saquinho da marca CCPL, consumido pela família (e seus tipos C e B); a lata de leite moça, que era a alegria do menino rapaz depois de uma ida ao supermercado com a família; a garrafa de vidro de 2 litros de coca-cola, que somente era consumida aos domingos; o walkman no ouvido, para as aulas de inglês enquanto andava de bicicleta; o pote térmico verde-musgo da Tupperware, que acondicionava o angu de milho doce feito pela mãe; as etiquetas das marcas Cyclone e Company, que, uma vez coladas às roupas, serviriam para retirar o protagonista da invisibilidade; o tênis All Star, com o qual rompia fronteiras pela cidade; o picolé dragão chinês, alívio no calor do vagão lotado do trem.

Importantes para a narrativa, a cidade – e seus diferentes locais – e os objetos ajudam o narrador protagonista a se constituir enquanto sujeito, auxiliam-no a compreender melhor o mundo e a determinar sua percepção sobre as coisas. Fazem parte da mesma matéria afetiva de que é feita o protagonista.

Uma das inovações trazidas pelo livro é explicada pelo autor em resposta ao questionamento formulado pela entrevistadora Laila Melchior, que indaga a Faustini sobre o lugar da memória para a população das periferias urbanas brasileiras. O autor aponta que a expressão literária também deve ser reconhecida como meio de expressão da experiência das vivências nos territórios populares, como já ocorre em outras linguagens, como o samba, o funk. E vai além:

Frequentemente percebemos a memória como uma linguagem narrativa da classe média: biografias, reminiscências, etc. Personagens populares estão sempre representados como agentes de luta pela sobrevivência, do agora. Potencializar experiências de expressão onde os territórios e sujeitos populares aparecem também pela memória é apostar na diversidade das formas de viver nesse país. Diria que pode, inclusive, contribuir para radicalizar a democracia (FAUSTINI, s/d, s/p).

A radicalização da democracia, mencionada por Faustini em sua fala, pode ser entendida como a oportunização de espaços de poder a todos os cidadãos, mesmo aqueles de classe social mais baixa, mormente se considerarmos que a escrita (e o que ela representa) insere os autores e seus produtos literários no campo literário brasileiro,

onde há disputa por espaço e por posições de poder. Oportunizar, assim, que a escrita também possa ser instrumento usado por jovens de origem popular seria apostar nessa radicalização da democracia a que alude Marcus Faustini.

Essa democratização é a tônica da presente narrativa: por um lado se pode entender que a escrita do livro representa, em si mesma, parte do projeto de democratização do direito dos habitantes das periferias de escreverem as suas próprias histórias e, por outro, a democratização de acesso aos espaços públicos por cidadãos menos abastados.

Aliado à democratização, sobressai da narrativa o investimento maior na ficcionalidade e na linguagem literária – o que não se nota de modo tão evidente em *Bagunça* e em *Favela toma conta* –, que se dá com o uso de tropos (metáforas, metonímias, alegorias), também pela construção de um ponto de vista (com a figura do narrador-personagem), bem assim o uso mais evidente dos espaços para a imaginação do leitor. Nessas duas obras, cuja análise foi feita nos capítulos anteriores, o que se nota é a ausência de qualquer esforço de separação entre as figuras do autor e do narrador, ao passo que em *Guia Afetivo* nota-se justamente o esforço por confundir o leitor (o esforço empreendido por Faustini nos leva a duvidar dessa coincidência entre autor, narrador, personagem).

Pensado como obra ficcional, *Guia Afetivo da Periferia* é estudado pela crítica literária brasileira especialmente sob o enfoque da tensão entre escrita factual e ficcional, como será visto a seguir.

4.3. Escrita autobiográfica e/ou autoficcional

Guia Afetivo da Periferia estimula a pensar na tensão entre a escrita factual e a ficcionalização de si por parte do autor Marcus Vinícius Faustini. Esse estreitar de vínculos entre o produto literário e a realidade vivenciada é um dado que não se pode olvidar na literatura contemporânea, fato que não é exclusividade das obras produzidas atualmente no Brasil, já explicitado no terceiro capítulo desta pesquisa.

Como aponta Diana Klinger, esse é um fenômeno que se nota presente nos romances contemporâneos latino-americanos, contudo o autor que retorna e deixa marcas em sua escrita não é aquele “sujeito pleno no sentido moderno, cartesiano, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da 'literatura do eu' a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade”

(KLINGER, 2012, p. 34).

A classificação do livro já é polemizada desde o prefácio, escrito por Luiz Eduardo Soares, que inicia tentando enquadrar a obra nas classificações possíveis, de romance de formação a memórias e confissões, de relatos de um *flâneur* até álbum de família para, enfim, concluir que o livro é inclassificável:

Não vou dizer o que ele é, porque, sendo o objeto que você tem em mãos, seria ocioso. Não ousarei sintetizar seu sentido, porque é plural, polissêmico, em permanente deslocamento e dialógico, mesmo, paradoxalmente, evocando o monólogo e o fluxo de consciência de um repórter de seu tempo – objetivo, portanto, mas, surpreendentemente, pela mediação da subjetividade, isto é, por meio da introspecção mnemônica (SOARES in FAUSTINI, 2008, p. 15-16).

Catalogado como obra ficcional (ficção - romance brasileiro)⁵⁷, *Guia Afetivo* nos mostra que a recriação do eu através da escrita, mais que mera transposição e narração seca e documental de fatos ocorridos, pode ser vista como um trabalho de ficcionalização de si⁵⁸. Isso porque

No momento em que um escritor começa uma narração ou um poema, ele tem a possibilidade de se ficcionalizar. A função narrativa lhe dá a liberdade de enriquecer seu papel de contador, de modular sua atitude com relação à história contada, por alusões, comentários, à expressão de sua verve, para se construir como “herói extra” (COLONNA, 2014, p. 65).

O fluxo de consciência e a narrativa fragmentária, aliada à opção pelo enquadramento ficcional, diferenciam o livro que temos em mãos dos outros dois (*Bagunçação e Favela toma conta*), nos quais a referencialidade se faz mais presente que a ficção.

Não desconhecendo que os pés pisam em terreno arriscado quando se tenta definir ficção, esta é por nós entendida não como oposição ao real, mas como estando vinculada à vida e à esfera do sensível⁵⁹. A tríade *realidade-fictício-imaginação*, como

⁵⁷ O enquadramento enquanto obra ficcional foi opção do autor em conjunto com a editora Aeroplano. No caso, houve efetiva participação do autor na escolha do subtítulo, o que talvez explique que esse livro seja o único da Coleção *Tramas Urbanas* catalogado como ficção.

⁵⁸ Contrariamente, Lejeune aponta que o trabalho de se colocar por escrito através de uma narrativa não significa de modo algum que a escrita seja vista como ficção, nesses termos: “É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé” (LEJEUNE, 2014, p. 121).

⁵⁹ Costa Lima entende que a ficção, embora não represente a verdade, tem por ponto de partida o que os produtores e receptores entendem por verdade (COSTA LIMA, 2014, p. 52). Para esse autor, a *mimeses* apresenta uma relação paradoxal com a realidade: ao mesmo tempo em que independe dela, é dela que se alimenta, trazendo consigo as formas sociais de realidade (p. 110).

ensina Karlheinz Stierle, se une para nos dar o conceito de matéria ficcional, que representa transgressão do real, mas depende da produção da obra para se concretizar enquanto conceito estético:

A obra é uma metamorfose de seu material; ela converte em invisível a matéria em que se realiza, mas, na força de sua evocação, se faz a si mesma também invisível; no entanto, ambas são a condição para que o imaginário possa se manifestar em sua forma mental. A ficção é ambas as coisas: a obra como produção da arte e do imaginário, que só faculta a arte produzida a partir da obra, faz esquecer e, no entanto, requer o retrospecto reflexivo sobre a sua origem material (STIERLE, 2006, p. 1).

O referido autor, utilizando-se dos ensinamentos de Wolfgang Iser, aduz que o fictício e a realidade são parceiros e ambos corresponderiam a momentos de transgressão do real: o fictício organiza-se enquanto texto, contudo o espaço aberto para o imaginário nunca consegue ser fechado pelo fictício. Isso porque o fictício

não seria uma disposição simbólica, em que fendas e rupturas apresentariam o imaginário como o outro da ficção, senão que o fictício e o imaginário não se deixariam dissociar. O fictício se eleva no imaginário, o imaginário, no fictício. (...) Originalmente, eles correm paralelos e são aspectos de uma unidade que se mostra como o além da oposição. Se isso é correto, então o imaginário alcança sua mais alta forma e, ao mesmo tempo, sua determinação suprema ao se transformar em fictício e, em correspondência, se põe sob as condições de uma redução medial (STIERLE, 2006, p. 2).

Ainda na tentativa de compreender a escrita ficcional, Anderson Luís Nunes da Mata (2017) propõe, através da análise do poema *Noite*, de Wislawa Szymborska, a ficcionalidade como forma de se pensar o texto literário, aduzindo que a consciência do ficcional diminuiria sua distância para o real, contudo não se afigura capaz de apagar sua diferença. Ao defender que a literatura é uma forma de conhecimento do mundo, fundada na ficcionalidade, questiona o papel do professor, trazendo à reflexão o ensino da literatura na escola e suas possibilidades.

Para o que interessa a essa pesquisa, valem as observações sobre o papel do leitor frente a textos ficcionais, evidenciando que, também para a ficção, sobressai a ideia de que esta implica um modo de leitura, uma atitude não apenas do autor, mas também do leitor:

O que vai se tornando claro aqui é que a ficcionalidade é menos uma característica ontológica do texto que um modo de se aproximar dele, e que, por isso, dependem de atitude do próprio leitor. A ficcionalidade nos lança nos espaços liminares, em que não se distingue, em que não se decide. O sujeito dessa indistinção e indecisão não é apenas o autor, mas também o leitor. Sem um leitor disposto a investir em uma leitura ficcional do texto, ela será limitada, ou mesmo apagada (MATA, 2017, s/p).

Ao se construir uma narrativa em linguagem, há sempre um processo de representação que insere o texto na ordem do ficcional, de modo que a relação entre o real e o texto é mediada por inúmeras representações (MATA, 2017, s/p). Não haveria, assim, uma relação direta entre o real e o texto lido, já que a imaginação toma parte da leitura (havendo, então, uma representação do real).

Costa Lima aduz que as representações seriam pontes que “conduzem o real ao texto da mimeses” e que deformam a realidade, encarando a *mimeses* como representação-efeito (não como simples imitação), posto que depende do leitor para se fazer, pois

o efeito da leitura implica por certo uma transferência, uma interminabilidade de sentido, mas não necessariamente uma indecidibilidade. Para que a distinção se faça válida, é preciso acrescentar que o ato de leitura crítica implica a recolha de sinais e marcas que, *sem recuperar o real*, como implicitamente se afirma na concepção antiga da *mimesis*, o *indiciam*.
(...)

A representação-efeito, desdobrada pela leitura, leva pois em conta não só como se lê mas as fraturas que constituem aquele que lê. Dito mais precisamente: leva em conta o sujeito fraturado e a classificação social da sociedade e do grupo (classe ou estamento) a que pertence (COSTA LIMA, 2014, p. 281-282).

O trabalho de se recriar através do texto nunca é literal, seja porque a memória é falha, seja porque há boa dose de inventividade deixada a cargo do escritor, que pode omitir fatos que reputa não relevantes, que seleciona passagens da vida pessoal que serão transcritas para a narrativa, que aumenta e supervaloriza experiências pessoais contadas.

Sobre o aspecto romanescos presente nas escritas de si, Doubrovski reconhece que a vida é sempre reinventada quando objeto de rememoração:

Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanescas da própria vida (DOUBROVSKI, 2014, p. 124).

Guia Afetivo da Periferia traz um narrador em primeira pessoa, não nominado de forma explícita, que conta ao leitor suas experiências: sua vida aparece descortinada em suas pequenas e grandes conquistas, sua formação enquanto leitor, sua formação de ator, seu papel de filho, de amigo e, sobretudo, de andarilho numa grande cidade brasileira. O livro, apresentando narrativa dotada de evidente caráter pessoal, cabe na

conhecida definição de Lejeune acerca da autobiografia, já citada no segundo capítulo desta dissertação, que a insere como sendo a narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, focalizando a sua história individual e, de modo particular, a história de sua própria personalidade (LEJEUNE, 2014, p. 16).

Philippe Lejeune é nome importante quando se pensa na valorização do discurso autobiográfico e em sua inclusão no campo dos estudos literários. O autor francês emprega o termo *autobiografia* para designar qualquer texto regido por um pacto autobiográfico, no qual o autor propõe ao leitor um discurso sobre si, mas também uma narrativa que visa responder à pergunta: “quem sou eu?” (LEJEUNE, 2014, p. 63).

Também importante para a escrita de cunho pessoal, o nome próprio vincula a enunciação a cargo de uma pessoa que põe seu nome na capa do livro e na folha de rosto, sendo “nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real”, que, por seu turno, se responsabiliza pelo que escreve (LEJEUNE, 2014, p. 26-27).

Ainda sobre a inscrição do nome próprio na narrativa, Vincent Colonna em seu ensaio *Tipologias da Autoficção*, aponta que o livro deixou de ser aquele lugar onde só repousam nomes apagados, passando a ser “uma quermesse onde os vivos deambulam com um crachá indicando sua identidade – e, às vezes, se engalfinham como em filmes burlescos” (COLONNA, 2014, p. 50).

Prossegue Colonna afirmando que a inscrição do nome próprio do autor no romance relaciona-se com a “onda de desvelamento da intimidade” dos últimos anos de século XX, mas traz um paradoxo, já que os receptores da obra nem sempre serão capazes de correlacionar os nomes presentes no livro às pessoas reais a que se referem:

Na verdade, todos os nomes exibidos nessas narrativas romanceadas, exceto o autor e os personagens públicos, remetem, para o leitor comum, a desconhecidos. O efeito produzido não difere, portanto, de um romance (ou peça de teatro) *à clé*, fórmula literária antiga, na qual as pessoas envolvidas se reconhecem e que os outros leem como uma ficção, nem mais nem menos (COLONNA, 2014, p. 52-53).

Se o nome próprio, como afirma Lejeune, é o lugar em que se articulam pessoa e discurso, como entender essa ausência de indicação de nome próprio ao narrador protagonista, em especial quando cotejada com as dezenas de fotografias (reais) trazidas para a obra? Como compreender a opção pelo apagamento do nome de Faustini, que pode ser lido na capa do livro, em documentos trazidos à narrativa e ladeando a última

fotografia, quando o editor aponta para um Marcus Vinícius Faustini real, carioca, diretor teatral, cineasta e produtor cultural?

O autor que se descortina para nós, leitores, é uma pessoa real sim, mas uma pessoa real que escreve e publica. Contudo, no caso temos um autor real que escreveu apenas esse único livro, daí a dificuldade, inclusive, em relacionar os fatos narrados no livro que se tem em mãos à realidade vivenciada por Marcus Vinícius Faustini, já que faltaria o signo de realidade, como proposto por Lejeune:

Talvez só se seja verdadeiramente autor a partir de um segundo livro, quando o nome próprio inscrito na capa se torna um denominador comum de pelo menos dois textos diferentes (...). Veremos que isso é muito importante para a leitura da autobiografia: se a autobiografia é um primeiro livro, seu autor é conseqüentemente um desconhecido, mesmo se o que conta é a sua própria história: falta-lhe, aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção anterior de outros textos (não autobiográficos), indispensável ao que chamaremos de 'espaço autobiográfico' (LEJEUNE, 2014, p. 27).

Aqui o enquadramento ficcional da obra não nos dá indicação de que o autor fez a promessa de dizer somente a verdade, daí não se poder falar de um pacto autobiográfico explícito. Assim, uma explicação possível para a presença das 58 (cinquenta e oito) fotografias reais do autor no *Guia Afetivo da Periferia* seria a confirmação do pacto autobiográfico. Através das fotos é como se o autor afirmasse: “Eu, pessoa real Marcus Vinícius Faustini, estou aqui e digo a verdade. Estas fotografias são a prova!”.

No interior do livro, constam mais de cinquenta fotografias: algumas do escritor quando criança, outras de familiares (mãe, padrasto, tias e irmã), a maioria delas de objetos e locais descritos nas narrativas – estações de trem, vans que circulam a cidade, prédios públicos e placas indicativas de direção de lugares que tiveram importância na formação pessoal do narrador e na construção de sua identidade.

Confirmando a autenticidade de tais fotos e sua ligação à história real da pessoa por trás do narrador protagonista, o livro contém, ainda, fotos da Carteira de Trabalho de Marcus Vinícius Faustini e sua Carteira de funcionário do Banco do Brasil, como mostram as imagens que constam, respectivamente, das páginas 64 e 124:



Imagem 1: Carteira de Identificação Funcional do Banco do Brasil (página 64)

Imagem 2: Primeira Carteira de Trabalho (página 124)

Não se pode perder de vista que os textos autobiográficos, à semelhança das biografias, diferenciam-se dos textos ficcionais por serem “referenciais”, na medida em que “se propõem a fornecer informações a respeito de uma 'realidade' externa ao texto e a se submeter a uma prova de verificação” (LEJEUNE, 2014, p. 43).

Lejeune aponta a necessidade do pacto autobiográfico para que a leitura funcione, ou seja, passa a ter importância ímpar a figura do receptor da obra, na medida em que a autobiografia é vista como um gênero contratual, isso a partir da consideração do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, que determinará o modo de leitura do texto (LEJEUNE, 2014, p. 53-54).

A leitura a ser feita teria, então, que transbordar o texto e ir além de seus limites para se perquirir onde o autor se faz presente e deixa seus vestígios, partindo da ideia de que o pacto pode, inclusive, não ser explícito. Tanto assim que o contrato implícito pode deixar rastros nos paratextos, em alguma explicação lançada anteriormente pelo autor, na capa, na contracapa e, no caso específico da obra eleita, nas inúmeras fotografias trazidas ao conhecimento do leitor.

Desde a capa do *Guia Afetivo da Periferia* vê-se a opção de Faustini por vincular a narrativa, que se diz ficcional, aos dados de realidade extratextuais, ao trazer a foto de um Faustini ainda menino, em sobreposição com imagens de placas indicativas de direção localizadas na cidade do Rio de Janeiro, como visto anteriormente.

A primeira foto do livro nos mostra um Faustini garoto, em fotografia de escola, sentado de braços cruzados e uniformizado, com a bandeira do Brasil ao fundo, olhando em frente, onde é possível ler a data 29.08.84; a última fotografia traz a foto de um Faustini também menino, trajando roupa de festa junina, segurando seu chapéu de palha, com desenho de bigode no rosto feito por lápis preto, olhando para o lado⁶⁰:

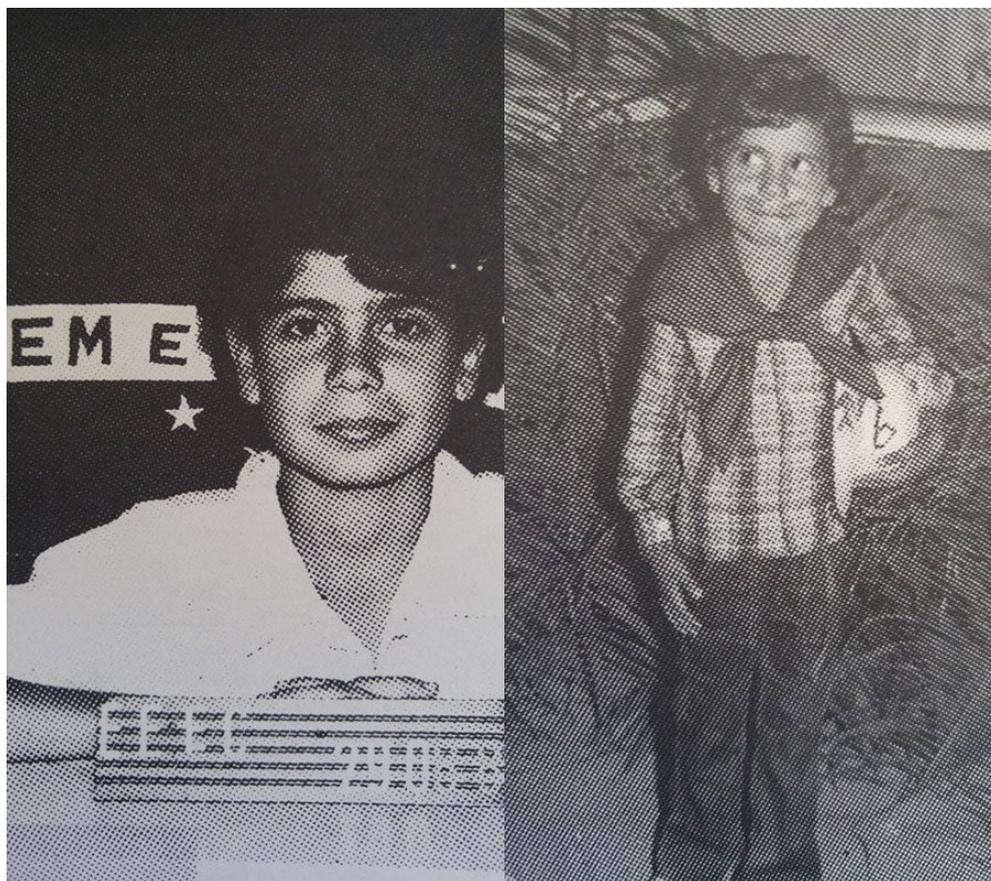


Imagem 1: Marcus Faustini em foto de escola
(página 19)

Imagem 2: Numa festa junina
(página 183)

A narrativa que se escreve vai além dessas fotografias e abarca também fotos de um Faustini rapaz já feito, moldado por suas andanças pela urbe. O curioso é que as fotos escolhidas para início e término do *Guia Afetivo* trazem um Faustini menino, como se de romance de formação não se cuidasse. Fazendo parte integrante da narrativa, as fotografias sugerem uma aproximação do leitor aos dados reais constantes da obra, além de conferir uma dimensão afetiva à matéria narrada. E mais, as fotografias

⁶⁰ Ambas as fotografias, ao serem incluídas no índice de imagens, constante da parte final da obra, receberam a indicação de se referirem à pessoa real Marcus Vinícius Faustini. A primeira delas tem a menção: “Eu em uma foto de escola”; na última há a referência também à primeira pessoa do singular: “Eu numa festa junina”.

revelam, além da referência à pessoa do autor, uma vinculação afetivo-geracional⁶¹, porque também se ligam a jovens que tiveram fotos em álbuns de família trajando roupas de festa junina ou vestidos em seus uniformes escolares.

Ocorre que, no caso, tratando-se de um autor que possui somente essa obra e não é por demais conhecido do público leitor, a questão que surge é: existe diferença entre a leitura de um texto ficcional e de um texto apontado como autobiográfico? Se partirmos da constatação de que a autobiografia seria, em verdade, um modo especial de leitura, é de se questionar se ao leitor caberia conhecer os dados extratextos para, tal qual um detetive ou um juiz, ir atrás de pistas que permitissem buscar os dados de realidade presentes na obra.

Mas volto à pergunta: e se não conheço esses dados de realidade presentes no texto literário, a leitura deixa de ter valor? A obra fica menos importante ou menos valorosa se lida apenas enquanto ficção? E indo mais além, há um limite preciso que separa as obras autobiográficas daquelas ficcionais?

A questão já foi objeto de indagação por renomados autores, dentre os quais cito, mais uma vez, Lejeune, não havendo uma resposta pronta e fácil ao questionamento. Ao revés, os limites entre ficção e autobiografia não são precisos, resultando em muitas ambiguidades a depender da definição que se adote.

Sobre o embaralhamento dos limites entre uma verdade de si e a ficção, pode-se citar os estudos da professora Luciana Hidalgo, que aponta ser necessário problematizar o termo *autoficção*, criado por Serge Doubrovsky em 1977, para nominar sua obra *Fils*, já que, apesar das inúmeras indefinições teóricas, o termo revela-se cada vez mais necessário (HIDALGO, 2013, p. 227). Vale a citação da autora:

Um ponto em comum une os mais variados exercícios autoficcionais: a possibilidade de apagar, ao menos embaralhar, os limites entre uma verdade de si e a ficção, mesmo se isto revoluciona a ideia de *pacto autobiográfico* definida por Philippe Lejeune, abrindo novas perspectivas de leitura – a leitura simultaneamente referencial e ficcional de um mesmo texto (HIDALGO, 2013, p. 221).

Para Lejeune, a importância da distinção leva em conta o Pacto Autobiográfico firmado com o leitor, para concluir que a autobiografia e o romance são, em verdade, casos particulares de construção narrativa:

⁶¹ Vinculação que também se liga a lugares e referências trazidas por Faustini em seu texto, passíveis de serem compreendidas de igual modo por pessoas nascidas na mesma geração que o autor.

Como distinguir autobiografia e romance autobiográfico? Tenho de confessar que, se nos ativermos à análise interna do texto, não há nenhuma diferença. (...)

E quem pode afirmar onde termina, dependendo da época e do tipo de leitor, a transparência e a verossimilhança, e onde começa a ficção? Eu queria simplesmente descartar tudo o que pudesse paralisar a crença referencial, seja por criar alguma forma de dúvida, seja por transportar o leitor diretamente para o terreno do imaginário. Esse ponto continua sendo, aliás, matéria do litígio: o paradoxo da autobiografia literária, seu jogo duplo essencial, é pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte (LEJEUNE, 2014, p. 70-71).

O interesse pela trajetória pessoal de “qualquer um” e pelas formas mais tradicionais de discurso foi alargado por Lejeune, após a publicação de seu estudo original acerca do Pacto Autobiográfico, passando a considerar, posteriormente, também as histórias comuns como possíveis objeto de estudo e reflexão:

Todo homem traz em si uma espécie de rascunho, perpetuamente remanejado, da narrativa da sua vida: é o que busca captar, no gravador, a história oral. Ao redor de nós, bem mais numerosas que pensamos, há pessoas que passam esse rascunho da vida a limpo, que escrevem e que ninguém lê (LEJEUNE, 2014, p. 78).

Interessante trazer à cena o termo *autoficção*: a discussão, que ainda engatinha no Brasil, já é objeto de polêmica na França pelo menos desde a edição de *Fils* em 1977, de Serge Doubrovski. Embora inexista consenso quanto ao termo *autoficção*, conceituado pelo criador do neologismo como sendo “ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKI, 2014, p. 120), é relevante para pensar que o conceito de autobiografia não dá conta de resolver todas as celeumas que envolvem as narrativas de si.

A indefinição teórica, mais que negativa, acaba por possibilitar discussão sobre o termo e sua abrangência nos meios acadêmicos e na crítica especializada⁶², contudo sobressai a idéia de que a *autoficção* é a narrativa cuja matéria seja estritamente autobiográfica. Doubrovski aduz que o termo veio preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral. Aponta o autor que a relação do sujeito consigo mesmo mudou ao longo do tempo, o que explicaria a necessidade de se diferenciar a *autoficção* pós-moderna daquelas narrativas-romances de si (consideradas por ele como autobiografias):

A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção

⁶² Segundo Doubrovski, “a palheta da *autoficção* é variada e é isso que constitui sua riqueza” (2014, p. 113).

sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido (DOUBROVSKI, 2014, p. 123).

A discussão é válida quando se pensa no livro em questão, no qual inexistia atribuição de nome próprio ao narrador, muito embora existam dados reais presentes na obra que poderiam identificar a escrita como estando relacionada à vida do autor Marcus Faustini (o que se vê, por exemplo, pelas fotografias pessoais trazidas para compor o mosaico narrativo, induzindo a uma leitura autobiográfica da obra).

Pedro Galas Araújo, em sua dissertação de mestrado intitulada *Trato desfeito: o revés autobiográfico da literatura contemporânea brasileira* (2011), traz um contundente debate sobre a realidade oferecida como representação literária, mormente no cenário atual em que a vida dos autores se converte em produto de entretenimento passível de consumo.

Embora a escrita de si possa servir para saciar a curiosidade de leitores-detetives, sempre à busca de dados da realidade presentes em livros (que, muitas vezes, se acham catalogados como romances), não consegue mitigar a ambiguidade presente nessa busca, por força da “impossibilidade de aferição de que se trata da verdade, porque a dúvida sempre permanece entre o é e o não é” (ARAÚJO, 2011, p. 97).

Araújo conclui seu estudo observando que, aliado à instabilidade da identidade pessoal (que seria uma marca da pós-modernidade), o apetite pelo “real” é que também explicaria a presença real dos autores em suas obras, já que

sua aparição nesses textos sugere o esgarçamento da ficção como modo de interagir com o mundo, de entendê-lo, na medida em que nós, leitores, buscamos cada vez mais uma experiência de leitura que nos leve não somente a um entendimento da realidade, mas a uma experiência tornada real, autêntica (ARAÚJO, 2011, p. 94).

A história que nos é contada por Faustini, através da descrição de suas andanças pela cidade do Rio de Janeiro, de suas estratégias para obter dinheiro, de acesso à cultura tendo poucos recursos financeiros, de peregrinação por diferentes subempregos que eram o meio de possibilitar a sobrevivência financeira, poderia ser a de dezenas de jovens moradores de periferias brasileiras. São histórias que estão invisibilizadas da literatura brasileira contemporânea canônica, como aponta a pesquisa empreendida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UnB, cujo resultado revela, como visto anteriormente, que a literatura brasileira atual traz a perspectiva

social da classe média olhando para a classe média (DALCASTAGNÈ, 2012).

Não se trata, aqui, de um narrador que reproduz valores do grupo central, ao revés: a narrativa traz um autor que está à margem - deslocado física, econômica e socialmente. É a visão de mundo desse sujeito, com sua experiência tão diferente dos autores de classe-média que dominam a cena literária atual, que é citada na narrativa.

O grande interesse por parte do público leitor em relação aos livros autobiográficos mostra que a tensão entre realidade e ficção vende, atrai público e novos leitores. Schollhammer reconhece, então, a dificuldade que o escritor contemporâneo brasileiro tem diante de si: falar da realidade, quando todos a falam, mas trazendo algo de inovador nessa escrita, o que ele chama de “inovação das formas de expressão e das técnicas de escrita” (2009, p. 59).

Os novos realistas, onde se pode incluir Marcus Vinícius Faustini, ao correlacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge,

Abrem, desta maneira, caminho para um outro tipo de realismo, cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa envolver o leitor afetivamente na escrita (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 59).

É exatamente o que faz Faustini, ao edificar de forma afetiva seu mapa de localização num Rio de Janeiro periférico e, ao mesmo tempo, central. Através da escrita e do caminhar pela cidade, o personagem consegue construir a sua identidade e o seu lugar de estar no mundo.

Ao escrever seu *Guia Afetivo* pontuado por dados da realidade, borrando as fronteiras entre fato e ficção, Faustini ainda traz inovação na forma fragmentada das histórias, dando um tom acelerado à narrativa eleita, semelhante à vida dos milhares dos habitantes das periferias brasileiras, que precisam se desdobrar e criar meios e estratégias de ação numa cidade que nem sempre os acolhe como deveria. Nada escapa de olhar atento do narrador: pessoas, lugares, cheiros, objetos.

O livro problematiza a conceituação cunhada por Lejeune já que, embora catalogado como obra de ficção, as fotografias pessoais trazidas ao *Guia Afetivo da Periferia* tensionam os limites entre escrita ficcional e realidade, confirmando que essas fronteiras nem sempre são fáceis de serem transpostas.

CONCLUSÃO

Em texto assinado por Heloísa Buarque de Hollanda, constante da parte pré-textual dos dez volumes iniciais da Coleção, a organizadora menciona que a *Tramas Urbanas* “é uma resposta editorial, política e afetiva ao direito da periferia de contar a sua própria história”. Com trinta e dois volumes, seus autores são, em parte, os protagonistas de histórias de superação que se vinculam à difusão cultural nas diferentes periferias do país, possibilitando, com seus trabalhos sociais, a melhoria da qualidade de vida da população pobre e carente desses espaços periféricos e o resgate de sua autoestima; outra parte dos autores é composta por estudiosos desses fenômenos, que, em dissertações ou teses acadêmicas, se ocuparam de estudar as soluções empreendidas por cidadãos periféricos que criaram alternativas para minimizar o problema da desigualdade social. Alguns autores de renome no âmbito da chamada literatura marginal, como Sérgio Vaz, Allan da Rosa e Sacolinha, constam da *Tramas Urbanas*.

A principal questão que norteou este estudo foi a tentativa de entender o que representa a Coleção *Tramas Urbanas* no cenário literário brasileiro, em especial diante da constatação de que a literatura contemporânea não é muito rica em representações do outro marginalizado. Oportunizar o direito de contar as histórias que lemos na *Tramas Urbanas* é possibilitar a emergência dessas vozes e, mais que isso, poder encarar esse discurso como representativo de uma fala com autoridade, que se faz na condição de intelectuais.

Heloísa Buarque de Hollanda, a organizadora da *Tramas Urbanas*, ao agrupar essas diferentes vozes na mesma coleção de livros, teve o mérito de trazer para a forma do livro impresso trajetórias de vida de sujeitos que desempenham trabalhos relevantes para a cultura das diferentes periferias do país. Ela mesma é figura de destaque quando se pensa na produção marginal, já que teve o relevante papel de trazer à cena os poetas marginais na década de 70, estimulando a necessária reflexão sobre o papel do intelectual frente às produções dos autores marginais periféricos.

Como visto, ao intelectual cabe agora ser coautor dos processos simbólicos de produção, como observado por Paulo Roberto Tonanni do Patrocínio, fazendo emergir essas vozes num espaço intersticial, nem assumindo a voz pelo outro marginalizado, tampouco se calando e deixando que a voz do marginalizado ecoe solitária.

Penso que a grande inovação trazida pela Coleção foi, além de possibilitar a emergência dessas vozes, justamente reconhecer aos marginalizados a condição de

intelectuais, por lhes ser possibilitado elaborarem um discurso crítico sobre a sua própria experiência. Outro aspecto de relevo da *Tramas Urbanas* consiste em trazer, em posição de diálogo, autores tanto da classe média (mas de algum modo vinculados à periferia, seja através de suas pesquisas, seja porque foram, eles mesmos, oriundos de espaços periféricos ou pobres), quanto ativistas culturais que refletem sobre a sua própria produção.

A ideia de trabalhar, de forma mais minuciosa, com três livros da Coleção, possibilitou a verificação acerca do modo como esse discurso crítico é elaborado por cada um dos autores (Crispim, Buzo e Faustini), além de permitir verificar em que medida surgem questões afetas ao trabalho cotidianamente desempenhado por esses escritores. Os três tematizam de modos diferentes a condição de *artista-cidadão*, sendo certo que todos possuem, ao lado da escrita literária (seja por esse livro constante da Coleção, seja também por outras produções), trabalhos sociais de relevo em suas comunidades.

Inclusive, o espaço periférico acaba por ocupar papel de destaque nas três narrativas, constituindo e fazendo com que esses sujeitos sejam quem são. A periferia é, também, personagem presente nas três obras, por ter papel central na constituição subjetiva dos autores estudados e por se ligar, de modo umbilical, à construção de seus afetos e suas histórias de vida.

Por outro lado, a autoria, conceito que se ligou na pesquisa de forma especial ao estudo do escritor Alessandro Buzo (a escolha se deu em função da quantidade de livros publicados por ele, de modo que eu quis entender como a autoria é percebida em relação aos autores marginais e suas estratégias de inserção no campo literário, com visibilidade à sua produção), nos leva a pensar na importância política - em especial se considerarmos a condição desses autores como escritores marginais - que escrever livros ainda desempenha na nossa sociedade. A inclusão, por meio dessa escrita, no campo literário - que se afigura, como visto, um espaço de disputa por posições de poder - é importante para afirmar que o ato de escrever livros é visto como um exercício de poder: o poder de falar, o poder de ser lido e ouvido e o poder de intervir na condução da sociedade.

Como já mencionado, para a escolha do *corpus* da presente pesquisa, embora tenha sido considerado o critério geográfico da produção das obras, com o acesso a autores de diferentes localidades do país, não me detive na análise do espaço onde transitam cada um dos escritores. Embora o recorte geográfico tenha servido para

seleção das obras, não houve a preocupação, mesmo porque não seria possível, considerando o tempo limitado da pesquisa, de adentrar no estudo do espaço, que acabou ficando em segundo plano na presente dissertação. A opção, então, foi trabalhar com autores do Rio de Janeiro, de São Paulo (onde a cena literária periférica é bastante forte), além de um autor da periferia de Salvador.

A principal questão que norteou o presente estudo, traduzida na tentativa de compreender o que representa a Coleção *Tramas Urbanas* no campo literário e como ela interfere nesse campo, evidenciou a grandiosidade do trabalho empreendido por Heloísa Buarque de Hollanda e Ecio Salles, que trouxeram para a forma privilegiada de expressão, através do livro impresso, as trajetórias de vida de nomes importantes no cenário periférico brasileiro, além de estudos sobre essas produções (análises acadêmicas que se voltam para o campo da difusão da cultura em suas mais diversas facetas). Única coleção de livros a reunir trajetórias de vida de autores marginais periféricos, a *Tramas Urbanas* possibilitou abrir olhos para a produção periférica brasileira atual, sem perder de vista a posição dialógica com intelectuais oriundos da classe média, oportunizando que esse diálogo se dê por parte dos leitores.

Foi possível perceber que a aceção “escritor marginal” não é unanimidade entre os escritores que recebem essa classificação por suas obras (obras que se ligam à periferia e que tematizam o modo de vida nesses espaços periféricos, além de circularem à margem do mercado editorial consolidado): embora a nomenclatura sirva para unir os escritores e os coloque nas bordas do campo literário, ainda há posição de luta para ingressar nele.

O trabalho desenvolvido pelos autores Joselito Crispim, Alessandro Buzo e Marcus Vinícius Faustini diferencia-se sobremaneira, em especial se consideramos que cada um deles possui estratégias próprias para inserção no campo literário e utilizam a escrita como forma de se posicionarem no mundo.

A aproximação das três obras faz perceber de modo bem evidente a tensão entre realidade e ficção, tensão que também se faz presente mesmo naqueles textos em que sobressai o modo de leitura mais referencial (como é o caso de *Favela toma conta e Bagunçaço*). Pude observar que o emprego mais evidente da ficcionalidade e da linguagem literária por parte de Marcus Faustini acabou por fazer com que o livro *Guia afetivo da periferia* fosse aquele sobre o qual há maior fortuna crítica.

A leitura do *Guia Afetivo* assumiu outra feição, já que o livro se inscreve no campo literário, tendo sido recebido pela crítica literária como ficção. Embora seja

evidente, também nele, o embaralhamento dos limites entre realidade e ficção, não posso deixar de perceber que, em razão de o meu acesso à Coleção ter se dado primeiramente por meio dessa obra, essa tensão também se espraiou para a leitura dos demais livros que compõem o *corpus* desse trabalho (os demais livros já me chegavam com essa dúvida: como me comportar, na condição de leitora, perante esses livros, era uma questão que me perseguia).

As três narrativas se inserem dentro do fenômeno apontado por Diana Klinger (e outros autores estudiosos do tema *autobiografia* e suas variações), que não é exclusivo das narrativas contemporâneas brasileiras, nas quais o sujeito autor deixa marcas pessoais em seu texto, embaralhando os limites entre fato e ficção, ainda que em diferentes graus (confusão que atinge seu auge com a escrita de Faustini). Pelas leituras que empreendi para que essa pesquisa tomasse corpo, percebi que a exposição de si também ocorre nas obras dos integrantes da literatura marginal, não se afigurando fenômeno restrito à produção dos autores canônicos.

Agora percebo que não se faz possível categorizar de forma estanque nenhum dos livros estudados: talvez nenhum deles seja puramente biográfico, talvez nenhum deles seja puramente ficcional. Há, de fato, um embaralhamento, com fronteiras movediças, que se deslocam a depender do modo de leitura que se faz das obras.

Mas, no comum, os três livros analisados cuidam de narrativas dotadas de caráter pessoal, nas quais os escritores são também ativistas culturais. Para eles, a literatura vem a ser mais uma forma de expressão artística, que se volta para visibilizar a periferia não apenas em seu aspecto negativo e estigmatizado de lugar de carências e violência, trazendo uma imagem da periferia também como um lugar de potência, com nova possibilidade de representação literária, convidando a um novo modo de ler.

A valorização da experiência vivida pelos autores presentes na *Tramas Urbanas*, aliada à oportunização do direito de contar suas histórias, que só puderam estar presentes na forma do livro impresso em razão do aporte de recursos públicos (por meio da Patrocinadora Petrobras, via Lei Rouanet), me permitiu perceber de forma mais clara a autonomia do campo literário: para a edição dos livros, que tiverem significativo aporte de dinheiro público, não houve preocupação com as vendas, mas com a idéia capitaneada pela Coleção, que foi, justamente, possibilitar a emergência desses novos autores (ou de nomes já consagrados no âmbito da literatura marginal periférica).

São esses *artistas-cidadãos* que, através da escrita literária, fazem um novo tipo de literatura, para os quais os postulados do estruturalismo e sua leitura exclusivamente

centrada no texto não dá conta de problematizar as diversas questões trazidas, referentes às marcas de classe, etnia, gênero ou local de moradia.

Por fim, a pergunta que surge, especialmente considerando o momento histórico atual, em tudo diferente do período no qual a Coleção foi concebida e trazida a público, é: qual é o futuro dessas produções? Indo além: a Coleção *Tramas Urbanas* encontraria espaço para publicação em tempos atuais, em especial se consideramos o momento presente, em que assistimos, tristes e desesperançados, ao desmonte de políticas públicas e de programas de governo que beneficiam classes populares? Talvez não. Sendo bastante realista, muito possivelmente não haveria espaço para publicações como a *Tramas Urbanas* no contexto político atual, seja pela falta de destinação de verba de patrocínio (uma publicação desse porte não conseguiria alavancar vendas e ser lucrativa para editoras), seja pela ausência de interesse da classe dirigente atual.

Se é certo que a literatura pode servir como instrumento de visibilidade a experiências de autores marginais, bem assim de condições de vida que estão omitidas nos livros de autores canônicos, essas narrativas também podem ser instrumento de denúncia social de condições de vida degradantes e desrespeito a direitos individuais e coletivos. Mas não é só: a escrita pode ir além, afigurando-se espaço de encontro de diferentes subjetividades, possibilitando interferir de modo positivo na vida de habitantes das diferentes periferias do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Maria Paula; SALLES, Ecio. *História e memória de Vigário Geral*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

ARAÚJO, Pedro Galas. *Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. Universidade de Brasília, 2011. Dissertação.

BARRETO, Carolina Oliveira. *O livro na literatura periférica*. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/O-livro-na-literatura-perif%C3%A9rica-Lendo-o-texto-e-o-objeto-livro-em-Not%C3%ADcias-Jugulares-de-Duguetto-Shabazz.pdf>. Acesso em: 30 de agosto de 2016.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Editora 70, 1987.

BIRMAN, Patrícia. “Favela é comunidade?”. In: Machado da Silva, L. A. (org). *Vida sob cerco: Violência e Rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Introdução – Cidadania e direitos: aproximações e relações”. In: *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*. 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

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

BUZO, Alessandro. *Favela Toma Conta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

_____. *Favela toma conta 2: a literatura e o hip hop transformaram a minha vida*. São Paulo: Edicon, 2014.

_____. *Suburbano Convicto: cotidiano do Itaim Paulista*. 5ª ed. São Paulo: Edicon, 2010.

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CALABRE, Lia in YODA, Carlos Gustavo. Na era Gilberto Gil, as políticas culturais alcançam visão antropológica da Cultura. *Carta Maior*, 2007. Disponível em <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Na-era-Gilberto-Gil-as-politicas-culturais-alcancam-visao-antropologica-da-Cultura/12/13507>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2018.

CARVALHO, Vinicius Mariano. “Escrevendo-se na cidade: Exu e o Guia afetivo da periferia, de Marcus Vinicius Faustini”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº. 45, jan./jun. 2015, pp. 37-48.

COLONNA, Vincent. “Tipologia da autoficção”. In: *Ensaio sobre autoficção*. Org.

Jovita Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. pp. 39-66.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

CRISPIM, Joselito. *Bagunção*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

_____. Vídeo Bagunção no Programa Ação Rede Globo 23-07-2011. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Ew4QnKCG9w>. Acesso em: 01 de outubro de 2017.

CULTURA, Binho. *A história que eu conto*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

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

DELGADO, Gabriel Estides. “Marcus Vinícius Faustini e a produção literária da biografia”. *Revista Criação e Crítica*, n. 11, 2013, pp. 36-47. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/59425>>. Acesso em: 13 de junho de 2016.

DOUBROVSKY, Serge. “O último eu”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DRUMOND, Rafael. “Biografias anônimas”. *Revista Em tese*. Belo Horizonte, v. 19, n. 1, jan-abr. 2017, pp. 45-58.

DURIGUETTO, Maria Lúcia. A questão dos intelectuais em Gramsci. *Serviço Social & Sociedade*, São Paulo, n. 118, p. 265-293, abr./jun. 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ssoc/n118/a04n118.pdf>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2018.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

FAUSTINI, Marcus Vinícius. *A Peleja da Invenção do Imaginário*. Disponível em: <http://revistapontocom.org.br/edicoes-antiores-artigos/a-peleja-da-invencao-do-imaginario>. Acesso em: 10 de junho de 2017.

_____. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

_____. Entrevista com Marcus Vinicius Faustini. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qhsku96XS4k>. Acesso em: 01 de dezembro de 2017. (FAUSTINI, 2010a).

_____. “Guia Afetivo da Periferia de Marcus Faustini, um olhar de dentro para fora”. *Acontecências*, ano 7, número 41, fev./mar 2010. Disponível em: http://www.joaodorio.com/site/index.php?option=com_content&task=view&id=490&Itemid=93. Acesso em: 21 de julho de 2016 (FAUSTINI, 2010b).

_____. Entrevista a Laila Melchior. s/d. s/p. Disponível em: <<http://oinstituto.org.br/?p=52>>. Acesso em: 21 de julho de 2016.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” [1969]. In: *Ditos e Escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREIRE, Leticia de Luna. “Favela, bairro ou comunidade? Quando uma política urbana torna-se uma política de significados”. *Dilemas - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, V. 1, n. 2, out. 2008, pp. 95-114. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/7156/5735>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HARVEY, David. “O direito à cidade”. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 29, jul./dez. 2012. pp. 73-89.

HIDALGO, Luciana. “Autoficção Brasileira: influências francesas, indefinições teóricas”. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 15/1, jan./jun. 2013, pp. 218-231.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Intelectuais x Marginais*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/intelectuais-x-marginais/>>. Acesso em: 12 de junho de 2017.

_____. “Coleção Tramas Urbanas lança livro sobre movimento literário da periferia paulistana”. *Revista Raiz*, São Paulo, 12 setembro 2008. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/revista-raiz/>>. Acesso em: 15 de setembro de 2015.

_____. *Entrevista* concedida a Jéssica Balbino publicada no Jornal Boletim do Kaos # 13, dezembro 2013. pp. 10-11.

KARVAT, Erivan Cassiano. “Intelectuais, centro e periferia: reflexões sobre a história de intelectuais a partir do centro cultural Euclides da Cunha, Ponta Grossa (PR), anos 1950”. *Anais do VII Congresso internacional de história*, 6 a 9 de outubro de 2015. p. 1373-1384. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1240.pdf>>. Acesso em: 12 de junho de 2017.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LAUS, Egeus. Resenha Guia Afetivo da Periferia: Todos somos Centros. 2010. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/guia-afetivo-da-periferia-todos-somos-centros-1>>. Acesso em: 21 de julho de 2016.

LEHNEN, Leila. “Literatura e direitos humanos na obra de Sacolinha”. *Estudos em literatura brasileira contemporânea*, dez. 2016, n. 49, pp.79-104 (2016a).

_____. “Cartografias da cidadania diferenciada em Luiz Ruffato e Guillermo Saccomanno”. *Teresa. Revista de literatura brasileira*. n. 17 (2016b).

LEJEUNE, Phillipe. *O Pacto Autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MATA, Anderson Luís Nunes da. “Direito e dever: alguns problemas sobre o lugar da leitura na narrativa brasileira contemporânea” In: DALCASTÁGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (org.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

_____. “Leitura de literatura na escola: o conhecimento pela ficcionalidade”. *Simpósio de integração e cooperação educativa: construindo uma educação igualitária*. Taguatinga-DF, 21 de junho de 2017. Palestra.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais da literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

_____. Vídeo *Tramas Urbanas*. Publicado 17 jul 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5JiF-Bn1qMs>. Acesso em: 12 de junho de 2017.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; PELLIZARO, Thiago. “Alessandro Buzo e o engajamento literário da periferia”. *Revista de estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 41, jan./jun. 2013, pp. 99-118.

PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani do. “O lugar do intelectual na cena literária contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 30. Brasília, julho-dezembro de 2007, pp. 27-39.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Documentos da pobreza, desigualdade ou exclusão social”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 30. Brasília, julho-dezembro de 2007, pp. 11-26.

PERIM, Junior. Vídeo *Tramas Urbanas*. Publicado 10 jul 2013. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=atWU6p_yIGM. Acesso em 12 jun 2017.

RAMALHO, Cristiane. *Notícias da favela*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. “Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 22. Brasília, janeiro-junho de 2003, pp. 47-61.

SALLES, Ecio. *Poesia Revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. Vídeo *Ecio Salles e a Tramas Urbanas*. Publicado em 01 ago 2013. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=auM9Oq_bDpw. Acesso em 12 jun 2017.

SCHAUN, Angela. “Educomunicação: Ilê Aiyê e a visibilidade da cidadania negra”. *Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Campo Grande – MS*. Disponível em: <https://www.usp.br/nce/?wcp=/aeducunicacao/texto,2,232,149>. Acesso em: 01 de outubro de 2017.

SCHANOSKI, Tadzia. *A participação social nas políticas públicas culturais a partir da gestão de Gilberto Gil*. Trabalho de Conclusão de Curso. USP, 2014. Disponível em http://200.144.182.130/celacc/sites/default/files/media/tcc/artigo_final_tadzia.pdf. Acesso em: 01 de fevereiro de 2018.

SCHITTINE, Denise. *Blog: comunicação escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SOARES, Luiz Eduardo (2009). Prefácio. In: FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

STIERLE, Karlheinz. *A Ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

TENNINA, Lucía *et ali*. *Polifonias Marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

_____. *Tramas urbanas: un posicionamiento teórico crítico sobre la experiencia cultural contemporánea de la periferia urbana carioca y paulista*. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/tramas-urbanas-un-posicionamiento-teorico-critico-sobre-la-experiencia-cultural-contemporanea-de-la-periferia-urbana-carioca-y-paulista-de-lucia-tennina-2/>. Acesso em: 02 de dezembro de 2016.

VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. “Autoetnografia: uma alternativa conceitual”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 37, n. 4, dezembro 2002, pp. 57-72.

ZIBORDI, Marcos. “Literatura Marginal em Revista”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 24. Brasília, jul./dez. 2004, pp. 69-88.

ANEXO

Tramas Urbanas: livros constantes da Coleção

(As sinopses integrantes do presente anexo foram obtidas, em sua quase maioria, por meio de consulta aos sites das livrarias Saraiva, Leitura e Cultura, ou constantes da contracapa das obras, não representando textos de autoria da pesquisadora)



Polifonias marginais, de Lucía Tennina, Mário Medeiros, Érica Peçanha e Ingrid Hapke (2015)

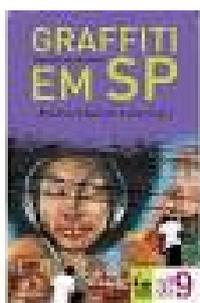
O livro é resultado de esforço acadêmico dos pesquisadores que o organizaram, contendo dezenas de entrevistas com escritores, poetas, organizadores e ativistas culturais, fruto de articulação entre movimentos culturais e sociais e a pesquisa universitária. Mais que isso, o livro nos mostra que o estudo da literatura marginal periférica produzida nas periferias de São Paulo tem sido interessante também para pesquisadores de fora do Brasil, como é o caso de Lucía Tennina (Argentina) e Ingrid Hapke (Alemanha).



Rio de Rimas / Rio de Riscos, de Rôssi Alves e Nuno DV (2013)

É um livro duplo, já que na mesma obra constam dois livros diferentes, escritos por dois autores. Rôssi Alves, professora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da UFF, com *Rio de Rimas*, faz um passeio nas rodas culturais de rimas do Rio de Janeiro. Um grato fenômeno da cultura espontânea jovial que vem se espalhando e se apropriando das praças, pistas de skate e espaços públicos da cidade. As rodas de rima vêm se fortalecendo e lançando novos nomes dentro da cultura hip-hop. *Rio de Riscos*, de Nuno DV, constrói narrativas de uma cidade vibrante, através de tintas, réus, códigos de ética, tiros, nomes, conduzindo o leitor, descomprometido com o

belo passadista, a uma cidade de adrenalina, criatividade, ousadia.



Graffiti em SP, de Antonio Eleilson Leite (org.) (2013)

O livro tem como mote as dez últimas edições do Dia do Graffiti realizadas na ONG Ação Educativa. Ao analisar estas edições do evento, o autor levanta três questões a serem exploradas: a emergência dos coletivos, o graffiti feminino e a presença e afirmação de grafiteiros negros. Na primeira parte do livro, é apresentada ao leitor uma história da Exposição 27 de Março; na segunda parte, são abordadas as três tendências atuais do graffiti em SP, evidenciadas pelo movimento gerado a partir da exposição do Dia do Graffiti realizada na Ação Educativa. A última parte do livro é a que pretende dar conta do graffiti na dinâmica da cidade. O livro é polifônico, ao permitir que outras vozes de coletivos de graffitis sejam somadas à voz do organizador Antonio Eleilson. O autor é programador cultural, mestre em estudos culturais pela USP, coordenador de cultura da ONG Ação Educativa, foi diretor da coleção Literatura Periférica, da Global Editora.



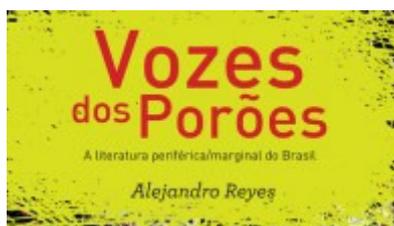
Pedagoging, autonomia e mocambagem, de Allan da Rosa (2013)

O livro se entrossa a duas esferas urgentes: a implementação consistente do ensino de história e de cultura de matriz-afro e o sonho de um movimento de educação popular autônoma na periferia de São Paulo nesse começo do século XXI. O autor reflete sobre os elementos fundamentais de nossa cultura, de nosso convívio e criação através do questionamento do fazer educativo, apresentando uma nova proposta pedagógica, que envolve autonomia dos alunos e compromisso com a cultura afro-brasileira. São trazidos relatos e reflexões sobre uma prática de três anos em Educação Popular, de 2009 a 2012, tendo como mote a experiência de organizar e concretizar cursos independentes nas periferias de São Paulo, focados na vivência negra.



O cerol fininho da Baixada: histórias do cineclube Mate com Angu, de Heraldo HB (2013)

O livro narra a história do cineclube Mate Com Angu e de seus dobramentos na reconstrução da autoestima da cidade de Duque de Caxias e da Baixada Fluminense, através da cultura audiovisual. Desde o seu início, há mais de dez anos, o Cineclube Mate com Angu priorizou produções audiovisuais locais, de Caxias e da Baixada. Com isso, estimulou a produção de inúmeros filmes, criando outros olhares sobre aquele território. Não deixou de atrair, também, a atenção de realizadores de outros lugares que passaram a ansiar a exibição de seus filmes nas sessões do Mate, que sempre contam com uma plateia grande, participativa e animada, querendo debater, discutir e se divertir, num local onde são raras as opções culturais.



Vozes dos Porões, de Alejandro Reyes (2013)

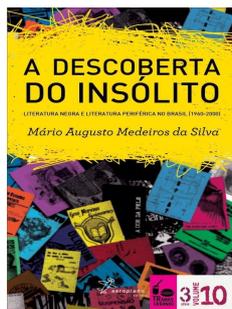
Trabalho acadêmico que desvenda a produção literária da margem em prosa, nos gêneros do romance e do conto, aproximando experiências ocorridas nas periferias do Brasil e do México. A partir da coincidência de muitas características envolvendo a literatura periférica marginal brasileira e a mexicana (cidade de Tepito e outras), Alejandro entende que se faz necessário pensar criticamente esse tipo de literatura que, apesar de local, se traduz em um fenômeno global.



A História Que Eu Conto, de Binho Cultura (2013)

A História Que Eu Conto, primeiro livro de Binho Cultura, leva o nome do principal Centro Cultural da Vila Aliança. Único livro da Coleção narrado em terceira pessoa,

nele é contada a história de um grupo de três amigos que traz para a comunidade de Vila Aliança, primeiro conjunto habitacional da América Latina fruto do contexto da política remocionista dos anos 1960, a criação desse centro cultural como forma de resgate de histórias de pessoas que foram despossuídas de suas próprias histórias. O projeto comunitário a cargo de Binho Cultura tem como mote trabalhar o pertencimento e o desenvolvimento local, evidenciando que a organização popular ainda é uma proposta possível.



A Descoberta do Insólito, de Mário Augusto Medeiros da Silva (2013)

O livro de Mário Augusto pode ser lido como se o autor fosse/quisesse ser o descobridor de algo. O insólito é o resumo da pergunta, muitas vezes preconceituosa, frequentemente feita ao surgimento de cada um dos ativistas, intelectuais, escritores e processos histórico-sociais estudados aqui, por diferentes autores, críticos, jornalistas e intelectuais. Como eles foram possíveis? Um escritor nessas condições? Isso é literatura ou documento social? Na história literária brasileira, o escritor negro passou a ser visto como uma espécie de avis rara. Dadas as condições sociais de produção e o surgimento dos autores, não raras vezes se questionou como foi possível a criação literária ter aparecido em cenários tão inóspitos ou deslocados. O insólito opera não como um elemento do universo fantástico, mas como uma via de mão dupla do cotidiano. Pauta-se, por um lado, pela história e pelas condições sociais em que negros e periféricos majoritariamente se encontram e que vivenciam; por outro, pela negação da negação, o princípio de afirmação do eu e do sujeito social, que faz com que o ativismo político e a criação literária de autores negros e periféricos se tornem possíveis.



Como a água do rio, de Sacolinha (2012)

Relatando suas experiências com os livros, Sacolinha procura mostrar a muitas pessoas o que o hábito da leitura pode fazer pela vida de alguém. Nascido em São Paulo, Sacolinha conta sua trajetória de empregos informais até descobrir os livros e o desejo se tornar, ele também, um escritor. Sem vitimização, sua escrita e trajetória nas letras tem como intenção possibilitar o exercício de cidadania através de projetos culturais de que participa pelas periferias de São Paulo, em especial na cidade de Suzano, onde mora, e à frente da Associação Cultural Literatura no Brasil. A difusão da literatura, a formação de novos leitores, a popularização de obras e carreiras de autores contemporâneos tem sido a luta de Sacolinha.



Panfleto, de Junior Perim (2012)

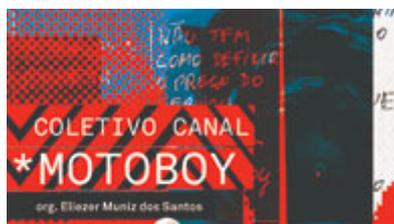
Panfleto é um relato em primeira pessoa escrito por Perim, no qual narra sua história como trabalhador e militante social, que o levou à criação do circo Crescer e Viver, na periferia de São Gonçalo, depois transposto para o centro do Rio de Janeiro. As dificuldades de patrocínio e os modos de possibilitar que o projeto continuasse, através dos financiamentos públicos e mediante a participação em editais de concorrência pública, possibilitaram a expansão do projeto que há anos exerce relevante papel na construção de cidadania e autoestima de adolescentes do Rio de Janeiro e suas periferias.



Testemunhos da Maré, de Eliana Sousa e Silva (2012)

Tendo como ponto de partida sua tese de doutorado em Serviço Social pela PUC-Rio, Eliana Silva expõe, em *Testemunhos da Maré*, a realidade de favelas cariocas, focando na questão da segurança pública, mas também trazendo possíveis soluções que passam pelo aprofundamento da noção de cidadania e garantia de direitos aos moradores destes territórios marginalizados. As práticas dos policiais militares e dos grupos armados na

Maré são trazidas para apreensão do problema da violência, o sofrimento de todos os envolvidos com o fenômeno e os limites presentes nas estratégias vigentes no campo da segurança pública. A pesquisa acadêmica foi motivada pela história pessoal da autora, que aos sete anos de idade se mudou para Maré, ela própria já atingida pela violência descrita no livro.



Coletivo Canal Motoboy / Org. Eliezer Muniz dos Santos (2010)

Coletivo Canal Motoboy narra a trajetória pessoal do organizador Eliezer Muniz dos Santos como motoboy entre 1998 e 2002, bem assim as situações comumente vividas por um motoboy. Acostumados a serem objeto de antipatia por parte da população, o livro nos convida a ver seres-humanos por trás dos capacetes e conhecer um pouco suas histórias de vida.



Hip-Hop: dentro do movimento, de Alessandro Buzo (2010)

O livro reúne pensamentos sobre o hip-hop, sob a forma de compilação de entrevistas feitas por Alessandro Buzo a figuras centrais do Hip-Hop no Brasil, como Hapin Hood, Dudu do Morro Agudo, Emicida, Dexter, dentre outros expoentes do movimento. O livro permite acesso à história do RAP vista de dentro do movimento, com falas espontâneas trazidas pelos seus partícipes, sob a organização e seleção de Alessandro Buzo, que se diz difusor do quinto elemento da cultura hip-hop: o conhecimento, o que ele faz por meio dos livros e filmes que divulga.



Bagunção, de Joselito Crispim (2010)

O livro conta a história do Bagunção, que nasceu no bairro dos Alagados, periferia de Salvador. O projeto deu voz e ritmo às latas velhas que antes eram lixo pelas ruas, tirando da invisibilidade centenas de crianças e adolescentes, mostrando que através do trabalho com a cultura é possível mudar vidas. Sob o olhar atento de Joselito, o livro tematiza a questão da religião, a remoção forçada de pessoas (política remocionista), o conflito racial com a disputa brancos x negros, trazendo novas possibilidades de discutir representação na literatura.



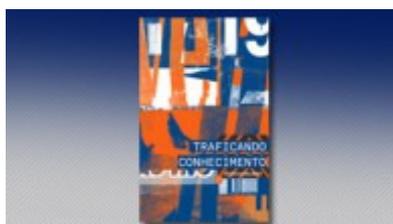
No olho do furacão, de Anderson Quack (2010)

No olho do furacão conta a história de um carioca, Anderson Quack, oriundo da Cidade de Deus, que foi um dos fundadores da CUFA (Central Única das Favelas). Sua trajetória de empreendedor intuitivo o levou a produzir documentários com alunos das favelas e dirigir a Cia. de Teatro Tumulto, dentre outras atividades voltadas à inclusão social de jovens pelas periferias do Rio de Janeiro.



Enraizados: os híbridos locais, de Dudu de Morro Agudo (2010)

Enraizados: os híbridos locais narra a história do movimento Enraizados, engendrado em Nova Iguaçu, cidade da periferia carioca, que demonstra a força que tem o hip-hop para unir pessoas em prol do mesmo objetivo. Criado a partir de três cartas escritas a mão, o *Enraizados* foi depois expandido e se tornou um portal da internet que visa agregar subjetividades e contar histórias de pessoas em torno da causa hip-hop.



Traficando Conhecimento, de Jéssica Balbino (2010)

O livro, escrito há algum tempo, procurou editora por um bom período, enfrentando as dificuldades comuns a um(a) autor(a) que quer falar da periferia e do hip-hop. Jessica já havia publicado anteriormente, pela coletânea “Suburbano convicto – pelas periferias do Brasil”, organizado por Alessandro Buzo.



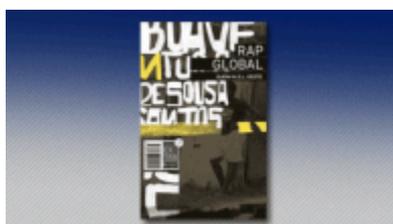
Meu Destino Era o Nós do Morro, de Luciana Bezerra (2010)

Meu Destino Era o Nós do Morro, de Luciana Bezerra, narra a história do grupo teatral de mesmo nome, fundado em 1986 pelo diretor e jornalista Guti Fraga, que tem como mote criar acesso ao mundo da arte e da cultura para todos que não teriam esse direito acessível, como é o caso dos moradores da comunidade carioca de Vidigal.



Devotos 20 anos, de Hugo Montarroyos (2010)

O livro narra a trajetória da banda Devotos, do Alto José do Pinho, em Recife. Escrito por um jornalista que acompanha o trabalho da banda desde o início, a narrativa desvenda a história desta banda de punk rock, grupo formado por garotos que superaram as limitações pessoais, físicas, sociais, financeiras e psicológicas, transformando, com sua atuação, a história do morro Alto José do Pinho



RAP GLOBAL, de Boaventura de Sousa Santos – heterônimo: Queni N.S.L. Oeste (2010)

O livro é escrito pelo professor Boaventura de Sousa Santos, reconhecido internacionalmente como um dos maiores intelectuais contemporâneos, que, inclusive, é

um dos criadores do Fórum Social Mundial e autor de inúmeros livros sobre cultura, política e sociologia. A narrativa constante da *Tramas Urbanas* é escrita pelo heterônimo Queni, que apresenta a insatisfação diante da situação mundial, atormentado pelas dificuldades da família e pelo trauma do desterro vivenciado pelo pai angolano, de Huambo.



Guia Afetivo da Periferia, de Marcus Vinícius Faustini (2009)

Guia Afetivo da Periferia, de Marcus Vinícius Faustini, é o livro mais afamado da Coleção. Inclassificável (oscilando entre livro de memórias, ficção, autobiografia, autoficção, relato), o livro nos convida a um novo olhar sobre a periferia e seus habitantes: um olhar afetivo, bem distante daquela imagem violenta comumente associada a tais locais. Na obra, o autor se coloca como personagem e revela a cidade ao, por exemplo, abordar os procedimentos utilizados diariamente para conseguir chegar em casa, após sair tarde da noite da Escola de Teatro Martins Pena e, também, as estratégias utilizadas para escapar ao tédio da longa viagem de trem. A obra se revela inventário dos pequenos prazeres cotidianos vivenciados pelo narrador, do mesmo modo que trata da formação de um Faustini - ou de um narrador não identificado nominalmente - enquanto escritor e ativista cultural, que se vê moldado por lugares, objetos, livros e filmes que assiste.



Vozes Marginais na literatura, de Érica Peçanha do Nascimento (2009)

Vozes marginais na literatura, de Érica Peçanha, é fruto da primeira pesquisa acadêmica que se volta para os escritores das periferias de São Paulo. O trabalho busca investigar a maneira como os escritores Ferréz, Sérgio Vaz e Sacolinha se apropriam de modos diferentes do qualificativo “marginal” para se auto-designarem e designarem a sua produção. A narrativa afigura-se importante trabalho quando se pensa em literatura marginal, em especial no contexto dos saraus que ocorrem nas periferias da capital

paulista.



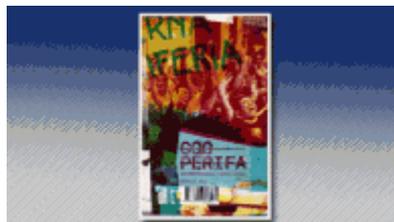
Tecnobrega, de Ronaldo Lemos e Oona Castro (2008)

Escrito em coautoria por Ronaldo Lemos (Diretor do Centro de Tecnologia e Sociedade da Escola de Direito da FGV-RJ) e Oona Castro (coordenadora executiva do Instituto Overmundo), o livro, resultado de pesquisas de campo e de análises interdisciplinares, nos mostra o tecnobrega, saído de Belém do Pará para o restante do país. Uma maneira nova de produzir, distribuir e promover a música tem acontecido no Pará, já que o circuito do tecnobrega espelha novos modelos de produção cultural, que surgem de periferias e mostram que o mercado para essas produções acontece de maneira bem diversa daquele que se refere às bandas de sucesso consolidado.



Favela Toma Conta, de Alessandro Buzo (2008)

Alessandro Buzo é um expoente do movimento cultural intitulado literatura marginal: autor de mais de 10 livros, cineasta, já teve diversos subempregos, até o momento atual, em que comanda a única livraria voltada exclusivamente para a venda de livros dos escritores periféricos, a Suburbano Convicto. *Favela Toma Conta* é a autobiografia desse artista polivalente, que nos conta das agruras pelas quais um escritor periférico passa a fim de que consiga produzir e fazer um livro (ou vários deles) circular.



CooPerifa – Antropofagia Periférica, de Sérgio Vaz (2008)

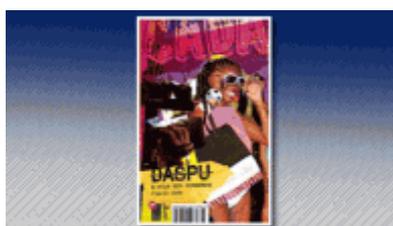
Unindo poesia e periferia, Sergio Vaz hoje comanda a Cooperifa e está à frente do Sarau de mesmo nome, expoente da difusão da cultura produzida na periferia de São Paulo. A Cooperifa nos mostra que os poetas podem ser pessoas comuns, embora tragam - os

poetas marginais - uma poesia com forte viés social, que se volta para a visibilidade das condições sociais e culturais das suas comunidades. Vaz narra sua trajetória pessoal até se tornar figura de relevo no cenário literário periférico, em especial a obra desvenda como o autor pensou na apropriação de elementos do cânone literário brasileiro e os transpôs para refletir sobre a atividade literária que vem sendo desenvolvida pelos poetas marginais contemporâneos.



História e memória de Vigário Geral, de Maria Paula Araújo e Ecio Salles (2008)

História e memória de Vigário Geral foi escrito em coautoria pela intelectual e professora universitária da UFRJ Maria Paula Araújo e o ativista cultural Ecio Salles, atual coordenador da FLUPP. A obra traz um esforço de resgate da história e da memória de Vigário Geral, favela carioca, através dos depoimentos orais dos pioneiros. Passando pelos mais diversos eventos históricos – que vão das reformas urbanas empreendidas pelo prefeito Pereira Passos ao triste episódio da chacina de Vigário Geral – o livro esmiúça não apenas a história de Vigário Geral, mas também a formação urbana e espacial do Rio de Janeiro, bem assim suas repercussões numa estrutura sócio-econômica em que exclusão social e concentração de renda se mesclam. O livro, ainda, é fruto de pesquisa acadêmica e de esforço que só foi possível graças à parceria entre universidade e moradores da favela.



Daspu – a moda sem vergonha, de Flavio Lenz (2008)

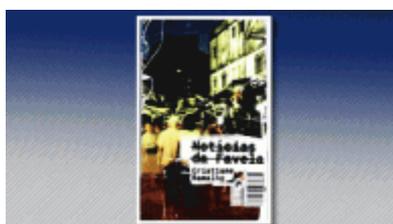
DasPu – a moda sem vergonha é escrito pelo jornalista Flavio Lenz, no qual narra a história da grife *DasPu*, que tem como lema criar moda de rua, para puta. As prostitutas são, aqui, ouvidas em gravadores e a história degravada depois nos vem contada por Flavio Lenz (irmão de Ana Cristina Cesar, poeta marginal e marido da criadora da ONG que dá nome ao livro). Apresenta a história dos bastidores da criação dessa curiosa grife, feita por estilistas prostitutas, que também se tornam modelos de suas próprias

produções em desfiles para os quais a imprensa participa como convidada e ajuda a divulgar as criações para fora do ambiente de produção marginal. O livro retrata a grife em seus aspectos político, cultural, erótico e empresarial. Nascido de uma luta política de mais de duas décadas por parte das prostitutas, reconhecendo a moda como manifestação cultural e artística, a DasPu pretende seduzir o restante da sociedade para o seu novo negócio e a narrativa é um convite a isso.



Cidade Ocupada, de Ericson Pires (2007)

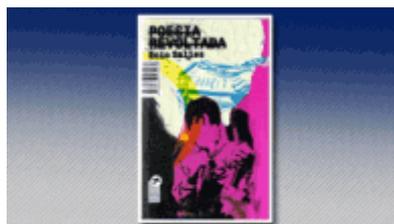
Cidade ocupada é, como o próprio autor diz, um manifesto pela arte urbana como resistência, com o corpo sendo colocado em obra. Escrito a partir de sua experiência em coletivos artísticos, Ericson Pires nos traz expressões múltiplas que democratizam ou diluem as fronteiras entre a arte dos grandes centros e a arte da periferia, muito embora centre sua análise em trabalhos ocorridos no Rio de Janeiro. O autor, graduado em história, mestre e doutor em Literatura pela PUC-Rio, foi professor do instituto de arte da UFRJ, além de poeta e performer, falecido em 2012.



Notícias da Favela, de Cristiane Ramalho (2007)

Notícias da Favela é um livro depoimento escrito pela jornalista Cristiane Ramalho, fundadora do Viva Favela, que foi o primeiro site ancorado na perspectiva de visibilizar histórias ocorridas nas comunidades cariocas, contadas pelos próprios moradores, que se tornavam correspondentes comunitários. O objetivo do portal é desconstruir a imagem preconceituosa e superficial que a sociedade tantas vezes tem da favela e a constatação da impossibilidade, às vezes física, de a mídia tradicional chegar a essas localidades (nesses momentos, alguém da própria comunidade pode servir de meio para transmissão de notícias). Algumas histórias publicadas no portal, inclusive, constam da narrativa, que não se afigura apenas um relato da trajetória de nascimento e sedimentação do portal como uma alternativa à difusão de uma visão mais humana da

favela, já que também traz outras vozes para o livro.



Poesia Revoltada, de Ecio Salles (2007)

Poesia Revoltada é fruto de pesquisa acadêmica desenvolvida por Ecio Salles em seu mestrado em Literatura Brasileira junto à UFF, no qual faz um minucioso histórico do hip-hop e seu papel nas comunidades brasileiras. Ecio, inclusive, tem a seu favor essa posição dúplice, que o permite ver o que muitos não conseguem enxergar com suas pesquisas: é conhecedor da favela e é conhecedor dos meandros acadêmicos, sabendo fazer as conexões entre os dois espaços.



Trajetória de um Guerreiro, de DJ Raffa (2007)

DJ Raffa, nascido no Rio de Janeiro, mas criado em Brasília, filho de um maestro e de uma bailarina, acredita na força da música e se indigna com o preconceito que sofre o movimento cultural hip-hop. O livro narra a trajetória de um dos maiores produtores culturais, estudante com baixo rendimento escolar porque sua lição de casa era treinar passos de break. Atualmente, DJ Raffa é professor da escola de música de Brasília e idealizador (e coordenador) do “Seminário Hip-Hop do DF e Entorno” e “Festival de Hip-Hop do Cerrado”.



Acorda Hip Hop!, de DJ TR (2007)

O livro descreve os caminhos dos elementos da cultura Hip-Hop nos Estados Unidos e também a sua chegada no Brasil. Além desse registro histórico, DJ TR, abordando diversas questões que dizem respeito ao Hip-Hop brasileiro, traz entrevistas com rappers conhecidos, grafiteiros e militantes culturais. O livro é mais um projeto de

diálogo, proposta maior da própria Coleção *Tramas Urbanas*. O autor é DJ carioca, tendo acompanhado MV Bill por mais de dez anos, educador social do Município do Rio de Janeiro, onde atende moradores de rua em situação de risco social.