

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

Vitor Marques

Sociedade dos poetas tortos
A primavera periférica

Juiz de Fora, Verão de 2019

VITOR MARQUES

Sociedade dos poetas tortos

A primavera periférica

Texto apresentado à banca de defesa para a obtenção do título de Mestre em educação pelo Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora na linha de pesquisa *Discursos, Práticas, Ideias e Subjetividades em processos educativos*.

Orientador: Maximiliano Valério Lopes

Juiz de Fora, Verão de 2019

VITOR MARQUES

SOCIEDADE DOS POETAS TORTOS: A PRIMAVERA PERIFÉRICA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do título de Mestre(a) no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, pela seguinte banca examinadora:



Prof.(a) Maximiliano Valério López - Orientador(a)
Programa de Pós-Graduação em Educação - UFJF



Prof.(a) Juliana Maddalena Trifilho Dias
Departamento de Educação - UFJF



Prof.(a) Eduardo José Marandola Junior
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Juiz de Fora, 23 de abril de 2019.

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MARQUES, VITOR.

Sociedade dos poetas tortos : A primavera periférica / VITOR MARQUES. -- 2019.
239 p.

Orientador: Maximiliano Valério López

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2019.

1. Geograficidades poéticas. 2. Epistemicídio. 3. Literatura periférica. 4. Slam Poético. 5. Slam de Perifa. I. López, Maximiliano Valério, orient. II. Título.

Periferis et circensis

Mais um palhaço se apresenta para o povo

*Olha eu poeta aqui de novo
colando em mais um evento
e tendo zero lá no lattes.
instituição às vezes late
mas a caravana fica
Tem poeta mestre-sala
tem doutora.*

Honoris causa.

Também cara posta a tapas

*Quando a poesia fala,
subverte a tua lágrima
faz você chorar pra dentro.*

*Pode até falar de amor,
falar de cor,
de sentimento*

*só que vai falar da chuva
de balas ácidas na boca
do corpo que foi tão cedo
e levou bem menos que pouco
mas deixou suas palavra
como herança coletiva.*

Sabotage Marighella

Marielle Carolina

*Chumbo na gasolina é ficha
pra alvorada de rajada
que acorda quem bate ponto.*

*Periferia vai pro tronco
se não souber ficar calada
Vos apresento a voz da rua
que escreve com a pedrada
e acerta qualquer telhado
mais hostil do que golias
Respeitável público,
quebrada grita!*

Placa inaugural

“neste país sem memória
também vou construir um memorial
em memória de todos
os construtores de cidades”

- Nicolas Behr (2009, p.59)

Em quase todos os prédios públicos há uma placa metálica na recepção onde consta a data inaugural do edifício e os nomes dos representantes executivos que cumpriam mandato ao tempo do término das obras. Às mãos operárias, nenhuma menção sequer. Ao contrário dos dirigentes que não tocaram uma ferramenta ou recolheram ao menos um entulho, a peãozada nunca consta nos registros históricos. A obra que aqui apresentamos leva nosso nome na assinatura do projeto, mas certamente só se mantém de pé porque inúmeras pessoas colocaram as mãos na massa para ajudar da melhor maneira possível, com os braços abertos. Não tenho palavras para agradecer, mas tomei algumas emprestadas por aí.

Agradeço à companheiríssima esposa Ágata, por topar qualquer empreitada comigo e ir à labuta. Além de me apresentar as *flores de alvenaria* da poesia periférica, me incentivou a todo o momento a correr atrás da concretização do trabalho que aqui se apresenta – bem como também o faz com os projetos futuros. Os abraços apertados nos dias de angústia, as mãos entrelaçadas pra encarar a luta, o sorriso estampado e o estar sempre junto. Sem falar das traduções e revisões textuais, né? É delicado agradecer a uma linguista com palavras, mas a gente se esforça: muito obrigado por tudo, benzin!

Aos meus pais, Zenir e Francisco, indubitavelmente. Pelo amor, pelo carinho, pelo hábito da leitura e a estante sempre à disposição, pela formação ética e a noção de que o bom senso e a consciência social são muito mais fundamentais do que boas médias escolares e/ou remunerações salariais. Antes tarde do que mais tarde, escrito torto por linhas certas, espero que o presente trabalho também sirva para que vocês se vejam nestes aprendizados.

À minha sogra Heloísa Helena, guerreira desde sempre, exemplo de humildade e amor ao próximo. Diz ela que não gosta muito de poesia, sem saber que leva força poética nos braços, sempre estendendo a mão pra quem precise. Tamo junto, Helô!

À minha irmã Bárbara e ao meu cunhado Raphael (Phafa), pelo apoio de sempre, os livros, conversas, músicas, filmes, sanduíches e o mate nosso de cada praia.

Ao orientador Maximiliano Valério López, sempre aberto às reviravoltas de discussão da presente pesquisa, bem como sempre à disposição para bons papos sobre poesia, tradução e literatura da América Latina. Acabei te devendo uma investigação acerca das materialidades do espaço escolar e sua abertura aos outros mundos possíveis (como proposto no anteprojeto), mas em troca propus um elogio da rua e você abraçou. Valeu mesmo, Max! Hasta la victoria...

À professora Juliana Maddalena Trifilio Dias, que me apresentou na graduação outras geografias, formas de ler a escola e o mundo, com percepções mais sensíveis. A disciplina acabou, mas o contato jamais: viramos companheiros de grupo GhEntE, e nesses anos todos ainda te perturbo frequentemente com inquietações, novidades e perspectivas. Vale lembrar das orientações na construção do projeto e das inúmeras conversas ao longo do mestrado. Sem contar que vou tirar onda por ter sido o primeiro mestrando do qual você participou das bancas de qualificação e defesa! Grato, Ju...

À Sônia Miranda, pela disciplina com cafés e Benjamins e toda a disponibilidade pra tirar leite de pedra com esse pesquisador disperso que costumo ser. Seguimos na linha de frente denunciando as atrocidades que são cometidas em nome do progresso.

Ao Eduardo Marandola, que abraçou esse trabalho com carinho e ofereceu contribuições essenciais na qualificação e na defesa, as quais tentei assimilar na escrita do texto final. É dessas geografias de afeto que a gente precisa se nutrir. Aquele salve!

Ao Aimberê, professor com quem me deparei no mestrado. As disciplinas, os livros e as conversas certamente ecoam por esse texto. *Merci*, camarada!

Ao Pedro José, professor da graduação, companheiro de projetos e camarada. Sempre ajudando nas pesquisas, nos artigos e também na elaboração do anteprojeto de mestrado. Uma figura sempre à terceira margem. Aquele abraço, Pedrão!

Aos dois amigos, companheiros de luta e exemplos de educadores: Gabriel Monteiro e Giovani Veraz. Vocês são a resistência da poesia na escola, velho! Sempre disponíveis às intervenções poéticas e às ideias pedagógicas. Se os opressores destruírem (mais) a sala de aula, a gente continua o trabalho na rua. Uni-vos!

À militante mais consagrada da cidade, Adenilde Petrina, doutora Honoris causa. Mulher guerreira, intelectual ferrenha, ensinando sempre pra molecada que o conhecimento é a maior arma que a gente tem contra as ditaduras do capital. Exemplo de sabedoria e resistência, sempre pronta pra luta e pro papo reto. É nós, Dê!

Ao poeta monstro Mohammed. Pegando a visão desde cedo, correndo atrás pra cultivar a poesia nas quebradas da cidade e do campo. Você é o exemplo da poesia periférica de maior qualidade e coerência política, mano. Satisfação total de aprender contigo a cada verso e a cada dia. *Perifa é voz, é nós pakarai!*

Ao Coletivo Vozes da Rua, mais forte do que nunca! Sempre na disposição de encarar qualquer batalha e levar a cultura hip hop pros lugares mais necessários. Não tem tempo ruim com vocês, não tem falsa democracia grega que sabote nossa mensagem nem doutrine nossos versos. O sistema pode até lacrar os nossos equipamentos radiodifusores, mas jamais enquadra nossas inteligências, ideias e ideais. O empoderamento é coletivo, e “nenhum de nós é livre se um dos nossos tiver preso” (Chagas). Rap é compromisso!

Aos grupos de estudo que me acolhem: GhEntE (Geografia-Humanista-Ensino-Teoria-Experiência), cujos encontros de segunda-feira revigoram as geografidades e práticas diárias, e NEFPE (Núcleo de Estudos de Filosofia, Poética e Educação). Não dá pra citar o nome de todo mundo, mas tentei incorporar as nossas discussões no texto.

Às flores raras Daniela Auad e Cláudia Regina Lahni, pelas tantas conversas e conselhos no momento da construção do projeto. Com vocês, sempre há o que aprender sobre feminismos, gêneros, intersecções e comunicações comunitárias. É bem verdade que durante o mestrado pouco nos encontramos, mas não dá pra esquecer como vocês somaram forças nas lutas do bairro, da rádio, do coletivo. Nada de nós sem nós.

Às escritoras, escritores e tantas outras figuras militantes que inspiraram a elaboração desse trabalho. Levo a literatura pra sala de aula e pra vida graças a vocês.

Por fim, não menos importante, ao proletariado brasileiro, que paga caro pelos nossos estudos e na maioria das vezes não vislumbra nem de longe o que está sendo feito por aqui. É do suor operário que se irrigam estas páginas que seguem. E é pela sua dignidade que estas palavras vão sendo dispostas. Que a universidade se pinte de povo!

Resumo

A dissertação que aqui se apresenta parte de uma prática que já vínhamos realizando desde os tempos de graduação (Licenciatura em Geografia): sempre conciliar conteúdos curriculares com expressões literárias. Essa preocupação surgiu de nosso afeto para com as artes literárias – poesia, conto, romance, crônica, prosa... – e de nossa impressão de que as escolas por onde passamos (exercendo discência ou docência), em muitos casos, reprimiam o ímpeto literário dos estudantes que se expressavam de maneira mais lírica, sobretudo daqueles oriundos de lugares periféricos e que traziam a periferia no corpo. As geograficidades (espírito geográfico da presença no mundo) entrelaçadas no espaço escolar, muitas vezes inclinadas a uma anunciação poética – geograficidades poéticas –, não raro são brutalmente soterradas com a concepção ultrapassada do fazer pedagógico. Mas as sementes da resistência têm seus tecidos de rebrota: insistente, a poesia floresce. Enquanto o discurso hegemônico confina as culturas periféricas ao epistemicídio, ao desperdício de experiências, o povo não espera licença para fazer literatura: vai lá e faz. E se não puder ser na escola, vai ser na rua. Enquanto estávamos nessa fase de finalizar a licenciatura e ingressar no mestrado em educação, travamos os primeiros contatos com a literatura periférica – aquela escrita na periferia, por e para sujeitos periféricos. Um dos desdobramentos do movimento literário da periferia no Brasil foi o advento do Slam Poético – batalhas de poesia falada. Surgido nas periferias de Chicago, ao final da década de 1980, o slam é um gênero performático de literatura protagonizado por sujeitos que não precisam sair da periferia em direção ao centro para participar da vida intelectual da cidade. Desde 2008, a modalidade literária dos slams tem crescido pelas cidades brasileiras, semeando a cultura da poesia falada nas quebradas (periferias), que são tratadas pelas elites dominantes como depósitos de mão-de-obra barata e acessível. O presente trabalho consiste em um esforço de mapear alguns movimentos literários e contextos socioculturais que contribuíram para a consolidação de um gênero literário das periferias brasileiras, desembocando em uma apresentação das raízes e atores responsáveis pelo surgimento do *Slam de Perifa*, slam poético que nasceu no bairro Santa Cândida – periferia da zona leste da cidade de Juiz de Fora. As mensagens propagadas por poetas e poetisas no *Slam de Perifa* (e na cultura dos slams, em geral), tornam públicas informações e acontecimentos que não costumam circular nos meios de comunicação hegemônicos, ou circulam totalmente deturpados e manipulados para favorecer às lógicas dominantes. “Perifa é voz, perifa é nós. Slam de Perifa!”.

Palavras-chave: Geograficidades poéticas; Epistemicídio; Literatura periférica; Slam poético.

Abstract

The dissertation presented here starts from an experiment we had been doing since the graduation course (degree in Geography): always linking curricular contents to literary expressions. This concern arose from our affection for the literary arts – poetry, short story, novel, chronicle, prose – and from our impression that the schools we passed through (either as graduation students or teachers) in many cases repressed the literary urge of the students who expressed themselves in a more lyrical way, especially those from ghettos and who carried ghettos in their bodies. Geographicities (geographic spirit of presence in the world) intertwined in the school space, often inclined to a poetic announcement – poetic geographies – are often brutally buried with the outdated conception of pedagogical practicing. But the seeds of resistance have their own regrowth structures: insistent, poetry blossoms. While the hegemonic discourse confines the cultures from ghetto to epistemicide, to the waste of experiences, people do not expect license to make literature: they simply do it. And if it cannot be in school, it is going to be on the streets. While we were in this stage of finishing the degree and entering the masters in education, we had the first contact with marginal literature – the one written in the ghettos, by and for marginal people. One of the ramifications of the literary marginal movement in Brazil was the advent of Poetic Slams – battles of spoken poetry. Born in the rough areas of Chicago in the late 1980s, slam is a performative genre of literature featuring subjects who do not have to leave their neighborhoods and go downtown to participate in the intellectual life of the city. Since 2008, the literary modality of slams has grown in Brazilian cities, sowing the culture of poetry spoken in the ghettos, which are treated by the dominant elites as a source of cheap and affordable labor. The present work consists of an effort to map some literary movements and sociocultural contexts that contributed to the consolidation of a literary genre of the Brazilian ghettos, leading to a presentation of the roots and actors responsible for the emergence of the *Slam de Perifa*, poetic slam that was born in Santa Cândida – a neighborhood in the eastern zone of the city of Juiz de Fora. The messages spread by the poets in *Slam de Perifa* (and in the culture of slams in general) unveil information and events that do not circulate in the hegemonic media, or circulate totally distorted and manipulated to favor dominant logics. "*Perifa é voz, perifa é nós. Slam de Perifa!*".

Keywords: Poetic geographicities; Epistemicide; Marginal literature; Poetic slam.

Sumário

Da pedra ao tijolo (introdução)	12
1. Firmando estacas	22
2. Enchendo a laje	46
3. Esperando secar	90
4. Virando a Massa	145
5. Emassando paredes	176
Abrindo as portas (considerações)	224
Dropando Referências	229

Da pedra ao tijolo (introdução)

Era uma tarde bastante quente, e a impressão era de que o concreto predominante na paisagem deixava o ambiente ainda mais abafado. Educadamente, cheguei no portão e pedi para conhecer a instituição. Após confirmar a autorização da minha visita, o encarregado de vigiar o portão abriu a tranca eletrônica e falou que eu podia entrar.

Com estas palavras, dei início a um dos primeiros relatos de prática escolar que redigi durante a graduação. A ideia era botar no papel o máximo possível do que senti quando comecei a frequentar a escola – uma sensação de estar transitando por prédios utilizados por um regime carcerário dos mais rígidos. Ao longo do texto, tentei descrever um cenário permeado por grades trancadas separando os corredores, alas fechadas com pesadas portas de ferro, um pátio central para tomar sol, gritos de ordem a todo o momento, enfileiramento de pessoas separando-as de acordo com o gênero sexual. Sucessivos elementos iam constituindo um quadro imponente de hierarquia e angústia, frio e solidão diante da coletividade.

Acompanhei o cotidiano da referida escola durante todo o ano de 2014, variando turnos de manhã, tarde e noite, e conhecendo turmas diversas. Nos bastidores, era comum eu escutar comentários que traziam forte carga de desprezo e desamor para com os discentes, como: “EJA¹ não tem tempo nem espaço. Você tem que entender que eles não absorvem nada do que você se propõe a passar, então você relaxa...”; ou então, sem a mínima discrição: “esse aqui, ó!, [falando com outro profissional, apontando um estudante] tava bem matando sua aula ali fora. Mas é até bom, que esse *guaravito*² não te enche o saco, não atrapalha...”. Aos que defendem uma pedagogia mais humana e afetiva, chega a doer quando se escuta comentários dessa natureza, principalmente saídos da boca de pessoas que desempenham oficialmente a função de educadores. Somados aos inúmeros incômodos que eu já carregava com relação à escola, à maneira como ela funciona na maioria dos casos, desde os meus tempos de estudante do ensino básico, outros casos como os que acabo de relatar (e outros tantos não descritos) foram alimentando cada dia mais a minha revolta contra situações de opressão que se propagam em muitas instituições de ensino, relegando alguns sujeitos ao sentimento de inferioridade e submissão.

¹ Educação de Jovens e Adultos

² Expressão de cunho racista utilizada para designar negros que tingem o cabelo de loiro, geralmente direcionada a indivíduos que habitam as periferias brasileiras.

Ao contrário de muitos dos estudantes, as opressões estruturais não são barradas na porta da escola nem expulsas da sala de aula. Situações como as duas supracitadas no parágrafo anterior não são pontuais nem isoladas. São espectros que rondam a educação brasileira há tempos, contraditoriamente servindo de farto alimento ao *epistemicídio* (SANTOS, 2007a, p.29) no âmbito onde ele deveria ter menos força, em tese. Contra esse desperdício das experiências dos sujeitos nas práticas docentes e culturais, que impede a prática de uma educação crítica e libertária, Paulo Freire nos diz em sua *Pedagogia do oprimido* que os estudantes estigmatizados, “de tanto ouvirem que são incapazes, que não sabem nada, que não podem saber, que são enfermos, indolentes, que não produzem em virtude de tudo isto, terminam por se convencer de sua ‘incapacidade’.” (FREIRE, 2015, p.69).

Em contrapartida, a resistência vai esparramando suas raízes profundas até mesmo nos solos mais áridos da desesperança. Na mesma escola dos casos que aqui foram contados, pudemos ver a reação florescer. Talvez tão sutilmente quanto a flor desbotada de Drummond, forma insegura que não consta nos livros, não traz pétalas abertas e nem sequer a sua cor é perceptível, mas é uma flor que brotou na avenida, furando “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (ANDRADE, 1996, p.17). Assim foi a solenidade de formatura ao fim do ano. Na quadra da escola, reunidos os formandos do Ensino Fundamental, seus familiares e os funcionários, todos assistiam à conclusão de uma etapa por aqueles que em grande parte já carregam o peso de outras batalhas diárias: uns trabalhavam, outros cuidavam de parentes debilitados. Ao final de seu discurso, a oradora da turma – negra, da periferia, que passava o dia cuidando da bisavó enferma e das tarefas de casa – pediu para ler um poema que escrevera no calor do momento da solenidade, entre os companheiros de luta. Com lágrimas nos olhos e mãos trêmulas, ela começou:

“Foi difícil, não vamos negar.
Lutamos tanto, e enfim conquistar...
Anos estudando, com dúvidas,
mas nos empenhando.

É o nosso dia.
Quanta alegria
É primeira de muitas em nossas vidas.
Sempre intusiasmados e confiantes
Como nesse simples instante.

Vamos comemorar essa vitória!
Pois ela é unicamente nossa.
E então formamos sim.
Com muita competência
mostrando nossa essência.

~~E assim continuar nos caminhos da vida.~~
Daqui pra frente ~~mais~~-mais uma jornada... E no fim nos lembrar desses passos na nossa grande caminhada.”

Algumas flores desabrocham nos momentos mais inesperados e se apresentam como as mais raras e belas. Após declamar o seu poema e receber os aplausos, a estudante caminhou em direção à saída da quadra para ir ao banheiro retocar a maquiagem borrada pelas lágrimas e parou para abraçar o estagiário e dizer-lhe, sorrindo com os olhos: “Você veio! Aqui um presente procê...”. Entregou o manuscrito do poema lido e seguiu seu caminho, acompanhada das companheiras de turma. Esta preciosidade histórica em poesia, não por acaso, optei por guardá-la dentro do exemplar de *Pedagogia da autonomia*.

As flores que resistem ao ódio e ao nojo, aquelas *flores de alvenaria* dos versos de Sérgio Vaz (2016, p.11), simbolizam a carga de resistência das vozes da rua, dos povos periféricos. Nascida da influência do RAP (sigla para *Rhythm And Poetry* – literalmente ritmo e poesia, na língua inglesa), a *literatura periférica* que tanto tem ganhado força no Brasil vem nos dizer de um movimento que valoriza a cultura daqueles artistas que não são considerados nos círculos tradicionais, aqueles que lutam contra a espetacularização e criminalização da pobreza. Contando um pouco sobre o Sarau da Cooperifa, que ocorre em um bairro periférico da grande São Paulo, Sérgio Vaz (um de seus principais organizadores) nos diz que nos saraus periféricos centenas de pessoas integrantes das classes operárias (metalúrgicos, desempregados, donas de casa, vigilantes, mecânicos, entre outros) “exercem sua cidadania através da poesia”, complementando que a poesia é “essa árvore de raízes profundas, regada com a água com que o povo lava o rosto depois do trabalho” (VAZ, 2011, p.36)

Não cabe no papel todo o impacto das narrativas periféricas que temos visto se fortalecerem. Talvez a história da declamação poética na solenidade de formatura tenha sido o lampejo inicial que acendeu o desejo de trabalhar mais a fundo outras formas de expressão dentro e fora do espaço escolar, acreditando nas poetisas e poetas tímidos que possam estar escondidos e na força de seus versos, escritos com sangue e com vida. Desde então, passamos por várias escolas públicas, desenvolvendo atividades como oficinas, saraus e SLAMs (batalhas de poesia falada) que promovessem a poesia periférica e a cultura hip hop como porta de diálogo com a juventude. Em todos os eventos, sem exceção, fomos surpreendidos com artistas que se mantinham discretos, com receio de expor seus talentos; artistas que demoraram a ficar à vontade, porém quando o fizeram, quedaram paralisados todos os que assistiam.

Ao fim do ano letivo de 2017, fui convidado a participar de um evento que contemplava partidas de basquete e batalhas de rap – ambos elementos fortemente ligados à cultura de rua das periferias urbanas – em uma escola estadual da cidade. A escola localiza-se no mesmo bairro da escola (municipal) que citamos no princípio deste relato; inclusive, ela comumente recebe para cursar o Ensino Médio os estudantes que se formaram no Ensino Fundamental da escola municipal. Antes das batalhas começarem, fizemos uma roda com microfone aberto para quem quisesse cantar, declamar poesias ou ler algum texto. Para a minha surpresa, uma das pessoas que timidamente se aproximou do microfone, hesitando um pouco entre o pedir para falar e o desistir da ideia, foi a aluna do poema escrito durante a solenidade de formatura – a qual não víamos desde 2014.

As rodas de rima possibilitam encontros e reencontros fantásticos. Nos dizeres de Mía Couto (2011, p.23), “a oralidade é um território universal, um tesouro rico de lógicas e sensibilidades que são resgatadas pela poesia”, e assim o fazem os espaços de declamação ou improvisação, atraindo a poética latente dos indivíduos que levam seus versos guardados nos bolsos. Enquanto a estudante pensava, professores e alunos foram recitando textos e poesias (autorais e não-autorais). Por fim, a timidez venceu e ela optou por não declamar nada. Mas as sementes do expressar-se conservam suas estruturas de rebrota e, após a longa batalha de rap, quando muitos estudantes já haviam ido embora e os remanescentes ainda vibravam com o desfecho das improvisações, a aluna ficou à vontade para declamar seus escritos. Tomou do microfone e leu seus versos aos companheiros de escola.

Muita coisa pode mudar em três anos. Ali, frente àquela declamação poética, senti que algo havia mudado fortemente: tanto na temática da escrita quanto no jeito de a aluna se apresentar. Depois, enquanto enrolávamos os cabos, guardávamos os microfones e arrumávamos a quadra da escola, conversamos um pouco sobre poesia, ensino, projetos, e uma ponta de desilusão pairava no ar. Um pouco embaraçada e cabisbaixa, a aluna contou que a esperança de passar na prova do vestibular estava ficando cada vez mais distante, a julgar pelo seu desempenho nas disciplinas escolares, e que aquele poema declamado era antigo e que atualmente ela não conseguia mais escrever, bloqueio poético total. Não era conversa que se resolvesse em dez minutos. Passados alguns meses, marcamos um encontro para retomar aquelas palavras interrompidas na manhã da batalha de rap.

Era domingo de carnaval, uma manhã ensolarada de fevereiro. Sentamo-nos frente a uma creche comunitária do bairro e partimos numa conversa informal. A partir de assuntos triviais sobre o cotidiano, fui pedindo que contasse um pouco da sua história de vida e de sua relação com a poesia. E assim o fez: relatou que fora uma criança muito introspectiva, sempre calada, muito ligada aos irmãos, e começou a escrever uma coisa ou outra, num diário, como forma de desabafo. Até que mostrou seus escritos a algumas pessoas próximas, que leram e lhe disseram que ela escrevia muito bem. Tal estímulo impulsionou a vontade de escrever mais.

Iniciada a narrativa, fez uma pequena pausa e se pôs a estabelecer marcos temporais por anos letivos: quando cursava o 9º ano do Ensino Fundamental, começou a escrever mais e mostrar para as pessoas (amigos e professores), que a incentivaram muito. Já no ano seguinte, o primeiro do Ensino Médio, começou a ter contato com a poética de Augusto dos Anjos e passou a encarar a escrita como uma válvula de escape, um jeito de botar pra fora as emoções mais intensas. “O coração do poeta é um hospital onde morreram todos os doentes”, nos diz Augusto dos Anjos (1999, p.130), e a estudante resolveu tratar de seus pacientes internos com lápis e papel. Posteriormente, no segundo ano do Ensino Médio, sua poesia se permeou de uma escrita mais social, preocupada em expressar a luta constante pelas minorias oprimidas. E, por fim, ao terceiro ano do Ensino Médio, começou a escrever bem menos, até que já não saía mais nada.

Nas entrelinhas do relato, havia sempre certa reverência aos tempos em que a escrita fluía frequentemente. Tal qual o poeta Nicolas Behr (2007, p.148), que nos diz que a “poesia despressuriza”, sendo um refúgio da alma pra gente se sentir melhor, a estudante enfatizou a importância do contato com a poesia como combustível para encarar as lutas diárias, e também como porta para releituras da própria história de vida: é bom reler os poemas antigos para lembrar-se do que pensava e como se sentia quando foram escritos. “É sinistro!” – bebendo de suas palavras. A expressão poética (periférica) abriga as narrativas próprias, nadando contra as correntes hegemônicas que comumente pré-determinam como devemos nos sentir e comportar. À margem do fluxo do discurso tradicional, brotam as flores da resistência, com suas profundas raízes a nutrirem-se da *escrita de si*, “um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita.” (RAGO, 2013, p.52).

É nessa pegada que chegamos ao mestrado. Embrenhamo-nos por estes relatos para introduzir o tema central que nos motiva na escrita deste texto e o fio condutor que perpassa por toda a narrativa: as literaturas periféricas, associadas ao contexto social e político brasileiro. Inicialmente, o plano era abordar o assunto com discussões acerca do espaço escolar. Em virtude da nossa pouca regularidade de presença em alguma escola específica, trabalhando apenas com intervenções esporádicas e sem acompanhar o cotidiano escolar de fato, percebemos que haveria certa dificuldade metodológica para realizar análises que não soassem superficiais e forçadas a um enquadramento teórico. Assim, entramos em consenso com a banca de qualificação: sepultar a centralidade da escola como objeto de estudo. Certamente, várias passagens do texto tocarão nos domínios do que se entende por instituições de ensino, porém de maneira tangencial.

E como preencher a lacuna do objeto de análise? Decidimos então estudar o *Slam de Perifa*, movimento de poesia que surgiu no bairro Santa Cândida, periferia da zona leste da cidade de Juiz de Fora. Apesar de trabalhar na linha de frente da criação do referido slam desde o seu surgimento, fazendo parte do *Coletivo Vozes da Rua*, esquivei-me durante um bom tempo de pesquisar o slam em virtude do receio de cair na escrita de um trabalho que soasse como apenas enaltecimento de uma paixão pessoal, e também pelo medo de que a pesquisa parecesse aos companheiros do coletivo e os demais habitantes do bairro mais um trabalho cavalo de Troia, que se engrandece coletando dados e expondo a periferia sem nenhum compromisso social posterior. Mediando tais anseios com o fenômeno poético contemporâneo que mais nos motiva e pulsa dentro de nós – o slam (*de perifa*) –, a escrita nos levou a abordar amplamente as literaturas periféricas como um percurso. Parte-se de movimentos artísticos nascidos em outros espaços-tempos e culmina na consolidação do *Slam de Perifa*, tentando situá-lo como fenômeno artístico decorrente do movimento da literatura periférica brasileira, buscando suas origens, seu contexto, sua difusão pelo mundo e os desdobramentos na vida dos sujeitos que dela participam. Proporcionalmente, o traçado histórico das literaturas periféricas ganhou no texto mais corpo do que os slams (e o *Slam de Perifa*). Talvez seja algum resquício de receio do autor ou simplesmente a tendência de manter o slam em um lugar de mistério e anunciação, de convite a vir conhecê-lo melhor em contato mais direto com as performances. Para ampliar o horizonte de pensar a literatura e os slams com autênticos poetas periféricos, guardamos para o fim do texto uma entrevista com um dos idealizadores do movimento na cidade de Juiz de Fora: o poeta, mestre de cerimônias e também organizador do *Slam de Perifa*, Mohammed Silva.

Os capítulos do texto foram organizados da seguinte maneira: *Firmando estacas*, discorreremos um pouco sobre os conceitos-chave utilizados nas nossas reflexões e na estruturação do texto; *Enchendo a laje*, pretendemos fazer um traçado histórico dos movimentos artísticos que julgamos importantes para compreender a solidificação de um gênero literário periférico; *Esperando secar*, damos continuidade à contextualização do advento da literatura periférica – aquela feita na periferia, pela periferia, sobre a periferia e para a periferia –, relacionando-a com a cultura hip hop e o surgimento dos slams poéticos no Brasil e na cidade de Juiz de Fora; *Virando a massa*, traremos à tona discussões que situem as condições de vida e trabalho das classes operárias e buscaremos discutir de que maneira as relações de trabalho exercem influência sobre a educação e sobre as expressões artísticas; *Emassando paredes*, finalizaremos o nosso texto pensando um pouco o papel da literatura periférica e dos slams no combate às incoerências veiculadas pela mídia hegemônica. Para isso, contaremos com a ajuda do entrevistado, conversando sobre o movimento dos slams e outras manifestações da literatura periférica na vida cultural das periferias brasileiras.

Os poemas que aparecem esporadicamente ao longo do texto, em itálico e não referenciados, são de autoria do próprio pesquisador e oferecidos às trabalhadoras e trabalhadores, que financiam a pesquisa, e ao leitor e leitora que dela desfrutam. Assim, deixamos que permeie em nosso discurso uma reflexão mais poetizada. Para além da rima e seus apelos a uma sonoridade aprazível, a uma fluidez textual, acreditamos que poetizar a redação agrega valor ao tema que estamos propondo. Se uma das nossas causas consiste no estímulo das sensibilidades poéticas pelos espaços onde passamos, é justo que tentemos emplacá-la no registro de nosso movimento de pesquisa. Salientamos que no decurso do trabalho não de surgir expressões como “poético”, “poesia”, “poema”. Tais vocábulos não denominam exatamente a mesma coisa, embora partam de uma essência poética comum. Explorando melhor essas três categorias, Octavio Paz escreve que

Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos muitas vezes são poéticos: são poesia sem poemas. [...] O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia erguida. Só no poema a poesia se isola e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia se deixamos de conceber este último como uma forma capaz de ser preenchida com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem (PAZ, 2012, p.22)

Devido às várias ocorrências opressivas que encontramos ao longo de nossa trajetória acadêmica, chego à banca de qualificação nutrido pela revolta, com inúmeras pedras na mão. São muitos golias pra enfrentar. No correr do texto, é bem verdade que apedrejam algumas instituições de ensino (e pesquisa), muitas delas implementadas ou reformuladas no período da ditadura civil-militar, com aspectos autoritários que ainda se encontram em suas espinhas dorsais. Contudo, jamais apedrejam os seus discentes e a existência de tais espaços. Fomos interpelados pela banca de qualificação: “Ok, você chega aqui saturado de ódio para com tantas injustiças. Mas o que você vai fazer com todo esse ódio? De que lhe servirão tantas pedras?”. Abalado com a pergunta, penso que devo agrupar esses calhaus em uma massa consistente que resista aos ataques vindouros e possa edificar algum abrigo, uma fortaleza. Não pretendemos jamais destruir a escola definitivamente ou alimentar discursos que deem margem para esta interpretação absurda; só reconhecemos a necessidade de repensá-la e reconstruí-la (implodindo algumas estruturas se vier ao caso) para que de fato cumpra a sua função de promover uma educação efetivamente pública e de qualidade.

Encaixamos a alegoria das pedras em reivindicação da educação pública por compreender que muita gente se educa no chão irregular e pedregoso da vida. No poema *A educação pela pedra*, o poeta João Cabral de Melo Neto apresenta duas estrofes: na primeira, constrói a imagem de uma educação (possivelmente escolar) pautada na adaptação do sujeito a uma lição imposta que lhe vem de fora, aparentemente despreocupada com a bagagem e experiência do aprendiz em questão. Em contrapartida, na segunda estrofe, o poeta nos fala de um aprendizado pré-didático a partir da pedra, que pulsa dentro do indivíduo que vive no Sertão brasileiro:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüenta-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda) , para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro pra fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, estranha a alma.

(MELO NETO, 1986, p.11)

As pedras são de imenso potencial educativo. Seja para perturbar os sentidos dos gigantes que nos querem açoitar, para rachar os telhados de vidro das construções sociais hipócritas, para que o oprimido reaja ao apedrejamento do opressor. É necessário que saibamos manipular tais pedras ao nosso favor e torná-las edificantes à nossa causa. Em outro poema (*Catar feijão*), João Cabral compara o ofício de escrever ao ato de catar feijão. Destacando que ao selecionar o feijão há sempre o risco de que algum grão de pedra passe despercebido, um grão imastigável e capaz de quebrar os dentes, o poeta aponta que quando estamos catando palavras, a pedra pode dar vivacidade à frase:

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.

(MELO NETO, 1986, p.22)

Os paradigmas da humanidade mudaram radicalmente quando passamos da era das pedras lascadas à era das pedras polidas. Minerais predominantemente utilizados de maneira bruta e para a manutenção da sobrevivência imediata passaram a compor o arsenal de materiais essenciais às atividades por vezes mais delicadas e duradouras, como a escrita, a pintura, a modelagem de esculturas e a criação de ferramentas. Escrevendo sobre o *lirismo dinâmico do ferreiro*, de modo poético Gaston Bachelard nos diz que a maior conquista jamais feita pela raça humana é o martelo operário, pois

Pelo martelo operário, a violência que destrói é transformada em potência criadora. [...] de início, a pedra apertada na mão acentuou a maldade humana, foi a primeira arma, a primeira maça de armas. A pedra com cabo apenas continuou a violência do braço, a pedra com cabo é uma mão fechada na extremidade de um antebraço. Mas chega um dia em que se usa um martelo de pedra para talhar outras pedras, os pensamentos indiretos, os longos pensamentos *indiretos*, nascem no cérebro humano, a inteligência e a coragem formulam, juntas, um futuro de energia. O trabalho – o trabalho contra as coisas – torna-se imediatamente uma virtude. (BACHELARD, 2013, p.107-108).

Aqui oscilaremos um pouco entre duas potencialidades da redação: ora puxando com toda a força o elástico da atiradeira e mirando os pontos fracos de faraônicas estruturas de opressão; ora esculpindo moradia para que se fortaleçam e reproduzam as mais raras e belas flores capazes de brotar em pleno asfalto. As variações correntes de primeira pessoa do plural e primeira pessoa do singular não são fruto da desatenção nem dispostas aleatoriamente: entendemos que o presente texto é fruto de sucessivas reflexões e aprendizados coletivos (com esposa, orientador, amigos, professores, familiares, participantes, estudantes, autoras e autores), contudo em alguns momentos aflora com um pouco mais de intensidade a experiência pessoal do pesquisador. Assim, deixamos que permeie o nosso discurso a reflexão poetizada, para além das rimas. Às vezes a escrita vacila em prosa poética. Por outras, mudamos a estética. Nada mais natural que essa fisionomia, se o trabalho nasce de mãe poesia.

1. Firmando estacas

São tempos difíceis. Escrevamos enquanto o fascismo ainda não nos veio buscar. Escrevamos para que caso o façam, só levem o corpo. As palavras escorrem na boca do povo. Ideias não morrem, não temem esporro. Ninguém vai trancá-las, não há calabouço. Por mais que me calem, dirão tantos outros. Mensagens que apaguem, escreverão outras. No muro ou na página, ou chão lá da rua. Coração que pulsa poesia no sangue, não há quem estanque em porão de tortura, nem gangue milícia que estupe a cultura. Afasta esse cálice de ódio e cicuta.

Na planta inicial da construção do presente trabalho, almejamos tecer uma problematização das relações entre a educação brasileira e as formas literárias de expressão. Inspirado por forte afeto para com o escritor Jorge Amado e seus retratos de um Brasil socialmente discrepante, traçamos um esboço de reflexões a partir de dois romances do autor, que por ora talvez sejam um tanto insuficientes para manter o movimento de escrita. Ainda temos a ambição de investigar as referidas relações, porém com outro escopo teórico e outros objetos de análise – como a literatura periférica brasileira e seu arsenal de possível afirmação e emancipação dos sujeitos que a experimentam, com foco no fenômeno dos *slams* poéticos, batalhas de poesia falada.

Durante o curso de mestrado, apresentamos à banca de qualificação um texto fortemente ancorado em metáforas de navegação, dando a entender que estávamos nos lançando ao desconhecido. Não foi por acaso. Buscamos profunda inspiração na *geografia das velas desfraldadas* de Eric Dardel (2015, p.78), nosso companheiro de formação, e no *conto da ilha desconhecida*, de José Saramago (2011). Em nossa concepção, ambos os escritores rompem com a ideia de que a Geografia (tanto do bacharel quanto do licenciado) se resume à quantificação dos atributos e fenômenos físicos do planeta. Essa concepção positivista do fazer geográfico pode ser encarnada na figura do geógrafo com o qual se depara o *Pequeno Príncipe*, protagonista de Saint-Exupéry (2007, p.67), que pergunta ao habitante de um dos planetas a que visita o que vem a ser um geógrafo, obtendo como resposta de seu interlocutor que se trata do pesquisador que sabe onde se localizam os mares, rios, cidades, montanhas e desertos. Logo, o especialista seria o explorador que saísse a campo apenas para contabilizar os tais elementos. Acreditamos que não só a ciência geográfica, como também o ensino, são atividades que não cabem em tamanho reducionismo.

A plenos ventos, a geografia proposta por Dardel (2015, p.78) se recusa a enquadrar o espaço numa mera análise geométrica, reclamando uma relação mais experimentada e afetiva entre o geógrafo e o mundo, uma vez que “se opõe, numa formulação bem sucedida à ‘geografia de gabinete’ ou de laboratório, aquela dos cientistas trabalhando com documentos, cartas, fotografias, estatísticas, relatórios de viagens”. Ao contrário, ela parte de uma “*poética* do descobrimento geográfico” (DARDEL, 2015, p.79, grifo do autor), não por renegar a importância dos documentos e registros, mas justamente por fundamentá-los mediante a abertura para experiências autênticas com os lugares que ela busca representar.

Voltando ao conto de Saramago (2011), temos um personagem que barganha com o rei uma embarcação para ir em busca de ilhas desconhecidas. Ainda que o monarca tente persuadi-lo de que já não há mais ilhas por conhecer, o protagonista insiste que não há como ter certeza absoluta de que todas as ilhas já estão mapeadas, por isso a importância de sempre se lançar ao mar. A alegoria da ilha não envolve somente os possíveis territórios ainda não cartografados, mas também alude ao inacabamento do ser e do mundo que o envolve. Assim como o geógrafo (e educador) de Dardel (2015), que é aquele que se projeta para além dos mapas e transcende o que já se supõe compreendido, o navegante de Saramago (2011) reconhece a necessidade de sair da ilha para vê-la sob uma perspectiva mais ampla, bem como necessitamos também de nos abirmos ao novo para aprimorar o autoconhecimento, uma vez que “se não saís de ti, não chegas a saber quem és” (SARAMAGO, 2011, p.40), nas palavras do próprio autor. Em outra obra, Dardel (1946, p.87) escreve que há uma *inquiétude* que enraíza a história humana em uma presença, na qual saímos de nós mesmos rumo ao encontro com o outro e a realidade com a qual coexistimos.

Entro brevemente na seara da epistemologia geográfica, pois foi a ciência da qual parti para chegar à pesquisa em educação. Embora não seja temática central do presente trabalho, acreditamos ser importante mencionar a ruptura paradigmática que permitiu à Geografia um diálogo mais fluido com outros saberes e formas de expressão, como as obras literárias. Invocamos estas geografias e literaturas ao princípio de uma pesquisa em educação por acreditarmos que o movimento de ensino-aprendizagem passa essencialmente pela autonomia intelectual e o reconhecimento de que estamos em perpétuo amadurecimento, considerando que, pegando um gancho nas reflexões de Paulo Freire (2016, p.50) “onde há vida, há inacabamento”.

Agora, redigindo a versão final desta dissertação, optamos por atracar o barco no cais e arquitetar nossa escrita em piso mais firme, entendendo que as experiências de navegação nos ajudarão a solidificar uma morada menos sujeita às intempéries do mar revolto e, sobretudo, mais acessível aos que se interessem pelo tema – seja na condição de breve passagem, seja nas intenções de fazer morada em tais assuntos. Encerremos este parágrafo com a frase que dá início a outro enredo de José Saramago (1988, p.7): “Aqui o mar acaba e a terra principia”.

Tendo limpadado o terreno com as considerações anteriores, façamos a edificação de nosso texto sobre cinco pilares conceituais: *geograficidade poética*, *experiência*, *metamorfose*, *epistemicídio* e *literatura periférica*. Entendemos que se tratam de noções fundamentais para começar a investigar de que maneira o contato com as expressões literárias, mais especificamente a poesia de periferia, passa a fazer parte das leituras de mundo dos indivíduos que nela se reconhecem: as periferias experimentam literatura? Como se dá esse encontro? O que surge a partir dele? O que as periferias entendem por literatura, afinal? Compreendemos que não é possível contemplar todas as periferias do mundo nas perguntas de nosso estudo, mas a partir de uma investigação local podemos estabelecer alguns vínculos com escalas maiores.

A primeira sapata que cavamos nessa construção é a nossa proposta de conceituar uma *geograficidade poética*, tomando de empréstimo a geograficidade da qual já nos falava Dardel (2015). Novamente bebendo das reflexões do referido professor, temos que precedente ao surgimento de uma Geografia científica, “existe uma geografia sentimental e emotiva que, amplificada pela imaginação tende para a expressão literária” (DARDEL, 2015, p.81), geografia esta que, como experiência de afeto e desfrute estético, culmina numa expressão humana. Levando em consideração a *inquiétude geográfica* que antecede e dá sustento à ciência objetiva que surge apenas a *posteriori*, o autor define a *geograficidade* como uma relação concreta que liga a humanidade ao planeta Terra (DARDEL, 2015, p.1), uma “essência geográfica do ser-e-estar-no-mundo” – como sintetiza Marandola Jr (2015, p.XII) no prefácio à edição brasileira do livro de Dardel. No decurso da obra, o autor vai apresentando várias maneiras diferentes da espécie humana conceber e se relacionar com o planeta. A escrita de Dardel é extremamente lírica, poética e confortável a quem lê. Essa característica literária do pensamento de Eric Dardel não é nenhuma surpresa, já que nas primeiras páginas o autor deixa evidente que facilmente a linguagem do geógrafo transforma-se na linguagem do poeta (DARDEL, 2015, p.3).

A linguagem do poeta consiste em artifícios de embaralhar as palavras ao seu favor, talhando no papel ou vibrando no ar as demarcações de um caminho a ser seguido pelo espectador, porém um caminho repleto de falhas e lacunas para que cada um se perca pelos lugares íntimos aos quais a experiência pessoal seduz. A poesia se apresenta aos que a escutam / leem costurada em um eixo comum, mas pode pulverizar pontos de partida que tocam cada sujeito de maneira particular, considerando a proposição de Octavio Paz (2012, p.61) de que “a revelação poética implica numa busca interior”. Não por acaso, Dardel comenta que a estética naturalista do século XVIII, marcada pela contemplação das grandes florestas, do nascer do sol e das paisagens alpestres consolidou na sociedade (ocidental) a tradição de se inclinar a

observar as realidades do mundo circundante, a contemplar as cores de um céu tropical e a ouvir os silvos da tempestade. Incitou o homem a “sair”, a deixar os salões e as ruas, para se arrojarem além dos arrabaldes, para desenhar parques “à inglesa”, para viver “ao ar livre” e, nesse “retorno à natureza”, renovar sua sensibilidade, revigorar sua energia, para melhor compreender sua condição terrestre. (DARDEL, 2015, p.83)

Na proposição de Dardel (2015, p.97) de que busquemos uma compreensão de mundo que não seja alheia ao conhecimento moral, estético e espiritual, sentimos também um apelo para que não abandonemos a experimentação literária. Assumindo nitidamente um caráter de elogio da literatura, nosso trabalho explora um pouco das aberturas que os feitos literários vão lançando para que possamos percorrer o mundo de inúmeras maneiras possíveis; pois “não é verdade que às vezes as palavras são capazes de levar você a um lugar no qual você já não está?” (GALEANO, 1979, p.137). Aliás, aproveitando o gancho de considerar a atividade literária como companheira de viagem, é válido trazer a imagem de um personagem do romance *Cem Anos de Solidão*, que fica indignado com a obstinação dos funcionários da rede ferroviária em impedir que ele carregasse consigo a bagagem onde guardava um relicário de antigos textos escritos em catalão, aos quais prezava como a própria vida. O eu lírico da narrativa escrita por Gabriel García Márquez nos conta que, embora o regulamento da companhia de trem proibisse terminantemente a alocação daqueles pertences junto aos viajantes,

não houve poder humano capaz de persuadi-lo a não levar os três caixotes quando regressou à sua aldeia natal, e soltou impropérios cartagineses contra os inspetores da estrada de ferro que tentavam mandá-los como carga, até que conseguiu ficar com eles no vagão de passageiros. “O mundo terá acabado de se foder – disse então – no dia em que os homens viajarem de primeira classe e a literatura no vagão de carga.” Isso foi a última coisa que o ouviram dizer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1983, p.251).

Em alguns momentos, nos identificamos com o viandante de García Márquez no esforço empreendido para que a literatura não padeça condenada ao esquecimento e à desvalorização, distante dos afetos humanos, inacessível à consciência de ser-no-mundo e ausente da imaginação de perspectivas de vida sensíveis a uma degustação poética dos espaços. Defendemos que a literatura responde a um projeto de conhecimento do mundo e da humanidade (COMPAGNON, 2009, p.31) e que na “tessitura do texto literário, a linguagem tem a dimensão do imaginário, contendo elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, sendo o seu componente fictício a preparação de um imaginário que traduz elementos da realidade” (SOARES, 2014, p.173).

Debruçando-se sobre *a poética do espaço*, Gaston Bachelard parte do princípio de que para estudar fenomenologicamente os “valores da intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado” (BACHELARD, 1993, p.23), dado o seu papel significativo na composição do imaginário em termos de acolhimento, segurança e conforto. Bachelard evoca pontos de encontro entre poesia, lembrança, devaneio e imaginação, apontando para a experiência de transcendência a que o poeta e a poetisa nos convidam ao construir uma literatura capaz de nos fazer revisitar lugares que guardávamos na memória, bem como também fala de uma leitura poética dos espaços:

No plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, há um sentido em dizer que “escrevemos um quarto”, que “lemos um quarto”, que “lemos uma casa”. Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, na primeira abertura poética, o leitor que “lê um quarto” interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo. (BACHELARD, 1993, p.33).

Por linguagens poéticas não estamos falando da restrição ao formato do poema e da rima, como já dissemos, mas pensando a nossa presença no mundo como abertura a uma poética encarnada, uma *poeticidade* – nas considerações de Paul Zumthor, que a define partindo da ligação com a “sensorialidade, a isto que alguns chamam o *sensível*, e que Merleau-Ponty denominava com uma palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo, *a carne*” (ZUMTHOR, 2007, p.80). E uma das dificuldades que encontramos é justamente a destacada por Merleau-Ponty (1992, p.134): “onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne?”. Afinal, esse mundo que se apresenta ao nosso campo perceptivo mexe com os nossos sentidos ao ponto de já não mais executarmos nossas atividades sem que esse mundo percebido componha nossas expressões e as marcas que no próprio mundo deixamos? Acreditamos que sim, nossos gestos e ações estão prenhes do mundo que nos inquieta e nos forma.

Reivindicamos com tanto afinco a presença das reflexões dardelianas acerca de uma relação orgânica, encarnada e poética com a Terra, por entendermos que nos permitem defender as experimentações mundanas partindo de uma inquietude – termo que o autor atribui à essência tanto da História quanto da Geografia – possivelmente traduzida em uma dimensão poética da presença no mundo. É desse habitar poético que pretendemos partir para as investigações aqui projetadas. Para tal, devemos levar em consideração que o acúmulo dessas experimentações sucessivas que vamos incorporando vai lapidando dentro de nós, com o passar do tempo, a experiência – o que nos leva ao nosso segundo conceito.

Falar em *experiência* envolve pensar o conhecimento (verbalizado ou não) que o sujeito tende a aprimorar ao longo dos contatos que vai tendo com determinados fenômenos. Abordando o entendimento dialético entre o ser e o mundo, Merleau-Ponty enfatiza que essa dialética deve “sacudir as falsas evidências, denunciar as significações cortadas das experiências do ser, esvaziadas, e criticar-se a si mesma na medida em que se venha a tornar uma delas” (MERLEAU-PONTY, 1992, p.93). Reconhecer as próprias experiências é fator determinante para que o indivíduo participe ativamente de seu mundo, compreenda-se como agente ativo da realidade em que vive. Ainda que seja difícil abordá-la de maneira completa, dada a ampla complexidade do termo, recorreremos aqui a uma alegoria de Walter Benjamin para trabalhar o conceito sob a compreensão que julgamos dialogar melhor com nosso texto.

Em *Omelete de amoras*, o autor narra o episódio de um rei que ordena ao seu cozinheiro que lhe faça uma omelete de amoras tal qual o que havia comido em sua infância, sentado diante de uma fogueira na floresta com o seu velho pai, antecessor do trono. O rei salienta ao cozinheiro dois caminhos possíveis: se acertasse na receita, seria condecorado e poderia desposar a princesa, tornando-se o herdeiro do trono; mas no caso de errar, teria que arcar com a morte. Sabiamente, o cozinheiro responde à majestade: “podeis chamar logo o carrasco” (BENJAMIN, 1995, p.219), e arremata explicando que os sabores que o rei experimentara na floresta não eram devidos apenas às mãos que prepararam a refeição, à técnica utilizada no preparo ou aos componentes do prato, porém também ao momento que não se repete, por mais que a memória insista. Ocultemos propositalmente o desenrolar da história e pensemos a enorme carga que Benjamin evoca ao papel das experiências do indivíduo. Experiências estas que são sempre únicas e inigualáveis.

Em outro de seus ensaios, intitulado *O Narrador*, Walter Benjamin se estende um pouco mais pela reflexão acerca das marcas que as experiências vão deixando na gente. O autor insere a difusão das experiências na figura de um narrador que, tendo vivido situações marcantes para o seu amadurecimento e compreensão da vida, consegue transmitir esses saberes a um público que esteja atento ao relato. Convém destacar que Benjamin era alemão de origem judaica e escreve o texto em 1936, no intervalo conflituoso entre duas guerras mundiais e período no qual a Alemanha vivia a expansão do nazi-fascismo. Estabelecido o marco histórico do contexto da publicação, fica mais fácil compreender a afirmativa de Benjamin (1994, p.197) logo ao princípio do texto: “a arte de narrar está em vias de extinção”. Não que as pessoas vivessem um momento em que não houvesse conhecimentos interessantes para compartilhar, porém o oposto: os horrores da guerra consolidavam nos combatentes o angustiante silêncio das vivências traumáticas, resultando na radical diminuição das *experiências comunicáveis*:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. (BENJAMIN, 1994, p.198)

Destacamos três elementos importantes dos apontamentos de Benjamin para traçar um diálogo com as experiências narradas poeticamente: o aparente paradoxo da ideia de que alguém tenha vivido no olho do furacão de um acontecimento marcante da história mundial e entretanto não consiga extrair dessa experiência uma forma de narrá-la; o bombardeio de informações sobre um determinado assunto sem necessariamente informar de fato uma experiência autêntica; e a dimensão catastrófica das guerras e crises no modo de vida da sociedade. Se a experiência participa de maneira única na construção identitária do indivíduo, mergulhamos no “instante poético” de Octavio Paz (2012, p.16) para apontar que a poesia tem o potencial de penetrar os poros do sujeito e tocar-lhe nas feridas mais íntimas. Porém quando o fizer, certamente fará em momentos distintos para cada pessoa. Algumas páginas adiante, o autor nos apresenta a ideia de “experiência do poema”, cuja recriação é feita “por meio da leitura ou da recitação” (PAZ, 2012, p.32). Ao mergulhar na leitura de um poema, ou na contemplação de alguém que o declame, cada pessoa pode encontrar tesouros, rejeitos ou até mesmo a pura indiferença. Mas a experiência do poema foi alcançada.

Aqui falamos de uma experiência poética que surge das penúrias sociais. Enquanto Benjamin descreve um fenômeno de introspecção dos sujeitos que viveram a guerra de trincheiras, nosso trabalho tenta compreender um pouco das manifestações de pessoas que sobrevivem ao cotidiano violento das periferias brasileiras e, ao invés de engolir essa mágoa e simplesmente seguir silenciadas, extravasam de maneira gritante na sua arte a realidade monstruosa que os favelados enfrentam. A escritora Dinha, da região metropolitana de São Paulo, carrega no corpo a bagagem de quatro categorias sociais estigmatizadas no Brasil: mulher – negra – moradora de periferia – descendente de nordestinos. Para não sucumbir ao desfecho politicamente traçado para as populações periféricas no Brasil, a autora resiste:

De aqui, de dentro da guerra
qualquer tropeço é motivo.
A morte te olha nos olhos
te chama, te atrai, te cobiça.

De aqui, de dentro da guerra
não tem DIU nem camisinha
que te proteja da estúpida reprodução
da fome, da miséria
da ínfima estrutura
que abafa o cantar das favelas
antigas senzalas modernas.
Cemitério Geral das pessoas.

De aqui, de dentro da guerra
eu grito pra ser ouvida.

De aqui, de dentro da guerra
eu me armo e policio.

De aqui, de dentro da guerra
é que eu protejo meus sonhos

pra não virar a cabeça
pra não virar a palavra
pra não virar estatística.

(DINHA, 2008, p.48-49)

Não dá pra falar de experiência e poesia periféricas sem deixar evidente que as periferias estão expostas ao vasto descaso social e situam-se bem no centro do alvo das opressões estruturais. Dinha é uma das poucas sobreviventes que escapam das estatísticas e comunica isso. As autoras e autores da literatura periférica desnudam a realidade na qual estão inseridos, com poemas que nascem do ronco de fome, do cheiro do esgoto, da boca de crack, do barro da enchente; versos que brotam nas lágrimas do desespero, do desemprego, torturas no beco, enterros de jovens – quase todos pretos.

Um dos romances mais célebres da literatura periférica, *Capão Pecado*, começa com uma nota introdutória de Ferréz, o autor, afirmando viver “num país que já decretou pena de morte a todo periférico que nasce” (FERRÉZ, 2016, p.12). O livro conta também com a colaboração de textos assinados por vários artistas e coletivos de rap do Capão Redondo, bairro periférico da zona Sul da capital paulista, convidados pelo escritor para fazerem parte da obra com seus relatos de quem vive na pele experiências semelhantes às das personagens que o romancista coloca em seu enredo. Em um desses textos, Mano Brown, vocalista e líder do grupo de rap Racionais MC’s, afirma que o

Capão Redondo é pobreza, injustiça, ruas de terra, esgoto a céu aberto, crianças descalças, distritos lotado, veículo do IML subindo e descendo pra lá e pra cá, tensão e cheiro de maconha o tempo todo. [...] No mundão eu não sou ninguém, mas no Capão Redondo eu tenho meu lugar garantido, morô, mano. (MANO BROWN *apud*. FERRÉZ, 2016, p.159)

A experiência poética que emerge do sujeito periférico é narrada com discursos repletos de elementos característicos da periferia (dialeto, trejeitos, gírias, entonações), pois é lá o lugar de onde se anunciam. Entre as pretensões de nossa investigação, é importante que falemos da experiência humana procurando entender “como o lugar faz parte de nosso cotidiano e como é a partir dele que nos inserimos no mundo. É pelo lugar que nos identificamos, ou nos lembramos, constituindo assim a base de nossa experiência no mundo.” (MARANDOLA JR, 2014, p.228). Abordando as condições socioeconômicas necessárias para que se possa pensar *O Espaço do Cidadão*, Milton Santos (2014, p.151) frisa que “O cidadão é o indivíduo num *lugar*” (grifo nosso). Certamente, o termo para designar as relações de pertencimento dos produtores de literatura periférica ao seu *lugar* de origem não aparece aqui de maneira aleatória, haja vista que invocamos como primeiro conceito de nosso trabalho a *geograficidade*, que

trata do conteúdo existencial do homem com o espaço terrestre e, na medida em que o homem se apropria desse espaço, ele se torna “mundo”, a partir da fixação das distâncias e das direções, onde os marcos referenciais são o corpo e a matéria onde ele se apoia, um espaço primitivo que, uma vez apropriado pelo homem, se torna “lugar”. (HOLZER, 2014, p.291)

Assim, destacamos o papel das literaturas de periferia enquanto veículos de disseminação do conhecimento e valorização das raízes dos povos periféricos. A música *Um bom lugar*, cujo nome também virou o título da biografia de seu compositor, o eterno Sabotage, faz um retrato das periferias da zona Sul da cidade de São Paulo, enaltecendo o bairro do Brooklyn, onde o cantor vivia. Na canção, o rapper declara que

há um inferno em massa violentando a sua “quebrada” – gíria utilizada nos ambientes da cultura hip hop para se referir à favela, às pessoas e localidades da periferia – e enfatiza que “um bom lugar se constrói com humildade” (SABOTAGE, 2001). Durante uma entrevista, andando pelos arredores da antiga favela do Canão, onde nasceu e foi criado, Sabotage aponta para a avenida Espraiada, contando aos repórteres que

Essa Avenida Espraiada foi a mais cara. Olha ela aí interminável até hoje. Eu morava aqui, minha mãe faleceu, Deus levou ela pra ela não vê eu sendo despejado daqui que nem doido, chutado pelos caras da prefeitura. Ta entendendo, irmão? O barato é louco o Rap é uma denúncia (SABOTAGE *apud.* C., 2013, p.79)

A cidade vai se reordenando e com ela também os seus habitantes, principalmente os indivíduos que se educam na rua. Estes levam consigo nas memórias e no corpo as marcas dos lugares que outrora ocuparam. Defendemos aqui uma educação que se baseie no cultivo de experiências autônomas e autênticas, seja no contato com as literaturas, na degustação dos sabores, na harmonia musical, na militância política, enfim, quaisquer âmbitos que nos apresentem novos mundos. Por falar em novos mundos possíveis, voltemos ao inacabamento do ser. *Entre o passado e o futuro*, Hannah Arendt nos convida a pensar os dilemas do presente. O interessante é que, mesmo que a primeira edição da obra tenha sido publicada em 1961, alguns de seus apontamentos permanecem extremamente atuais. Entre eles, a ideia de que

A educação está entre as atividades mais elementares e necessárias da sociedade humana, que jamais permanece tal qual é, porém se renova continuamente através do nascimento, da vinda de novos seres humanos. Esses recém-chegados, além disso, não se acham acabados, mas em um estado de vir a ser (ARENDDT, 2011, p.234).

Ensaíamos aqui uma amarração entre as noções de experiência e inacabamento para introduzir o terceiro conceito basilar de nosso trabalho: a *metamorfose* – aquela mudança profunda que se desdobra quando retornamos de um mergulho literário. No capítulo *Leitura e Metamorfose* de sua *Pedagogia Profana*, Jorge Larrosa nos convida a pensar a “experiência da leitura” (LARROSA, 2015, p.106), entendendo que a partir do momento em que o indivíduo começa a mergulhar dentro de um texto, ao final da leitura ele emergirá metamorfoseado. Descrevendo um pouco do processo de metamorfose, o autor nos diz que o leitor, “ao erguer o olhar, experimenta outra vez a força do esforço com que esse mundo e essa identidade foram modelados, assegurados e sujeitados a si mesmos. [...] Ao erguer o olhar, o leitor mostra a transformação de seu olhar” (LARROSA, 2015, p.109).

A partir de então, o olhar do leitor jamais será o mesmo do que fora anteriormente, visto que o livro pode ser “aquilo que ensinou o leitor a ler o mundo poeticamente” (LARROSA, 2015, p.111). Entrando novamente em acordo com Merleau-Ponty (1992, p.16), “é verdade que o mundo é *o que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo”. Vale frisar que o autor aqui não estabelece uma hierarquização entre os sentidos do corpo humano; a ideia de ver o mundo, para além do sentido estrito da visão, refere-se às formas de percebê-lo e interpretá-lo, envolvendo os sentidos, a memória, a imaginação... É na dimensão da leitura poética do mundo e seus desdobramentos para o indivíduo que a experimenta que intencionamos alimentar perspectivas de ler o mundo poeticamente.

Sobre o potencial deslocador e metamórfico de uma obra literária, podemos trazer à discussão o célebre enredo de Franz Kafka que carrega inclusive o nome *A Metamorfose*. Na obra, o autor narra a história de um rapaz que de repente acorda metamorfoseado em um inseto gigante. O primeiro parágrafo da história já dá indícios de seu caráter fantástico e puxa o leitor para dentro do livro:

Quando certa manhã Gregor Samsa despertou, depois de um sono intraquilo, achou-se em sua cama convertido em um monstruoso inseto. Estava deitado sobre a dura carapaça de suas costas, e ao erguer um pouco a cabeça viu a figura convexa de seu ventre escuro, sulcado por pronunciadas ondulações, cuja proeminência a colcha mal podia agüentar, que estava visivelmente a ponto de escorrer até o solo. Inúmeras patas, lamentavelmente esqueléticas em comparação com a grossura comum de suas pernas, ofereciam a seus olhos o espetáculo de uma agitação sem consistência. (KAFKA, 2011, p.11)

A minha primeira experiência como leitor da narrativa supracitada foi algo entre o choque e a angústia, o desconcerto e o estranhamento. Omitamos também de propósito o desenrolar dessa história, para quem deseje mergulhar nela posteriormente, e foquemos em seus desdobramentos na vida do leitor. Para tal, citamos a influência de Kafka na obra de outro grande escritor, o colombiano Gabriel García Márquez:

foi Kafka que, em alemão, contava as coisas da mesma maneira que a minha avó. Quando li aos dezessete anos *A metamorfose*, descobri que ia ser escritor. Ao ver que Gregor Samsa podia acordar uma manhã transformado num gigantesco escaravelho, disse para mim mesmo: “Eu não sabia que se podia fazer isso. Mas se é assim, escrever me interessa.”. [...] De repente compreendi que existem na literatura outras possibilidades além das racionalistas e muito acadêmicas que tinha conhecido até então nos manuais do colégio. Era como se despojar de um cinto de castidade. Com o tempo descobri, não obstante, que não se pode inventar ou imaginar o que der na telha, porque se corre o risco de dizer mentiras e as mentiras são mais graves na literatura que na vida real. Dentro da maior arbitrariedade aparente, existem leis. A gente pode tirar a folha de parreira racionalista, sob a condição de não cair no caos, no irracionalismo total. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.45)

Seguindo o relato, discutindo suas concepções acerca do fazer literário, García Márquez ainda deixa explícita a convicção de que “todo bom romance devia ser uma transposição poética da realidade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.85). Quando falamos em concepções poéticas do mundo não estamos apenas invocando as clássicas escritas poéticas consagradas pelo discurso hegemônico. Aliás, a proposta de nosso trabalho caminha na direção contrária: quais são os mundos poéticos que emergem nas comunidades periféricas? Os grupos sociais enquadrados no jargão de *submundo* constroem subcultura e subliteratura? Em *A poesia e o microfone*, pensando a difusão das expressões poéticas pelos meios de comunicação de massa (na época, o rádio), o escritor George Orwell (2011, p.128) nos diz que a poesia, de maneira geral, não é vista com bons olhos pois “é associada à ininteligibilidade, à arrogância intelectual e a um sentimento geral de domingo em dia de semana”, sendo muitas vezes entendida como algo monótono e restrito a determinado nicho intelectual.

É daí que entramos no quarto conceito fundamental dessa empreitada: o *epistemicídio*. Tomamos a expressão emprestada de Boaventura de Sousa e Santos, que a define como “a morte de conhecimentos alternativos” (SANTOS, 2007a, p.29), envolvida na *monocultura do saber e do rigor*, segundo aponta o próprio autor. Optamos por considerar a ideia de Santos devido à possibilidade de os sujeitos envolvidos na pesquisa se tratarem de indivíduos estigmatizados pelas ideologias conservadoras que, infelizmente, ainda exercem forte influência sobre as expressões artísticas. Assim, entendemos que seria contraditório falarmos em geograficidades poéticas, experiências, e metamorfoses ignorando o fato de que muitas pessoas têm acesso negado à autonomia para constituir-se como ser-no-mundo de forma autêntica, sendo coagidas a renegar suas raízes, vivências e saberes em busca de padrões hegemônicos de comportamento.

Apesar de Santos focar mais na questão do epistemicídio por parte dos âmbitos acadêmicos do conhecimento, buscamos em sua análise aspectos que acreditamos valerem não somente para o desperdício de conhecimentos que ocorre nas instituições educacionais (em todas as esferas, do ensino básico aos institutos de pesquisa), como também aquele que permeia a mentalidade social de maneira geral, uma vez que

há práticas sociais que estão baseadas em conhecimentos populares, conhecimentos indígenas, conhecimentos camponeses, conhecimentos urbanos, mas que não são avaliados como importantes ou rigorosos. E, como tal, todas as práticas sociais que se organizam segundo esse tipo de conhecimentos não são críveis, não existem, não são visíveis (SANTOS, 2007a, p.29).

Entrando mais fundo no caráter perverso e proposital desse desperdício que resulta na invisibilização dos conhecimentos alternativos (digamos periféricos), o autor escreve que o epistemicídio

Reduz realidade porque ‘descredibiliza’ não somente os conhecimentos alternativos mas também os povos, os grupos sociais cujas práticas são construídas nesses conhecimentos alternativos. Qual é o modo pelo qual essa cultura cria inexistência? A primeira forma de produção de inexistência, de ausência, é a ignorância. (SANTOS, 2007a, p.29).

Estabelecida a invisibilidade de grupos sociais por meio da difusão da ignorância e dos conceitos predeterminados, são fortalecidas estruturas sociais que privilegiam um grupo seletivo de atores conservadores que se beneficiam cada vez mais do abismo socioeconômico e intelectual que se amplia entre eles e as classes oprimidas e enquadradas como subalternas. No caso dos indivíduos que habitam as periferias ou delas são oriundos, é comum se depararem com a aversão à cultura e corporeidade que trazem; a forma como se expressam (seja na fala, na escrita, nos gestos ou na vestimenta) muitas vezes é reprimida por romper com uma padronização intelectual que ridiculariza linguagens que fogem aos domínios canônicos de uma dita *norma culta*. Reconhecendo essa falha estrutural da normatização ao modo de expressão de alguns sujeitos, o linguista Marcos Bagno nos questiona: “De que modo poderemos romper o círculo vicioso do preconceito linguístico? Como conseguiremos escapar do igapó estagnado e mergulhar nas águas dinâmicas e vivificantes do grande rio da língua?” (BAGNO, 2013, p.129).

Em resposta à pergunta de Bagno, podemos até dizer que alguns movimentos literários trouxeram a ruptura com o discurso de uma suposta norma culta. No prefácio de sua *Pauliceia desvairada*, Mário de Andrade (2016, p.11) manifesta uma tendência na qual o “impulso lírico clama dentro de nós como uma turba enfuriada”, deixando pistas de uma corrente artística que permite as emoções expressas em estado bruto, sem seguir determinadas tradições métricas e lexicais. A linha poética de Mário de Andrade foi de forte influência para o crescimento de narrativas construídas sobre o cotidiano proletário e destinadas ao público operário, evocando o protagonismo de personagens pertencentes às classes populares e que trazem em seus traços e manifestações profundas marcas do meio social em que vivem. A exemplo dos enredos dessa natureza, citamos uma passagem de Jorge Amado onde se lê o drama de uma lavadeira de roupas que perdeu o marido (trabalhador da construção civil), vítima de um acidente de

trabalho, e logo depois ficou desempregada, restando-lhe pedir dinheiro nas ruas com o requerimento redigido por um vizinho:

Meus caríssimos irmãos!

É penhoradamente que venho sob sobejativo destas pedir aos meus distintos Heroes-Brasileiros uma obra da Vossa caridade auxiliar em um Adjuntorio qualquer uma pobre Viuva que se achando com Seis filhos. Desempregada, Sem dinheiro, passando fome, Vem vos pedir pelo amor de Deus, pelo amor de vossos Paes e filhos não deixarem de favorecer-lhes no que poder.

Aceitamos roupas.

Deus os favoreça.

(AMADO, 2011, p.63)

Andando pela cidade de Salvador com o requerimento citado, batendo às portas das casas mais luxuosas da capital baiana, a personagem de Jorge Amado encarna a figura dos milhares de brasileiros que, excluídos das benesses que a propaganda do desenvolvimento promete, vagam expostos às penúrias da condição de mendicância. Retomamos a narrativa:

Numa casa da Barra, palacete com mangueiras na frente e bancos sob a sombra, a empregada levou o requerimento. A mulher sentou-se no portão da garagem para amamentar o menino. Ouviu risos lá dentro e ruído de talheres. Ela ainda não tinha almoçado, suave e os pés doíam-lhe da caminhada. As gargalhadas, dentro da casa, dobraram. Alguém disse:

– É gozadíssimo este requerimento... Quantos erros de gramática.

Uma voz de mulher respondeu:

– Solta esse papel, Jerônimo! Deve estar cheio de micróbios...

A empregada apareceu, trazendo o requerimento. Entregou-o e desculpou-se:

– A patroa disse que hoje não tem. Volte outro dia.

Já ia embora quando abriram o portão da garagem e um automóvel apareceu, com um casal dentro. A mulher deu um pulo para não ser esmagada. O chofer reclamou:

– Sai daí, traste!

O casal olhou desconfiado.

– O que é que está fazendo aí?

– Eu sou a mulher do requerimento... Já ia embora...

A esposa sussurrou:

– É capaz de ser uma ladrona...

Mas a mulher ouviu:

– Ladrona não, senhora.

– Cale a boca!

– Ladrona não, senhor. Meu marido morreu porque um ricoço tinha pressa.

Eu estou doente mas não preciso do seu dinheiro amaldiçoado.

– Puxa daí, senão chamo o guarda.

– Chame quem quiser! Ladrões são vocês, que enriquecem com o nosso suor!

Ladrões! Esse automóvel foi comprado com o suor de meu marido!

O homem deu uma ordem ao chofer e o carro partiu silenciosamente pelo asfalto. A mulher ainda gritou:

– Ladrões!

Aconchegou o filho ao peito e seguiu a caminhada. (AMADO, 2011, p.63-64).

Analisando o desfecho da história, podemos especular que a vida difícil de uma pessoa condenada à condição de pobreza extrema não é retratada apenas na minuciosa descrição de seus trajes e seu estado psicológico, como também no tratamento hostil que essas pessoas recebem da sociedade, que além de lhes encarar com nojo e desprezo ainda debocha da forma como se expressam para pedir ajuda. A discrepância social ganha destaque pelo fato de uns habitarem um palacete com mangueiras à sombra e outros não poderem ao menos ocupar a calçada de uma rua supostamente pública. Os personagens são referidos a partir de sua ocupação, posição social e até estado civil, onde aparecem no diálogo a empregada, o chofer, o senhor (provavelmente Jerônimo, o único com nome atribuído), a senhora / patroa / esposa, e a *mulher* que carrega o filho e é indicada unicamente pelo gênero sexual com o qual parece se identificar.

Trazemos para o nosso texto o fragmento do romance de Jorge Amado a título de uma demonstração lúdica e literária do fato de que alguns indivíduos existem apenas como força de trabalho braçal. Até mesmo o nome da obra (*Suor*) faz alusão a uma substância excretada pelo corpo humano durante os esforços físicos, secreção poeticamente equiparada aos frutos materiais que o trabalho produz e são geralmente expropriados pelos detentores dos capitais e meios de produção, ocupantes de estratos sociais que desdenham da capacidade intelectual de seus empregados e dos demais indivíduos pertencentes às classes proletárias, alimentando o fenômeno epistemicida que “deixa de fora, como não existente, invisível, ‘descredibilizada’, muita experiência social” (SANTOS, 2007a, p.32).

Apesar de Jorge Amado e seus contemporâneos literários não terem sido suficientes para a superação do preconceito linguístico e outras inúmeras formas de epistemicídio que ainda se impõem sobre as produções culturais, é válido destacar o papel dessas literaturas na difusão do entendimento de que as massas operárias podem (e devem) ocupar as searas literárias, sem renunciar ao seu linguajar, sua ancestralidade. Em entrevista à *Revista Língua*, o escritor moçambicano Mia Couto afirma que “uma das razões de Jorge Amado ter cativado a África lusófona foi nos ter apresentado personagens falando o português coloquial do Brasil. A adesão imediata foi porque nós também falamos daquele jeito. E percebemos que não é errado” (COUTO, 2008. p.15). Novamente manifestando sua admiração por um Jorge tão amado, em outro texto Mia Couto (2011, p.64) diz que o autor “não escrevia livros, ele escrevia um país”, tendo em vista que

As suas personagens eram vizinhas não de um lugar, mas da nossa própria vida. Gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas do autor brasileiro. Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falamos com os deuses, ali estava o cheiro da nossa comida, ali estava a sensualidade e o perfume das nossas mulheres. No fundo, Jorge Amado nos fazia regressar a nós mesmos (COUTO, 2011, p.64).

Outra referência importante da literatura moçambicana com fortes inspirações na obra de Jorge Amado é a poetisa Noémia de Sousa, que homenageia o romancista em seu *Poema a Jorge Amado*, datado de 1949, poema em que a autora menciona vários personagens e acontecimentos dos livros de Jorge publicados até então e faz uma saudação ao companheiro literato:

Portanto, nada receies, irmão Jorge Amado,
Da terra longínqua do Brasil! Vê:
Nós te rodearemos
e te compreenderemos e amaremos
teus heróis brasileiros e odiaremos
os tiranos do povo mártir, os tiranos sem coração...
E te cantaremos também as nossas lendas,
e para ti cantaremos
nossas canções saudosas, sem alegria... (SOUSA, 2016, p.126-127)

As considerações de Noémia de Sousa e Mia Couto se encontram com a nossa discussão tanto na dimensão do potencial metamórfico da obra literária, capaz de mobilizar articulações intercontinentais de expressão artística, como na dimensão do enfrentamento ao desperdício das experiências e à monocultura dos saberes. No romance *Tenda dos Milagres*, Jorge Amado denuncia o colonialismo cultural e as declarações racistas que vigoravam na Bahia do começo do século XX, acerca do carnaval baiano: “As gazetas protestavam contra o ‘modo por que se tem africanizado, entre nós, a festa do Carnaval, essa grande festa de civilização’.” (AMADO, 1977, p.82). Acusando um dos principais jornais da cidade de operar como *poderoso órgão das classes conservadoras* (AMADO, 1977, p.83), o narrador escancara a mentalidade colonizada da época e adere ao discurso irônico para contar que um jornalista

cobriu a cabeça de cinza e de vergonha: “Se alguém julgar a Bahia pelo Carnaval, não pode deixar de colocá-la a par da África, e note-se, para nossa vergonha, que aqui se acha hospedada uma comissão de sábios austríacos, que naturalmente, de pena engatilhada, vai registrando esses fatos, para divulgar nos jornais da culta Europa”. Onde estava a polícia? Que fazia “para demonstrar que esta terra tem civilização”? A continuar essa escandalosa exibição de África: as orquestras de atabaques, as alas de mestiças e de todos os graus de mestiçagem – desde as opulentas crioulas às galantes mulatas brancas –, o samba embriagador, esse encantamento, esse sortilégio, esse feitiço, então onde irá parar nossa latinidade? Pois somos latinos, bem sabeis, se não sabeis, aprenderéis à custa de relho e de porrada.

A polícia finalmente agiu em defesa da civilização e da moral, da família, da ordem, do regime, da sociedade ameaçada e das Grandes Sociedades, com seus carros e graciosos préstitos de elite: proibiu os afoxés, o batuque, o samba, “a exibição de clubes de costumes africanos”. Ainda bem, antes tarde do que nunca. Agora podem desembarcar sábios austríacos, alemães, belgas, franceses, ou da loira Albion. Agora sim, podem vir. (AMADO, 1977, p.83-84).

A narrativa de Jorge Amado remonta ao princípio de um período da história mundial que ficou marcado pelos discursos acerca da soberania de uma determinada raça sobre as demais etnias. O autor ainda faz amarrações entre o papel da produção científica e dos veículos midiáticos na propagação da crença de superioridade exercida por um grupo social sobre os demais, quando escreve que “a perseguição aos candomblés era natural corolário da pregação racista iniciada na Faculdade e retomada por certos jornais” (AMADO, 1977, p.153).

Os escritos de Jorge Amado e outras tantas autoras e autores da literatura dos países periféricos, que não pretendemos discutir aqui de maneira aprofundada, tiveram impacto significativo na desconstrução de uma concepção elitista do fazer artístico. Entretanto, ainda não se falava de um movimento de *literatura periférica* em si; a expressão começa a aparecer algumas décadas *a posteriori*. Dispomos as literaturas periféricas como quinta e última base conceitual fundamental de nosso trabalho, pois defendemos que a literatura de periferia surge como uma forma voraz de resistência ao epistemicídio. Enquanto os círculos hegemônicos de produção cultural se distanciavam das manifestações culturais que pulsam no bojo das periferias, os artistas periféricos não têm a preocupação de ir implorar pelo reconhecimento e valorização de suas artes enquanto artes. Eles simplesmente as fazem. Na crônica que dá nome ao livro *Literatura, pão e poesia*, Sérgio Vaz nos traz a metáfora de um fenômeno literário promíscuo, que não faz distinção hierárquica dos parceiros com quem mantém relações:

Mas o que eu quero falar mesmo é da poesia que se espalhou feito um vírus no cérebro dos homens e mulheres da periferia. Pois é, essa mesma poesia que há tempos era tratada como uma dama pelos intelectuais hoje vive se esfregando pelos cantos dos subúrbios à procura de novas emoções (VAZ, 2011, p.46).

É possível que o parágrafo citado seja compreendido como um discurso contraditório, na medida em que milita no conflito de classes sociais mas ainda alimenta a objetificação da figura feminina; por outro lado, também pode-se fazer a leitura de que aflora no autor uma veia irônica que retrata o modo como os artistas aclamados pela crítica literária tratam as mulheres e a literatura como um mero objeto ao seu dispor, aprofundando mais ainda a dimensão crítica do posicionamento do autor. Sinceramente,

não sabemos dizer ao certo para qual das duas possibilidades pende a motivação do escritor, e jamais compactuaríamos com a escrita de um texto que soasse misógino, porém gostamos da imagem de uma literatura que foge à restrição dos ambientes luxuosos para se embrenhar pelos guetos e buscar satisfação nos braços do povo periférico. Traduzindo um pouco da essência de sua poesia e da poesia periférica em geral, o *vira-lata das ruas* (um dos apelidos do poeta) declara que a sua literatura oscila entre a ternura e o ataque aos que desprezam a periferia:

Minha poesia é bipolar:
ora com um sorriso no rosto,
ora com uma pedra na mão.

(VAZ, 2011, p.133)

Além da popularização da atividade literária, abrangendo um público leitor e uma gama de escritoras e escritores que outrora talvez não se percebessem como produtores de cultura, a literatura periférica problematiza os meios de moradia dos sujeitos que vivem nas periferias. Pensando as condições de cidadania (ou a falta delas) do provo brasileiro, Milton Santos aponta que morar na periferia é ser duplamente condenado à pobreza, alegando que além da pobreza gerada pelo modelo econômico, superpõe-se a pobreza que tem origem no modo de organização territorial, porque

Onde os bens sociais existem apenas na forma mercantil, reduz-se o número dos que potencialmente lhes têm acesso, os quais se tornam ainda mais pobres por terem de pagar o que, em condições democráticas normais, teria de lhe ser entregue gratuitamente pelo poder público. [...] a verdade é que muitos bens produzidos de forma pública e com o dinheiro público são apropriados privadamente (SANTOS, 2014, p.143-144).

É no bojo dessa condição de cidadão periférico, exercendo o que Milton Santos (2014, p.151) denomina uma *cidadania abstrata* (contrapondo a *cidadania concreta*), que vão se constituir os produtores das literaturas de periferia. Só o fato de essas literaturas existirem e resistirem já implica uma dimensão da sua essência de contestação social e combate ao desperdício das experiências; acrescenta-se ainda que em muitos dos casos, fazendo mais do que simplesmente se afirmarem, tais literaturas abordam em seus escritos as críticas mais ácidas ao modelo vigente de sociedade estruturada sobre a urbanização excludente. Renan Inquérito, outro rapper e poeta periférico da grande São Paulo, nos diz em letras garrafais que a administração pública “TIRA OS POBRES DO CENTRO / FAZ UM CARTÃO POSTAL / É O GOVERNO TRAMPANDO / PHOTOSHOP SOCIAL” (INQUÉRITO, 2016, p.70).

Também teciam críticas urbanas os escritos de Charles Baudelaire, um dos poetas mais polêmicos do século XIX, que nos diz que “a história da cidade muda antes que a alma de um mortal” (BAUDELAIRE, 2011, p.107). A poética de Baudelaire registra, segundo Benjamin (1989, p.11), uma “metafísica do provocador”, daquele que cutuca as feridas sociais cuja exposição é indesejada, daquele poeta que anda como os trapeiros, “velhos malditos morrendo em silêncio” (BAUDELAIRE, 2011, p.131), para garimpar o excesso de lixo da sociedade pelas ruas e encontrar “no próprio lixo o seu assunto heróico” (BENJAMIN, 1989, p.78). Se há quem possa se dar ao luxo de desperdiçar como lixo o que não lhe serve, há de haver quem faça do descartado quase uma casa.

Exemplificaremos essa relação de reaproveitamento dos objetos atirados ao lixo com duas histórias: uma dita fictícia e outra incredivelmente real. Começamos pela ficção: Em *Angu de Sangue*, o escritor Marcelino Freire nos apresenta contos variados que giram em torno de um ambiente urbano caótico e muitas vezes violento. No conto que inicia o livro, *Muribeca*, o eu lírico é uma catadora que sempre tirou o sustento de sua família vasculhando um imenso depósito de lixo e provavelmente é surpreendida com a notícia de que sua família não poderá mais viver no/do lixo. Ela começa o relato:

Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão.
É a vida da gente o lixo. E por que é que agora querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho?
E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer?
E o que eu vou cozinhar agora? Onde vou procurar tomate, alho, cebola? Com que dinheiro vou fazer sopa, vou fazer caldo, vou inventar farofa?
Fale, fale. Explique o que é que a gente vai fazer da vida? O que a gente vai fazer da vida? Não pense que é fácil. Nem remédio pra dor de cabeça eu tenho. Como vou me curar quando me der uma dor no estômago, uma coceira, uma caganeira? Vá, me fale, me diga, me aconselhe. Onde vou encontrar tanto remédio bom? E esparadrapo e band-aid e seringa? (FREIRE, 2005, p.23-24).

A personagem e seus familiares, retrato fiel dos milhões de pessoas que sobrevivem pelo mundo abaixo da linha da miséria, encontram no depósito de lixo desde os elementos mais básicos à manutenção da vida (alimentos e medicamentos) até artigos de decoração e lazer – bens que a sociedade de consumo estipula como indispensáveis à vida do cidadão de bem, porém não estabelece que é necessário levar uma vida digna para poder possuí-los e deles usufruir.

Outro questionamento fundamental que a protagonista do conto levanta é com relação à moradia das tantas famílias que já ocupam aquele espaço em questão. A moça apela para as autoridades políticas exigindo respostas relativas às pretensões do Estado para com o destino das tantas pessoas envolvidas:

Por exemplo, onde a gente vai morar, é? Onde a gente vai morar? Aqueles barracos, tudo ali em volta do lixão, quem é que vai levantar? Você, o governador? Não. Esse negócio de prometer casa que a gente não pode pagar é balela, é conversa pra boi morto. Eles jogam a gente é um esgoto. Pr'onde vão os coitados desses urubus? A cachorra, o cachorro? (FREIRE, 2005, p.24)

Não temos muita bagagem para tecer uma análise literária pormenorizada dos elementos da obra, mas arriscamos chamar a atenção para o modo como a personagem se compadece até dos pássaros que dependem da matéria morta para a sobrevivência – os *coitados* dos urubus. Parece-nos que o fato de a narradora se preocupar igualmente com os seus semelhantes habitantes do lixão e com os animais (urubus e cães) indica um cotidiano animalesco daquelas populações, desumanizadas e relegadas ao puro instinto de sobrevivência. Invertendo a perspectiva de vida que possa ter um leitor socialmente privilegiado, a protagonista encerra a história esperançosamente: “Não, eles nunca vão tirar a gente deste lixão. Tenho fé em Deus, com a ajuda de Deus, eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Eles dizem que sim, que vão. Mas não acredito. Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso” (FREIRE, 2005, p.25).

O que para alguns é a sarjeta, para outros pode significar tamanha preciosidade. Retomando alguns exemplos não ficcionais, é impossível falar da relação entre lixo e poesia na literatura brasileira sem falar de Carolina Maria de Jesus. Moradora da antiga favela do Canindé, demolida para a expansão da Marginal Tietê, na capital paulista, Carolina vivia com os três filhos em um barraco de madeira e sustentava-os sozinha, com os poucos trocados que ganhava como catadora de papel e alumínio. Apesar de ter tido pouco acesso ao estudo formal, Carolina cultivava imenso apreço pela arte literária e escrevia sambas, poesias e relatos em seu diário, contando algumas memórias e situações da vida na favela. Dentre os livros que a autora publicou, o que ficou mais famoso e ganhou projeção internacional foi o *Quarto de despejo*, seleção de algumas passagens dos cadernos que fazia de diário. O primeiro relato do livro data de 15 de julho de 1955; nele, Carolina conta que é aniversário de sua filha Vera e ela não tem dinheiro para comprar um presente. Andando pela cidade, ela encontra um par de sapatos no lixo, os quais ela remenda e dá para a menina calçar (JESUS, 2013, p.11).

Na primeira página, o livro de Carolina já nos permite ter uma dimensão das pedradas que estão por vir. Ao contar a história dos sapatos achados e remendados para presentear a filha, a autora escreve: “Atualmente somos escravos do custo de vida” (JESUS, 2013, p.11). Algumas páginas adiante, em 19 de maio de 1958, relata:

Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isto em prol dos outros. Muitos catam sapatos no lixo para calçar. Mas os sapatos já estão fracos e aturam só 6 dias. Antigamente, isto é de 1950 até 1956, os favelados cantavam. Faziam batucadas. 1957, 1958, a vida foi ficando causticante. Já não sobra dinheiro para eles comprar pinga. As batucadas foram cortando-se até extinguir-se (JESUS, 2013, p.36).

A partir do livro de Carolina podemos fazer vários apontamentos que tocam na discussão de nosso trabalho: dá pra falar dos modelos de urbanização das cidades brasileiras, dá pra falar dos epistemicídios, das experiências periféricas, da consciência de classe, das metamorfoses que a literatura oferece, enfim, uma infinidade de abordagens. Inclusive, diversos escritores e escritoras que são referência da literatura periférica mencionam o livro de Carolina como uma de suas principais influências e fontes de inspiração literária. Infelizmente, não podemos trazer para o texto todos os elementos memoráveis do *Quarto de despejo*, mas daqui por diante diluiremos várias passagens desse diário de uma favelada para compor nossas reflexões. Retomando a ideia das relações entre a poesia e o lixo, Carolina encarna duplamente a alegoria de Baudelaire acerca dos poetas e trapeiros. Nas palavras de Walter Benjamin (1989, p.78): “Trapeiro ou poeta, a escória diz respeito a ambos”. Levantando a bandeira dos que vivem rodeados pela escória, Carolina propõe em seu diário uma contraposição entre os *poetas de salão* (representantes da burguesia) e *poetas do lixo* (artistas do povo), de acordo com sua denominação. A poetisa escreve que “as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo” (JESUS, 2013, p.53).

Os relatos de Carolina retratam a vida de quem sobrevive do reaproveitamento do que é jogado fora pelas classes mais abastadas. O próprio nome da obra é sugestivo: remete ao cômodo onde se despejam as coisas. Carolina explica: “Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos.” (JESUS, 2013, p.32). Em algumas anotações seguintes, a autora retoma a ideia do lixo: “Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo.” (JESUS, 2013, p.37).

Na história das políticas urbanas brasileiras, podemos encontrar vários casos (na verdade, praticamente sua totalidade) em que as áreas ocupadas por estas populações pobres têm um aumento no valor de troca para o capital imobiliário e os detentores desse capital pressionam o poder público a remover tais habitantes do local o quanto antes. Expulsas dessas áreas, as famílias são realocadas (quando o são) em bairros ainda mais distantes e carentes de infraestrutura, terrenos que ainda vegetam em estado de coma especulativo, esperando a próxima remoção que há de ocorrer algumas décadas posteriormente, quando assim demandar a expansão urbana.

Enquanto Carolina tece retratos da excludente urbanização paulistana, cerca de um século antes Baudelaire escreve sobre fenômeno semelhante na cidade de Paris. Num dos seus *pequenos poemas em prosa*, o poeta retrata a mentalidade da elite francesa da época contando a história de um casal que sai para passear e decide parar em um café recém inaugurado de um bulevar elegante. Primeiro o autor descreve um pouco dos atributos luxuosos do local e em seguida insere ao lado de fora do estabelecimento, olhando pela vidraça, uma família miserável de um homem e seus dois filhos, que se encontravam na calçada: “Todos em trapos. Eram três fisionomias extraordinariamente sérias, e seis olhos que contemplavam o novo café com admiração igual.” (BAUDELAIRE, 1980, p.70). Quando o casal percebe o que se passa, a moça diz ao seu companheiro (o eu lírico narrador da história): “– Que gente insuportável aquela, com uns olhos escancarados como portas-cocheiras! Você não poderia pedir ao dono do café que os afastasse daqui?” (BAUDELAIRE, 1980, p.71).

Existem cidades distintas sobre a mesma malha urbana: uma de glamour oferecida aos ricos, outra completamente agressiva para *os olhos dos pobres* (nome do conto citado anteriormente), aqueles cuja simples presença causa ojeriza aos que desfrutam de uma vida privilegiada. Para Walter Benjamin (2007, p.374), as alegorias de Baudelaire contêm “traços da violência que era necessária para demolir a fachada harmoniosa do mundo que o cercava”. Pensando na dimensão social da poética baudelaireana, Beatriz Sarlo (2013, p.58) aponta que “cidade e poesia moderna se implicam como produções simbólicas e se pressupõem como experiência”; e assim também o fazem os poetas marginais, experientes na vivência da urbanização hostil e desconstrutores de uma estética hipócrita. Diferente dos pontos turísticos consagrados, a cidade vivida pelo indivíduo periférico se apresenta com outro significado. Para alguns, “A cidade é um morcego que chupa o nosso sangue” (JESUS, 2013, p.182).

Ainda nos valendo das reflexões de Beatriz Sarlo, falar em Baudelaire é falar em *iluminação profana* – aquele lampejo que “capta a essência de algo não visto antes” (SARLO, 2013, p.55), ou então algo do qual todos evitavam falar. O Baudelaire rechaçado por questionar “sobre quem pesa a garra espantosa de Deus?” (BAUDELAIRE, 2011, p.114) em uma sociedade permeada pelo conservadorismo cristão, incomodava a moral dogmática e autoritária. De forma semelhante, também o fazem os poetas periféricos que desmascaram as chagas sociais e se recusam a compactuar com o “espetáculo de circo” da alienação na América Latina – palavras de Eduardo Galeano (2017, p.159). Galeano também aponta para o fato de que a suposta democracia em que vivemos, não passa de uma fábula falaciosa, erigida sobre o mero entretenimento de seus explorados, quando nos diz que

A cultura e a política se converteram em artigos de consumo. Os presidentes são eleitos pela televisão, como os sabonetes, e os poetas cumprem uma função decorativa. Não há maior magia que a magia do mercado, nem outros heróis mais heróis do que os banqueiros. (GALEANO, 2017, p.108).

Na essência dos poetas periféricos está a recusa em se vender pela glória do sucesso, esquecendo seu povo e suas origens para alimentar o jogo de cartas marcadas cuja podridão se joga no mercado. Em seu clássico *Assim falou Zaratustra*, o eu lírico de Nietzsche (1977, p.56) nos diz: “De tudo o que se escreve, aprecio somente o que alguém escreve com o seu próprio sangue”. Assim o fazem os escritores da literatura marginal, descarregam seu sangue, suor e lágrimas no texto, em nome daqueles que não podem fazê-lo. A experiência periférica grita nas páginas e choca o leitor. Em seu poema *50 tons de sangue*, Sérgio Vaz constrói a metáfora entre a vida dos marginalizados e a obra literária, descrevendo que

Escrito com o sangue dos jovens e revisado pelo medo e silêncio da sociedade, não é um livro como outro qualquer, ele foi impresso na pele das pessoas em páginas e páginas de histórias tristes, que, como um livro de areia de Jorge Luis Borges, não acaba nunca.
É fácil reconhecê-lo pela capa, é uma gente simples, amanhecida pelo suor do trabalho e marejada pelos olhos tristes do sofrimento.
Ironicamente, é um livro extraordinário, os personagens gritam, mas o leitor, entorpecido pelo próprio umbigo, simplesmente não escuta.
O final todos já sabem, foram infelizes para sempre. (VAZ, 2016, p.43).

Enquanto a grande mídia estigmatiza e condena as populações dos bairros pobres, os poetas periféricos proporcionam uma ressignificação positiva das periferias (LEITE, 2014), tecendo críticas urbanas e encontrando identificação naqueles que enfrentam o cotidiano difícil das localidades que não constam no cartão postal da cidade. Voltando ao linguista Marcos Bagno, temos que

Os compositores de *rap* e *funk* das periferias pobres e marginalizadas, por exemplo, fazem absoluta questão de compor suas letras sem se preocupar se serão aceitas ou não pelas classes privilegiadas da sociedade, pelas “pessoas de bem” e pelas noções de “bom-gosto” que elas impõem, ou tentam impor, às outras classes sociais. Isso, para eles, é mais do que simplesmente “adequado”: é uma arma na luta deles contra os terríveis preconceitos sociais que pesam sobre a imensa maioria da nossa população. (BAGNO, 2013. p.155-156).

Cansados de apanhar de uma concepção elitista de produção cultural, os escritores periféricos buscaram inspiração nas manifestações de cultura popular que emergem da periferia: seja o rap, o funk, o samba, todos gêneros musicais oriundos das populações negras e pobres dos centros urbanos. Por enquanto, não vamos discutir detalhadamente as origens e percalços dos tais estilos musicais até sua chegada e adaptação nas periferias brasileiras. Focaremos apenas nos diálogos com a produção da poesia e das outras manifestações literárias. No ano de 2005, Ferréz organizou uma antologia com diversos textos de artistas periféricos, compilados no livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Abrindo a coletânea, o autor apresenta o seu manifesto *Terrorismo Literário* levantando a bandeira dos artistas que não esperam convite ou aceite para exercer seu ofício:

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

Com a força de um arrombamento de porta, a poesia periférica que cresce nesse movimento demarca suas feições de resistência e militância, poesia das ruas. É dessa poesia que evoca as culturas de rua que nascem os slams poéticos no Brasil. As batalhas de poesia falada que ocorrem na modalidade do slam poético são indissociáveis da ascensão dos saraus de poesia periférica. Surgidos nos guetos e nos espaços públicos, os slams abrem alas para o desfile de performances que não são valorizadas nem estimuladas em outros espaços destinados à declamação poética. Entre a batalha de rap e o sarau, nasce o slam, conciliando a musicalidade da poesia com o terreno áspero das ruas. Para que a narrativa não fique cansativa, falemos da literatura periférica mais pormenorizadamente no capítulo seguinte. Afinal, já disse Marcelino Freire (2016, p.9): “Está mais do que na hora de encher a nossa laje. Com a verdadeira poesia. Tipo essa que nos eleva. Para o alto de nós mesmos. Dia após dia”.

2. Enchendo a laje

Teto de Vidro

*Querem doutrinar o verso
no monte parnaso
preconceito aberto,
cabeça fechada
louva Che Guevara
Karl Marx, Mandela
mas rejeita o povo
odeia o coletivo
sabota teu bonde
e senta na janela.
faz grito de guerra
faz hino, panfleta
chega na tua sala
te expulsa de casa
vem dizer que é rua
que é periferia
mas grita que rap
não é poesia
vem dizer que é tua
a palavra completa
mas cala teu funk
teu break, teu beat
vem dizer que o passo
do teu hip hop
ta tomando espaço
da roda de rima
vem virar confrário,
voz da resistência,
mas faz o contrário
do que diz que pensa.
Dispensa a escola
que acolheu a causa
quer mandar no slam,
diz que escola não falta.
Despreza esse bairro,
vacila no morro
mas sai no jornal
falando bonito
“eu que tive a ideia
eu que nela acredito.
eu discorro perito,
fiz tudo sozinho”
E os braços da gente?
tantos envolvidos.
já esqueceu do todo?
olha o teto de vidro!*

*Querem doutrinar o verso
no monte parnaso
preconceito aberto,
cabeça fechá
louva Mário de Andrade,
Leminski, Drummond
João Cabral, Castro Alves
Bandeira, Bocage,
Noémia de Souza,
Cora Coralina,
Camões e Gullar
Baudelaire e Neruda
Cecília Meireles,
Gregório de Matos,
poetas tão bons,
tão mal interpretados
Em nome da glória,
do brilho da tela
matar a poesia
que vem da favela.
Tem chuva de like
tem página cheia
mas não se misture
com essa gentalha
que vem da quebrada
fazendo passinho
sambando na cara
desse teu juízo
vendido, tacanho
tão ultrapassado
quem ganha com isso?
e quem paga esse pato?
Vai cantar vitória
noutra freguesia,
essa memória foge
à tua antologia.
Nós não precisamos
de falsos amigos
ta bom ou foi pouco?
olha o teto de vidro!
Querem doutrinar o verso
no monte parnaso
preconceito aberto,
cabeça fechada,
doutrinar o verso
no monte parnaso,
preconceito aberto
cabeça fechada!*

A consistência das literaturas de periferia vem de uma massa que se revirou por gerações, amalgamada com o suor do trabalho, o sangue das feridas e as tantas lágrimas derramadas pelo povo periférico. Nesse emaranhado de experiências e emoções da vida dura, se consolida a base literária do movimento que valoriza e protagoniza a poética dos excluídos que não têm acesso aos serviços mais básicos. Não poderíamos começar esse capítulo sem falar da *Poesia pra encher a laje*, de Renan Inquérito, livro onde o autor nos traz a alegoria de que: “Assim como a laje, a poesia é teto e também é chão.” (INQUÉRITO, 2016, p.11). Protegendo e sustentando, as poesias de periferia vão edificando moradas destinadas àquelas pessoas que se encontravam ao relento dos ciclos hegemônicos de construção do conhecimento.

Quando apontamos para os conhecimentos hegemônicos como excludentes de uma significativa parcela da população, estamos justamente lançando um ataque à sociedade que anula e marginaliza os considerados diferentes, sociedade que todos os dias joga pedra na Geni – fazendo um paralelo com a personagem principal da canção *Geni e o zepelim*, de Chico Buarque (*apud*. HOMEM, 2009). Na música, o compositor narra a história de uma prostituta discriminada e perseguida pelos seus concidadãos; uma mulher que à noite realiza todo o tipo de fetiches sexuais de seus parceiros e parceiras, entretanto sob a luz do dia é tratada pela moralidade social como a escória mais repugnante, alvo perfeito para cusparadas, socos, chutes e pedradas. A letra não só deixa evidente um quadro de agressão contra a mulher (violência mais naturalizada ainda quando destinada às prostitutas), como também nos permite pensar nas contradições de um grupo social que usufrui (e até depende) de certos serviços, porém demonstra total desprezo pelas pessoas que os executam, apedrejando-as para que se mantenham em seu “devido lugar”: as periferias.

Batemos a nossa laje com o cimento das literaturas nascidas daqueles que se educaram pela pedra e traduzem poeticamente a rudeza pedregosa. Abrindo o seu livro *O colecionador de pedras*, o poeta Sérgio Vaz (2013) já mostra a que veio e deixa explícito o teor de sua poesia: *As pedras não falam, mas quebram vidraças*. Na poesia periférica, as tantas Genis brasileiras somam forças e se levantam para devolver aos ditos cidadãos de bem as pedras e bostas que eles lhes atiram em praça pública; na poesia periférica, o tiro do feitor sai sempre pela culatra; na poesia periférica, quem não tem escolaridade pode ser intelectual consagrado. No poema *Rasgo Verbo*, Renan Inquérito descreve um pouco das adversidades enfrentadas pela literatura das ruas:

RASGO VERBO

a literatura já sofreu demais
apanhou das professoras do primário

surrada nos ditados e resumos
tomou enquadro da academia
impedida de andar com a boemia

separada e trancada a 7 chaves
em uma biblioteca
torturada nos porões da norma culta
(oculta das crianças)
tomou choque e ficou pendurada
de ponta cabeça na estante

mas hoje ela ostenta, esbanja, desfila
e a literatura dura
dura como carne de segunda
dura mais
do que os minutos
da segunda

um viva os encontros
vocálicos, consonantais
pessoais, espirituais
aqui não tem separação
nem de sílabas
nem de pessoas

(INQUÉRITO, 2016. p.90).

Falar de uma literatura periférica é falar de uma literatura que também sofre os preconceitos sofridos pelo povo que a produz; é falar do pouco ou nenhum acesso aos espaços destinados ao trabalho intelectual; e, sobretudo, é falar da mobilização coletiva daqueles que se encontravam segregados. Nas literaturas de periferia, como aponta Renan Inquérito no poema citado, não são separadas nem as sílabas nem as pessoas. Na dissertação *Capão Pecado e as estratégias de sabotagem*, o pesquisador Giovani Verazzani discute o caráter de mobilização de massas da literatura periférica a partir da análise literária das primeiras obras do escritor Ferréz (com maior enfoque em seu primeiro romance, *Capão Pecado*). Sobre o projeto literário do autor, vemos que se trata de uma “literatura que interfira nas realidades presentes na periferia, muitas vezes marcadas pelos processos de exclusão e estigmatização das culturas locais, as quais destoam do padrão da cultura dominante” (VERAZZANI, 2013, p.17). E nas palavras do próprio Ferréz, no manifesto que já citamos (*Terrorismo Literário*), estamos diante do fortalecimento de uma “Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte” (FERRÉZ, 2005, p.10).

Antes de entrar mais aprofundadamente nas especificidades da literatura de periferia, vale a pena situar outras literaturas precedentes que romperam com o paradigma vigente em sua época, algumas delas também atravessadas por temáticas periféricas. Nas páginas finais do capítulo anterior, discutimos um pouco da poética de Charles Baudelaire e da noção de iluminações profanas. Para retomar essa temática, é interessante situar o contexto de vida e obra do poeta: nascido em 1821 e falecido em 1867, Baudelaire vivenciou um dos períodos mais intensos da modernidade, marcado pelo adensamento urbano das grandes cidades e pela difusão de métodos e discursos positivistas no âmbito científico. Lendo as prosas e poemas de Baudelaire, percebe-se uma cidade que grita e penetra as entranhas de seus habitantes. Enquanto a tradição artística romântica da época consistia na criação de ambientes belos, apaixonantes e deslumbrantes, a poética de Baudelaire era marcada por uma cidade suja, habitada por multidões infelizes; a cidade das prostitutas, dos bêbados, dos jogadores, dos usuários de ópio e haxixe. As substâncias entorpecentes são temáticas frequentes da obra de Baudelaire. Em *Paraísos Artificiais*, o escritor reúne uma série de ensaios sobre o vinho, o cânhamo e o ópio, abordando um pouco da história de seus cultivos em diversas culturas e os seus efeitos sobre o indivíduo que os experimenta. Narrando os estágios de embriaguez da pessoa que experimenta o haxixe, Baudelaire escreve:

As alucinações começam. Os objetos exteriores tomam aparências monstruosas. Revelam-se a você sob formas desconhecidas até então. Em seguida, eles se deformam, se transformam e enfim entram em seu ser, ou melhor, você entra neles. Sucodem-se os equívocos mais extraordinários, as transposições de idéias mais inexplicáveis. Os sons têm uma cor, as cores têm uma música. As notas musicais são números e você resolve com uma rapidez espantosa prodigiosos cálculos de aritmética à medida que a música se desenrola em seus ouvidos. Você está sentado e fuma; acredita estar sentado dentro de seu cachimbo e é a você que seu cachimbo fuma; é você que você exala sob a forma de nuvens azuladas (BAUDELAIRE, 1998, p.204).

Ao final do ensaio, Baudelaire condena o haxixe alegando ser uma droga que deixa o indivíduo ocioso, preguiçoso, deprimido e com propensão ao suicídio. Para o autor, as alucinações e devaneios que a substância propicia não podem ser retomadas em posterior estágio de lucidez, o que configura o seu caráter *artificial*. Ele questiona: “Na verdade, para que trabalhar, laborar escrever, fabricar o que quer que seja, quando podemos tomar o paraíso de um só golpe?” (BAUDELAIRE, 1998, p.210) e conclui dizendo estar de acordo com um filósofo pouco conhecido (Barbereau) na afirmativa de que o êxtase poético não precisa de meios artificiais para ser alcançado, uma vez que bastam a vontade e o entusiasmo para nos elevar a uma existência suprenatural.

Embora conclua o ensaio apontando para a artificialidade da embriaguez de cânhamo, destacando que podemos adquirir percepção poética do mundo por outras vias, o simples fato de fazer a experimentação e descrevê-la ao leitor, convidando-o a se abrir para essa experiência, já configura a dimensão profanadora da obra de Baudelaire, literatura que corrompe os valores cristalizados de uma sociedade e propõe práticas autônomas. Entrando na potencialidade entorpecente e imaginativa da poesia, Bachelard declara: “Quanto a mim, acolho a imagem do poeta como uma pequena loucura experimental, como um grão de haxixe virtual, sem cuja ajuda não podemos entrar no reino da imaginação” (BACHELARD, 1993, p.222). Vemos em Baudelaire uma porta escancarada para outros domínios da imaginação não somente por abordar abertamente o consumo de psicoativos, mas também pela sua capacidade de construir uma lírica que expõe as contradições e despreza os preceitos da modernidade.

Outro aspecto profano da poética de Baudelaire é em relação à moralidade cristã propriamente dita. *As flores do mal*, um de seus livros mais polêmicos e comentados, conta com uma dedicatória feita em poema (*Ao Leitor*) que sinaliza ao público o peso das palavras que lhe serão oferecidas:

Nossos pecados são duros, túbio o pesar,
Vendemos a alto preço as nossas confissões,
E voltamos com gozo aos barrentos rincões,
Com vis prantos achando as nódoas apagar.
[...]
O Demo é quem segura o fio que nos guia!
Achamos sedução nas coisas mais nojentas;
Sem horror, através das trevas fedorentas.
Pro Inferno um passo a mais nos leva a cada dia.

Qual pobre garanhão que devora na transa
De alguma velha puta o seio dolorido
Queremos de passagem prazer escondido
Que esprememos tal qual bagaço de laranja.

Cerrado, a formigar como um milhão de helmintos,
Um povo de Demônios folga em nossa mente,
E a Morte, ao respirarmos, no pulmão, fremente,
Desce, invisível rio, em queixume indistinto.

Se o estupro, o incêndio, o veneno, o punhal,
Não lhes bordaram ainda em desenhos risonhos
O rascunho banal de seus fados tristonhos
É que nossa alma, é pena, a isso se presta mal.
[...]
É o Tédio! – carregado o olhar de pranto vão,
Ao fumar seu cachimbo em sonhos mergulhado,
Tu conheces leitor, tal monstro delicado,
– Hipócrita leitor – meu igual – meu irmão!

(BAUDELAIRE, 2011, p.23-24)

Ao acusar o leitor de ser hipócrita e igualar-se a ele, o poeta nos convida a uma obra que estabelece estreitas relações entre nós e as incoerências sociais que ela abarca. Os inúmeros poemas que versam sobre a prostituição, a violência, a mendicância, o ódio, a homossexualidade e o satanismo são traços sintomáticos da veia afrontosa do artista que ousa tornar públicos os pontos e sujeitos mais apagados da capital referência da cultura ocidental, considerada a Cidade das Luzes – Paris. As profanações de Baudelaire se apresentam sempre a serviço da desconstrução de velhas certezas e valores. Sobre essa ruptura com uma tradição consagrada, Octavio Paz comenta um pouco do declínio das criações poéticas feitas a serviço dos dogmas religiosos:

Para a Idade Média, a poesia era serva da religião; para a idade romântica, a poesia é sua rival, e mais: é a verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas. Rousseau e Herder mostraram que a linguagem corresponde não às necessidades materiais do homem, mas à paixão e à imaginação: não foi a fome, e sim o amor, o medo ou o assombro que nos fizeram falar. O princípio metafórico é o fundamento da linguagem, e as primeiras crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia. Sejam fórmulas mágicas, ladainhas, preces ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde seriam chamados de poemas. Sem a imaginação poética não haveria mitos nem escrituras sagradas; ao mesmo tempo, também desde o princípio, a religião confisca os produtos da imaginação poética para seus próprios fins. A sedução que os mitos exercem sobre nós não reside no caráter religioso de tais textos – essas crenças não são as nossas –, mas no fato de que em todos eles a fabulação poética transfigura o mundo e a realidade. Uma das funções centrais da poesia é mostrar-nos o outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano: não a irrealidade, mas a prodigiosa realidade do mundo. Entretanto a religião e suas burocracias de sacerdotes e teólogos se apoderam de todas essas visões, transformam as imaginações em crenças e as crenças em sistemas. Até então o poeta dá forma sensível às ideias religiosas, transmuta-as em imagens e as anima: as cosmogonias e as genealogias são poemas, as escrituras sagradas foram escritas por poetas. O poeta é o geógrafo e o historiador do céu e do inferno: Dante descreve a geografia e a população do outro mundo, Milton nos conta a verdadeira história da Queda (PAZ, 2013, p.59).

A poesia de Baudelaire rompe com a religião não somente por se valer de linguagem e temática profanas, enaltecendo a figura poderosa de Satã, mas também por destruir a linha hierárquica divisória entre o autor e o leitor; se na mentalidade medieval o poeta era uma figura destacada e dotada de aspirações divinas, semelhante aos altos sacerdotes cristãos cultuados como entidades santas, Baudelaire destrói os pedestais do estrelato e desce ao nível das multidões pobres, colocando nas mãos do cidadão comum as faculdades da *imaginação poética* das quais ele foi privado por séculos. Essa rebeldia baudelaireana contra a ordenação social da cidade moderna, erigida sobre as costas dos operários massacrados, é descrita por Walter Benjamin como o desejo mais profundo do poeta de “interromper o curso do mundo” (BENJAMIN, 1989, p.160).

Outro poeta contemporâneo de Baudelaire que assumiu uma postura considerada extremamente profana foi o estadunidense Walt Whitman, precursor dos versos livres na tradição poética de seu país. Em Whitman, não somente os versos são dispostos com liberdade, sem obediência a padrões métricos e constância nas rimas, mas a liberdade em si é um dos temas mais explorados pelo autor. Assim como Baudelaire dedica suas *Flores do mal* ao seu público, com o qual se identifica, Walt Whitman oferece a sua obra mais célebre (*Folhas de Relva*) a quem se aventura em sua leitura; entre os primeiros poemas da obra, figura o poema dedicatório (*A ti, leitor*) onde o poeta escreve: “Tu, leitor, que palpitas de vida e orgulho e amor, assim como eu, / Para ti, por isso, os cantos que aqui seguem” (WHITMAN, 2012, p.37). Em diversas passagens do livro o autor invoca um fazer literário no qual a vida pulse livremente, deixando aflorar no papel os sentimentos e as experiências. No poema *Não fecheis as vossas portas*, fica evidente que o escritor não era valorizado enquanto tal nos meios intelectuais:

Não fecheis para mim as vossas portas, orgulhosas bibliotecas,
Pois o que estava faltando em vossas bem fornidas prateleiras,
[ainda que tão pobres, eu trago,
Da guerra recém-saído, um livro eu preparei,
Nada pelas palavras do meu livro, por seu sentido, tudo,
Um livro que existe por si mesmo, sem relação alguma com os
[demais e que não tem sentido se lido apenas com o intelecto,
Mas vós, em vossos silêncios latentes, haveis de tremer a cada
[página, assombrados.

(WHITMAN, 2012, p.36)

Contudo, ao invés de se render às exigências da comunidade intelectual que tentava desmotivá-lo, Whitman se lança em uma produção literária afrontosa e afirma que o impacto de sua poesia é inevitável. Tendo atuado como enfermeiro na guerra de secessão dos Estados Unidos, vivenciou de perto os horrores do conflito armado e trouxe essa experiência para a sua literatura. Homossexual assumido, no seio dos ideais de família heteronormativa e patriarcal, a sua simples presença no cenário poético da época já demarcava uma forma de revolução. Prefaciando a edição brasileira de fragmentos selecionados das *Folhas de Relva*, o poeta Paulo Leminski escreve:

Toda revolução digna desse nome produz seu grande poeta.
“Antena da raça”, o poeta capta, nos tempos de comoção social, a tremenda energia vital liberada pelas grandes transformações coletivas, em seu momento agudo, revolucionário ou insurrecional. Assim, se Maiakovski é o poeta da Revolução Russa, não é exagero dizer que Walt Whitman (1819-1892) é o poeta da Revolução Americana, ocorrida uma geração (1776) antes do seu nascimento. [...]
Whitman, o primeiro “beatnik”, vive da longa vida que só uma grande poesia (ou uma grande revolução) irradia. (LEMINSKI, 1983, p.8-11)

Enquanto a máquina imperialista caminhava para o superaquecimento, alguns grupos de oprimidos e/ou intelectuais começaram a articular ideais revolucionários que viriam a se difundir pelo mundo ocidental a partir do século XIX. No Brasil, ainda colônia portuguesa na época, podemos falar dos movimentos abolicionistas que exigiam a alforria dos povos escravizados e condenados ao trabalho forçado. A expressão poética revolucionária que buscava somar forças com as lutas das senzalas brasileiras e figurou como a mais conhecida foi a obra do poeta Castro Alves. Nascido no agreste baiano, o negro Castro Alves escrevia e declamava sempre militando pela libertação de seu povo. O poeta incitava em seus versos as rebeliões mais violentas contra o regime senhorial. Jorge Amado, ao escrever a biografia do poeta, assinala que “a voz que vem das senzalas é a mais forte [...] Essa voz pede justiça e liberdade. Essa voz pede vingança” (AMADO, 1981, p.109) A exemplo de sua louvação aos levantes escravos, podemos citar alguns trechos do poema *Bandido Negro*, no qual Castro Alves enaltece a vingança sangrenta dos trabalhadores açoitados nas fazendas:

E o senhor que na festa descanta
Pare o braço que a taça alevanta,
Coroada de flores azuis.
E murmure, julgando-se em sonhos:
“Que demônios são estes medonhos,
Que lá passam famintos e nus?”

Cai, orvalho de sangue do escravo,
Cai, orvalho, na face do algoz.
Cresce, cresce, seara vermelha,
Cresce, cresce, vingança feroz.

Somos nós, meu senhor, mas não tremas,
Nós quebramos as nossas algemas
P’ra pedir-te as esposas ou mães.
Este é o filho do ancião que mataste.
Este – irmão da mulher que manchaste...
Oh! não temas senhor, são teus cães.

Cai, orvalho de sangue do escravo,
Cai, orvalho, na face do algoz.
Cresce, cresce, seara vermelha,
Cresce, cresce, vingança feroz.

São teus cães, que têm frio e têm fome,
Que há dez sec’los a sede consome...
Quero um vasto banquete feroz...
Venha o manto que os ombros nos cubra.
Para vós fez-se a púrpura rubra.
Fez-se o manto de sangue p’ra nós.

Cai, orvalho de sangue do escravo,
Cai, orvalho, na face do algoz.
Cresce, cresce, seara vermelha,
Cresce, cresce, vingança feroz.

(ALVES, 1995, p.113-114)

Devoto da liberdade, Castro Alves escreveu uma quantidade significativa de poemas dedicados à causa das etnias escravizadas, construídos com métrica pensada para a declamação em grandes teatros, palanques e praças públicas. A reivindicação dos espaços públicos e de poder ocupá-los com expressões abolicionistas incomodava a mentalidade colonial. O poeta colocava sua poesia sempre a serviço da soberania popular. De sua biografia contada por Jorge Amado, também extraímos a afirmativa de que Castro Alves

Ensina que o povo, e só ele, é eterno e é rei. “Não caleis o povo-rei.” Essa é a grande frase de seu poema, é a grande verdade de sua lição desse dia. Porque, ele continua, toda lei que é feita contra o povo, feita para servir a poucos com o sangue de muitos, não durará. O povo “virá partir-vos a lei”, se essa lei estrangula a liberdade. (AMADO, 1981, p.123)

As temáticas e a forma como o poeta as trabalhava começam a inspirar uma série de artistas brasileiros e estrangeiros nas gerações posteriores. O próprio Jorge Amado, assumido admirador da obra de seu conterrâneo baiano, além de escrever a biografia do poeta (*A.B.C de Castro Alves*), escreve também uma peça de teatro inspirada em sua vida (*O amor do soldado*) e um romance inspirado no refrão do poema “Bandido Negro” que citamos anteriormente (*Seara Vermelha*) – nesse romance, Jorge narra a história de famílias retirantes da seca e da miséria que cruzam a caatinga espinhenta no rumo do Sudeste brasileiro em busca de condições dignas de vida; nas brechas da narrativa, o autor insere um grupo de cangaceiros que vagam pelos sertões mais áridos executando a *vingança feroz* contra o descaso social que sofreram.

É interessante observar os movimentos de inspiração que uma obra literária pode despertar em tantas outras. Já mencionamos no primeiro capítulo do trabalho as relações entre a poesia de Noémia de Sousa e a obra de Jorge Amado. Aqui nos cabe novamente falar da poetisa moçambicana. Em sintonia com Jorge Amado e Castro Alves, Noémia de Sousa também escreveu uma obra extremamente militante em nome do povo negro de seu país. No poema *Porquê*, escrito em 1949, ela questiona:

Por que é que as acácias de repente
floriram flores de sangue?
Por que é que as noites já não são calmas e doces,
por que são agora carregadas de electricidade
e longas, longas?
Ah, por que é que os negros já não gemem,
noite afora,
Por que é que os negros gritam,
gritam à luz do dia?

(SOUSA, 2016, p.62)

A obra de Noémia é bastante esparsa. A autora publicou apenas poemas avulsos em jornais e revistas. Em 2001, ano anterior ao de seu falecimento, seus poemas foram reunidos pela Associação de Escritores Moçambicanos e publicados em um livro intitulado *Sangue Negro*, impresso no Brasil apenas 15 anos depois. Fazemos questão de mencionar brevemente a história da chegada tardia de Noémia de Sousa aos leitores brasileiros para dar uma dimensão dos obstáculos enfrentados por sua literatura. Feita por uma mulher, negra, africana, sua poesia bateu de frente com a ordem estabelecida. Em vários de seus poemas, a poetisa tece um retrato da condição estigmatizada e violentada de sua etnia em Moçambique e no mundo. No ano de 1948, a escritora publicou *Canção Fraternal*, grito de resistência contra os efeitos remanescentes da escravidão em Moçambique. No poema, Noémia diz:

Irmão negro de voz quente
o olhar magoado,
diz-me:
Que séculos de escravidão geraram tua voz dolente?
Quem pôs o mistério e a dor
em cada palavra tua?
E a humilde resignação
na tua triste canção?
E o poço da melancolia
no fundo do teu olhar?
[...]
Mas mesmo encadeado, irmão,
que estranho feitiço o teu!
A tua voz dolente chorou
de dor e saudade,
gritou de escravidão e veio murmurar à minha alma em ferida
que a tua triste canção dorida
não é só tua, irmão de voz de veludo
e olhos de luar...
Veio, de manso murmurar
que a tua canção é minha.

(SOUSA, 2016, p.63-64)

A repercussão de *Canção Fraternal* em seu país, publicado sob o pseudônimo de *Vera Micaia* no *Jornal da Mocidade Portuguesa*, aproximou a escritora de grupos revolucionários contrários ao sistema colonial, como conta a professora Carmen Lúcia Tindó Secco (2016) no prefácio à edição brasileira de *Sangue Negro*. Em virtude dessa postura rebelde, Noémia foi presa e condenada ao exílio, porém seguiu “como jornalista, poetisa e tradutora, sua luta a favor do nacionalismo e da libertação de Moçambique” (SECCO, 2016, p.13). Militante ativa, Noémia nos ensina com a sua poesia que “a melhor maneira de chorar / um companheiro morto é continuar a luta” (SOUSA, 2016, p.137). Continuemos, sem esquecer jamais os que lutaram por nós.

A voz poética de Noémia de Sousa invoca sempre a compreensão de que a luta é coletiva. Considerada a mãe dos poetas moçambicanos, a poetisa escreve diversas vezes mensagens de solidariedade e cuidado para com os irmãos e irmãs de luta. Noémia escreve que com os companheiros de ideais aprendeu que *fraternidade* “não é mera palavra bonita escrita a negro no dicionário da estante” (SOUSA, 2016, p.44). Por falar em fraternidade, não podemos deixar de mencionar outra importante figura das literaturas lusófona que recheava os seus escritos com o senso de coletivo: a brasileira Cora Coralina. Trazendo para a sua poesia inúmeras estórias e lendas do estado de Goiás, Cora Coralina enaltece sempre a figura da gente simples que habita as zonas rurais ou as periferias das grandes cidades. Em seu poema *Todas as vidas*, a escritora se coloca em pé de igualdade com as macumbeiras, as cozinheiras, as lavadeiras, as proletárias, as agricultoras, as prostitutas, todas mulheres que amargam uma vida repleta de dificuldades, carências, violências e estigmas. Retratando um pouco das condições de vida destas categorias sociais, citamos um trecho do poema de Cora Coralina:

[...]

Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos
de casca grossa,
de chinelinha,
e filharada.

Vive dentro de mim
a mulher roceira.
– Enxerto da terra,
meio casmurra.
Trabalhadeira.
Madrugadeira.
Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos,
Seus vinte netos.

Vive dentro de mim
a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada,
tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fado.

Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida –
a vida mera das obscuras

(CORALINA, 1988, p.16)

As temáticas agrárias também são traço marcante da poesia de Cora Coralina. Cozinheira e poetisa, Cora escreveu poemas que transportam a gente pra dentro de uma cozinha bucólica no cerrado de Goiás, como se estivéssemos degustando as palavras de uma contadora de histórias. Nascida em 1889, Ana Lins dos Guimarães Peixoto, por apresentar um comportamento diferenciado das demais meninas (o gosto pela escrita), sofreu inúmeras reprimendas por parte de amigos e familiares, o que a levou a adotar o pseudônimo de Cora Coralina (OLIVEIRA, 2006, p.75). Na dissertação de mestrado *Cora Coralina: cartografias da memória*, a pesquisadora Márcia Batista de Oliveira traz alguns aspectos biográficos de Cora Coralina que são fundamentais para a noção de que sua literatura nasce de uma rebeldia pulsante. Márcia escreve que

Coralina tinha um comportamento ousado e, devido a isto, transpôs inúmeras barreiras para se realizar como escritora e como mulher, sendo a primeira a convivência com a própria família conservadora e repressora, que a instou a fugir com o advogado divorciado Cantídio Tolentino Bretas para a cidade de Jaboticabal, no Estado de São Paulo. Desse relacionamento vieram seis filhos, além de uma enteada. Assim ficou dividida entre os cuidados com a família e a opinião do marido, que não acatava a idéia de ter uma esposa escritora.

Em 1922, surge uma grande oportunidade para Cora Coralina mostrar sua poesia, pois fora convidada para integrar a Semana de Arte Moderna, mas o marido a impediu. Porém, acomodar-se não era palavra freqüente na vida dessa mulher, por isto continuava a escrever para os jornais, emitindo sua opinião sobre os mais diversos assuntos (OLIVEIRA, 2006, p.77).

Após o falecimento do marido, em 1936, a escritora assume a responsabilidade do sustento familiar, o qual conseguia vendendo livros, doces e escrevendo artigos para jornais. Na década de 1950, a escritora retorna ao estado de Goiás, passando a viver sozinha na casa onde nascera. Apesar de publicar diversos poemas e contos em jornais e revistas durante todo esse período, a publicação de suas obras reunidas em livro teve que esperar ainda algumas décadas: somente no ano de 1965 a autora publica o seu primeiro livro (*Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*). Os poemas do livro de estreia não deixam dúvidas de que a escrita de Cora Coralina se dirige aos humildes, aos presidiários, às prostitutas, aos explorados, às mulheres silenciadas, a todas aquelas e aqueles subestimados pelas estruturas sociais, os

Sub desenvolvidos.
Sub nutridos.
Sub alimentados.
Sub missos.
Sub versivos.
Sub. Sub. Sub.

(CORALINA, 1988, p.167)

Apesar de figurar como artista consagrada no meio intelectual, a poetisa não deixava de escrever em nome dos marginalizados. Repleta de marcas de oralidade e versos inspirados no cotidiano do roçado, das panelas de barro, do fogão à lenha, a poesia de Cora Coralina se apresenta como uma escrita orgânica, cheia de vida. Já que estamos falando de uma literatura viva, não deixemos que passe despercebido o movimento modernista brasileiro. No primeiro capítulo do presente trabalho, falamos muito brevemente das contribuições de Mário de Andrade e seus contemporâneos à desconstrução dos padrões estéticos e lexicais do fazer literário. Voltemos ao tema.

No ano de 1922 a cidade de São Paulo sediou a Semana de Arte Moderna, acontecimento que marcaria as expressões artísticas brasileiras por gerações posteriores. Na semana, entre os dias 11 e 18 de fevereiro, artistas ligados à literatura, pintura, fotografia, artes plásticas, música, cinema e teatro apresentaram à sociedade obras que destoavam completamente do que se considerava como arte até então. Os artistas ocuparam o Teatro Municipal com textos, pinturas, esculturas e intervenções polêmicas que chocaram a classe burguesa que frequentava os espaços artísticos. Em protesto contra o eruditismo e o beletrismo da literatura brasileira, que a afastavam cada vez mais da maior parte da população, privada do acesso a esses círculos culturais, as escritoras e escritores trouxeram textos fortemente carregados de elementos da cultura popular – enredos, linguagem, religiosidade, comportamentos. Ainda não era o povo pobre entrando pelas portas do teatro, mas sim uma imagem projetada; e o mero fato de projetar uma imagem popular nos ambientes privilegiados da circulação artística já era demasiado incômodo para os costumes burgueses.

Admitimos a importância da *Semana de 22* (nome como ficou conhecida) para a posteridade de todos os domínios da arte brasileira, porém nosso trabalho não propõe uma discussão completa das modalidades artísticas envolvidas. Por isso, focaremos apenas nos aspectos relacionados às expressões literárias. Essa cisão dos artistas da Semana de Arte Moderna com a postura artística brasileira da época inaugurou na arte brasileira a corrente a qual chamamos *movimento modernista*. Avaliando posteriormente a conjuntura do que representou esse novo panorama artístico do Brasil, Mário de Andrade, um dos organizadores da semana e representantes do movimento, explica:

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiam este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa (ANDRADE *apud*. AMARAL, 1970, p.104).

Como destaca Mário de Andrade, o modernismo tinha profundas inspirações nos movimentos vanguardistas europeus e deles importava alguns elementos de sua estética. Entretanto, não se trata de uma cópia bruta dos novos parâmetros da intelectualidade europeia; pelo contrário, se apropria deles para romper com velhas práticas intelectuais brasileiras e apresentar uma arte menos engessada e refém de críticos conservadores. O próprio Mário de Andrade em sua análise, mesmo tendo admitido grande influência de novidades da arte europeia no movimento modernista, faz a ressalva de que “dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns atitradicionalistas europeizados, creio a ser falta de sutileza crítica” (ANDRADE apud. AMARAL, 1970, p.139). E os artistas convidados a participar foram justamente aquelas e aqueles que se distanciavam da formalidade convencional no fazer artístico, porém sem perder a dimensão tropical, a brasilidade. Não teríamos exemplo melhor do que a própria Cora Coralina que, como vimos anteriormente, fora convidada a participar da Semana porém foi impedida de comparecer pelo marido. A poesia de Cora Coralina, tipicamente goiana, brasileira, feminina, humilde e crítica contempla os valores que o modernismo tentava emplacar. Escrevendo sobre o processo organizatório da Semana de 22, Aracy Amaral destaca que

A escolha das obras e os convites aos artistas não podem ser definidos segundo um critério, a não ser que consideremos como um princípio o fato de serem convidados os artistas jovens que seguiam ou tentavam outra orientação que não a da Academia (AMARAL, 1970, p.139).

Não que os modernistas repudiassem totalmente o conhecimento acadêmico. O que estava em jogo não era uma alienação das discussões científicas, mas uma tentativa de aproximá-las dos saberes populares e dos impulsos da vida. Na *Pauliceia desvairada* que citamos no primeiro capítulo, livro publicado poucos meses antes da Semana de 22, Mário de Andrade escreve que “versos não se escrevem para a leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se” (ANDRADE, 2016, p.20). Em defesa de uma arte com feições vívidas, o movimento modernista se lança na valorização de tradições e elementos das culturas negras, indígenas, sertanejas e operárias do Brasil. Dois anos após a Semana de 22, o escritor Oswald de Andrade publica n’*O Correio da Manhã* o seu *Manifesto da poesia pau-brasil*, no qual escreve, dentre outras coisas, que

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.
O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá o ouro e a dança.

[...]

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. (ANDRADE *apud*. TELES, 1983, p.326-327).

A militância dos artistas do modernismo por uma intelectualidade mais humana, uma escrita que contemple as variedades linguísticas diastráticas (diferenças entre os estratos socioculturais) surtiu efeitos que repercutiram muito além de seus precursores. Muitas escritoras e escritores das gerações seguintes beberam das contribuições modernistas para a construção dos diálogos de seus personagens; podemos citar célebres romancistas como Rachel de Queiroz, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Adriana Falcão, Jorge Amado, entre tantos outros. Tais escritoras e escritores, apesar de construírem histórias bem diferentes uns dos outros (em termos de cenários, estilos de narrativa, regionalismos, gêneros literários), carregam o aspecto comum da inserção de personagens fortemente carregados da cultura popular de onde se anunciam – a maneira de falar (ou os silêncios prolongados da vida rude), os traços fisionômicos, os saberes tradicionais dos meios em que vivem.

Pensar os desdobramentos da Semana de 22 na literatura brasileira vai bastante além da abertura à utilização das formas não-padrão da língua portuguesa na elaboração das narrativas líricas (seja na poesia, no manifesto, no conto, na prosa, no romance). Envolve toda uma estratégia de contestar e subverter os costumes do cidadão-modelo; expor as falhas dos discursos hipócritas que defendem a moral e os bons costumes enquanto escondem sob o tapete as sujeiras de seus oradores; profanar os dogmas religiosos a partir das contradições encontradas nas próprias escrituras sagradas. Nas searas poéticas, não faltam bons exemplos de modernistas que tocavam nos assuntos considerados mais absurdos. Manuel Bandeira, poeta do modernismo, semelhante a Baudelaire, tornava pública a sua relação com as substâncias entorpecentes e moralmente condenadas. Experimentemos o poema *Sonho de uma noite de coca*, publicado em 1948:

O suplicante – Padre Nosso, que estás no céu, santifi-
[cado seja o teu nome. Venha a nós o teu
[reino. Seja feita a tua vontade, assim na
[terra como no céu. O pó nosso de cada
[dia nos dá hoje...

O senhor (interrompendo enternecidíssimo) – Toma
[lá, meu filho. Afinal tu és pó e em
[pó te converterás!

(BANDEIRA, 2015, p.134)

Muito mais que a simples rebeldia de se posicionar como usuário de psicoativos ilícitos, a subversão consiste em fazê-lo com o consentimento do deus católico; profanar o mandamento de não evocar em vão o nome do criador, atribuindo-lhe uma feição de condescendência destoante da figura punitiva e violenta que algumas seitas religiosas lhe atribuem. Para tal, o discurso irônico é um forte aliado da literatura modernista. Outro poeta modernista que deve ser mencionado pela exacerbada ironia direcionada aos pilares da civilização cristã é Carlos Drummond de Andrade. No poema *Único*, publicado em 1973, o autor satiriza a noção de uma entidade solitária que detém o poder e a responsabilidade absolutos sobre quaisquer fenômenos universais:

O único assunto é Deus
o único problema é Deus
o único enigma é Deus
o único possível é Deus
o único impossível é Deus
o único absurdo é Deus
o único culpado é Deus
e o resto é alucinação.

(ANDRADE, 1993, p.63)

Onipresente, onipotente e onisciente, o Deus cristão – escrito inclusive com letra maiúscula para demarcar o nome próprio que tende a anular a possibilidade de existência de outros deuses – aparece no poema de Drummond como parâmetro central de valoração das possibilidades e impossibilidades. Seguindo essa lógica, tudo o que foge ao padrão de normalidade estipulado pelo Senhor supremo (representado por seus emissários), passa a ser enquadrado no âmbito da alucinação e do desvario. Questionar esses sistemas de verdades, em plena ditadura civil-militar brasileira, assumia o caráter duplo de profanação religiosa e política. Sempre à esquerda na vida, Drummond tecia as provocações políticas mais ácidas diluídas em frases aparentemente despretensiosas. No poema *Inocentes do Leblon*, o poeta satiriza a alienação e a indiferença das classes médias/altas brasileiras diante dos fatos cotidianos. Ambientado na praia do bairro carioca do Leblon (um dos metros quadrados mais caros do Brasil), o poema diz que

Os inocentes do Leblon
não viram o navio entrar.
Trouxe bailarinas?
trouxe emigrantes?
trouxe um grama de rádio?
Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
mas a areia é quente, e há um óleo suave
que eles passam nas costas e esquecem.

(ANDRADE, 2012, p.37)

Em plena ditadura do Estado Novo, enquanto eram encarceradas, torturadas e assassinadas pessoas de oposição ao regime (artistas, intelectuais, operários, lavradores) e o ditador Getúlio Vargas estreitava suas relações com o nazifascismo em ascensão na Europa, camadas privilegiadas da população permaneciam alheias aos acontecimentos, se bronzeando na praia sem se preocupar com o que se passava na política. O referido poema de Drummond é do livro *Sentimento do mundo*, publicado pelo autor em 1940, quando da recém iniciada Segunda Guerra Mundial. Em vários poemas do livro o poeta aborda o sentimento angustiante do clima de guerra e seus horrores. Em outro poema, intitulado *Congresso Internacional do Medo*, paira um desespero coletivo diante do cenário mundial catastrófico:

Provisoriamente não cantaremos o amor,
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio porque esse não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,
depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.

(ANDRADE, 2012, p.29)

A aura desoladora de *Sentimento do mundo* reflete o triste horizonte de um planeta assolado pelas inovações tecnológicas a serviço da destruição em larga escala. Mesmo com o fim da Segunda Guerra, em 1945, ainda permanece por um bom tempo o clima fúnebre, de incerteza e estado de choque. Incontáveis memórias varridas, lugares bombardeados, pessoas mutiladas, famílias desfeitas e sonhos enterrados em cova rasa. Nos Estados Unidos, expressando a falta de perspectivas de uma geração que cresceu entre o término da Segunda Guerra e o início das tensões da Guerra Fria, surge o movimento literário que ficou conhecido como a *Geração Beat*. Apresentando uma estética literária bastante parecida com os modernistas brasileiros, os artistas da geração beat se posicionavam totalmente contrários a qualquer forma de domesticação do seu fazer literário. Fortemente inspirados na obra do já mencionado poeta Walt Whitman (considerado pai do verso livre na literatura estadunidense), os beats representavam tudo aquilo o que era repudiado como ideal de boa conduta: usavam alucinógenos, tinham práticas sexuais polígamas e homoafetivas, largavam os estudos e os empregos para viajar como andarilhos sem destino, dinheiro ou abrigo. Enfim, uma geração vista aos olhos da moralidade social como um punhado de jovens loucos e inconseqüentes.

Dessas aventuras cortando as estradas talvez o relato mais expressivo seja o livro *On the Road* (traduzido no Brasil como *Pé na estrada*), romance escrito pelo poeta beat estadunidense Jack Kerouac a partir dos seus cadernos de viagem. Lançado em 1957, o livro traz um enredo baseado nas histórias vividas pelo autor e seus companheiros de estrada. Os nomes dos envolvidos foram trocados por nomes fictícios, mas os casos contados foram escritos seguindo forte semelhança com a realidade. Para demonstrar um pouco do espírito aventureiro dos viajantes dessa empreitada, citemos um trecho da narrativa onde Jack Kerouac descreve o início de mais uma partida, deixando para trás os abrigos e companhias anteriores:

Que sensação é essa, quando você está se afastando das pessoas e elas retrocedem na planície até você ver o espectro delas se dissolvendo? – é o vasto mundo nos engolindo, e é o adeus. Mas nos jogamos em frente, rumo à próxima aventura louca sob o céu (KEROUAC, 2015, p.195).

Com uma narrativa extremamente poética dos acontecimentos, Kerouac vai traçando no romance retratos pontuais de sua experimentação crua com dos lugares por onde passou. Postos de gasolina, carrocerias de caminhão, beiras de estrada, bares, bancos de praça, trilhas secundárias, entre outros, são os ambientes onde o autor parava para rascunhar suas anotações dispersas que viriam a compor o livro posteriormente. Os relatos eram feitos explorando variados estilos literários. Outro traço da geração beat é a aproximação com algumas culturas orientais. Uma dessas aproximações é a utilização do estilo poético de *Haicais* (do japonês *Haiku*), poemas curtos, sintéticos, sutis, que evocam reflexões profundas partindo de elementos da natureza e acontecimentos singelos. Jack Kerouac também publicou um *Livro de haicais*, nos quais é possível perceber algumas impressões que a vida na estrada ia lhe deixando. Durante uma passagem pelo estado do Iowa, caracterizado por um clima predominantemente frio, o poeta registra:

Nuvens de Iowa
seguindo umas às outras
Eternidade adentro

(KEROUAC, 2013, p.83).

Enquanto a narrativa de uma estadia na Califórnia já indica elementos de um local tipicamente dotado de temperaturas mais quentes:

Domingo em um bar
em Woodland, Califórnia
– Uma cerveja ao meio-dia

(KEROUAC, 2013, p.263).

Se enveredarmos pela leitura dos haicais de Kerouac, temos a impressão de que muitos deles foram escritos em concomitância com alguns dos relatos de viagem que constam em *On the Road*. Provavelmente, tamanha alternância entre formas distintas de escrita, somado ao estilo narrativo do autor, acabaram por gerar a feição poética com que se apresentam os parágrafos da trama. Aproveitando o último haicai aqui citado, escrito na Califórnia, citemos outra passagem do romance (também californiana) que acreditamos contemplar a concepção de uma narrativa poética e viva:

Policiais de coturno revistavam pessoas em praticamente cada esquina. As calçadas fervilhavam com os personagens mais maltrapilhos da nação – tudo isso sob aquelas suaves estrelas do sul da Califórnia, que estão perdidas na aura escura deste enorme acampamento no deserto que LA de fato é. Você podia sentir o cheiro de erva, de baseado, quer dizer, maconha, flutuando no ar misturado com o odor de chili e cerveja. Aquele grandioso e selvagem som de bop fluuava das cervejarias; o som embaralhava ainda mais essa completa mistura de caubóis de todas as espécies e *boogie-woogie* dentro da noite americana (KEROUAC, 2015, p.114-115).

Poeticamente, o autor descreve suas andanças pelos ambientes mais alternativos da cidade de Los Angeles, ocupados pelos “personagens mais maltrapilhos da nação”, segundo suas próprias palavras. Falar dos desempregados, dos marginalizados e dos viciados era prática comum entre os escritores da geração beat. Descrevendo uma atmosfera urbana lúgubre e desoladora, os beats chamavam atenção para os efeitos caóticos do desespero sobre a mente humana, potencializado com as experimentações psicodélicas e o posterior retorno à realidade da miséria e do sentimento de solidão em meio a uma cidade suja, violenta e hostil. Além do trecho citado de Kerouac, outro bom exemplo do costume beat de retratar os submundos estadunidenses é o poema *Uivo*, que dá nome ao livro de estreia de Allen Ginsberg, publicado no ano de 1956. Em virtude da extensão da versão original do poema, dividido em três partes, fizemos uma seleção de trechos da primeira parte apenas. Seguem as estrofes selecionadas:

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,
hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite,
que pobres, esfarrapados e de olheiras fundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz,
que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos,
que passaram por universidades com olhos frios e radiantes alucinando Arkansas e tragédias à luz de Blake entre os estudiosos da guerra,
que foram expulsos das universidades por serem loucos & publicarem odes

obscenas nas janelas do crânio,
 que se refugiaram em quartos de paredes de pintura descascada em roupa de
 baixo queimando seu dinheiro em cestos de papel, escutando o Terror
 através da parede,
 que foram detidos em suas barbas púbicas voltando por Laredo com um
 cinturão de marijuana para Nova York,
 [...]

que se acorrentaram aos vagões do metrô para o infundável percurso do
 Battery ao sagrado Bronx de benzedrina até que o barulho das rodas e
 crianças os trouxesse de volta, trêmulos, a boca arrebatada e o
 despovoado deserto do cérebro esvaziado de qualquer brilho na
 lúgubre luz do zoológico,
 [...]

que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados e urraram de
 prazer,
 que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os
 marinheiros, carícias de amor atlântico e caribeano,
 [...]

que choraram diante do romance das ruas com seus carrinhos de mão cheios
 de cebola e péssima música,
 que ficaram sentados em caixotes respirando a escuridão sob a ponte e
 ergueram-se para construir clavicórdios em seus sótãos,
 [...]

que rabiscaram a noite toda deitando e rolando sobre invocações sublimes
 que ao amanhecer amarelado revelaram-se versos de tagarelice sem
 sentido
 [...]

que cortaram seus pulsos sem resultado por três vezes seguidas, desistiram e
 foram obrigados a abrir lojas de antiguidades onde acharam que
 estavam ficando velhos e choraram,
 [...]

que se jogaram da Ponte de Brooklyn, isso realmente aconteceu, e partiram
 esquecidos e desconhecidos para dentro da espectral confusão das
 ruelas de sopa & carros de bombeiro de Chinatown, nem uma cerveja
 de graça,
 que cantaram desesperados nas janelas, jogaram-se da janela do metrô,
 saltaram no imundo rio Passaic, pularam nos braços dos negros,
 choraram pela rua afora, dançaram sobre garrafas quebradas de vinho
 descalços arrebatando nostálgicos discos de jazz europeu dos anos 30
 na Alemanha, terminaram o Whisky e vomitaram gemendo no toalete
 sangrento, lamentações nos ouvidos e o sopro de colossais apitos a
 vapor
 [...]

que guiaram atravessando o país durante setenta e duas horas para saber se eu
 tinha tido uma visão ou se você tinha tido uma visão ou se ele tinha
 tido uma visão para descobrir a Eternidade,
 [...]

que sonharam e abriram brechas encarnadas no Tempo & Espaço através de
 imagens justapostas e capturaram o arcanjo da alma entre 2 imagens
 visuais e reuniram os verbos elementares e juntaram o substantivo e o
 choque de consciência saltando numa sensação de Pater Omnipotens
 Aeterne Deus,
 [...]

e se reergueram reencarnados na roupagem fantasmagórica do jazz no
 espectro de trompa dourada da banda musical e fizeram soar o
 sofrimento da mente nua da América pelo amor num grito de saxofone
 de Eli Eli lama lama sabactani que fez com que as cidades tremessem
 até seu último rádio,
 com o coração absoluto do poema da vida arrancado de seus corpos bom para
 comer por mais mil anos. (GINSBERG, 2010, p.25-34)

Certamente, os versos polêmicos de Ginsberg versando sobre fome, histeria, loucura, maconha, benzedrina, abstinência, homossexualidade, angústia, tagarelice, suicídio, choro, desespero, epifania e outras tantas referências (sutis e gritantes) que o poema faz a tabus sociais resultaram em uma mobilização das esferas conservadoras contra o autor e sua poesia. Escrevendo a introdução da versão que temos em mãos, o tradutor Claudio Willer conta que o *Uivo* rendeu ao editor do livro um processo sob a acusação de promover a pornografia. Mas os efeitos do processo foram bastante contrários aos interesses de seus censores, como relata ainda o tradutor, pois “o escândalo, associado ao impacto do lançamento de *On the Road* de Kerouac, contribuiu para promover mundialmente a Geração Beat e transformá-la em mito moderno e movimento social” (WILLER, 2010, p.12).

As variadas formas de censura contra Ginsberg e seus companheiros de literatura são sintomas de um ataque não somente ao texto escrito que eles apresentavam, porém à postura social adotada e incentivada pelos artistas da geração beat. A frase inicial do *Uivo* já carrega um caráter impactante, sinalizando ao leitor que o texto é de uma força arrebatadora. No poema, o autor exalta as experiências mais psicodélicas e devaneios de toda espécie daqueles que sentem na pele o *romance das ruas*, com todas as suas dores e delícias. Essa maneira orgânica, pulsante e crua de se conceber a literatura foi um marco histórico da literatura norte-americana.

No outro hemisfério da América, contemporânea aos escritos beats, porém provavelmente sem conhecimento de tal movimento, começa a florescer a literatura forte e viva de Carolina Maria de Jesus, retrato legítimo dos sujeitos periféricos da cidade de São Paulo. No primeiro capítulo do presente trabalho, trouxemos algumas das memórias do *Quarto de despejo* para compor uma discussão acerca dos habitantes de favelas de grandes centros urbanos. A literatura de Carolina Maria de Jesus dá indícios de uma relação periférica com a cultura literária. Mesmo enfrentando a vida desgastante de vagar pelas ruas procurando comida e materiais recicláveis, a poetisa fazia questão de reservar momentos do seu dia para dedicar às práticas de leitura e escrita. Em 16 de julho de 1955, ela relata:

o pobre não repousa. Não tem o privilégio de gosar descanso. [...] O nervoso interior que eu sentia ausentou-se. Aproveitei minha calma interior para eu ler. Peguei uma revista e sentei no capim, recebendo os raios solar para aquecer-me. Li um conto. Quando iniciei outro, surgiu os filhos pedindo pão. Escrevi um bilhete e dei ao meu filho João José para ir ao Arnaldo comprar um sabão, dois melhoraes e o resto pão (JESUS, 2013, p.12)

A literatura de Carolina é atravessada por tarefas cotidianas e práticas comuns ao dia-a-dia dos moradores das periferias brasileiras: as crianças brincando nos becos, os vizinhos puxando conversa, as mulheres buscando água na mina, o boteco movimentado à noite, as rodas de samba... Nas histórias de Carolina, as páginas são inundadas da vida que pulsa na favela do Canindé. Nas memórias do dia 21 de Julho de 1955 ela escreve:

Mandei o meu filho João José no Arnaldo comprar açúcar e pão. Depois fui lavar roupas. Enquanto as roupas corava eu sentei na calçada pra escrever. Passou um senhor e perguntou-me:

– O que escreve?

– Todas as lembranças que pratica os favelados, estes projetos de gente humana.

[...]

Quando cheguei em casa era 22,30. Liguei o radio. Tomei banho. Esquentei comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem (JESUS, 2013, p.23-24).

O cansaço podia estar sufocante, mas a poetisa sempre reservava um tempo para dedicar à leitura. Carolina escrevia quase todos os dias, anotando em seus cadernos as ideias que tinha, os sentimentos, as angústias, as alegrias, as histórias que conhecia, os sonhos que desejava realizar. Encarregado de escrever sobre uma favela que se expandia às margens do rio Tietê, no bairro do Canindé, o jornalista Audálio Dantas fazia a reportagem andando pelos becos da favela e soube de uma moça que escrevia um bocado das histórias e casos ocorridos por ali. Procurou-a e ouviu de sua boca vários relatos sobre a vida na favela do Canindé, os costumes, as dificuldades, as brigas, as lendas, as perspectivas... Ao conhecer os cadernos de Carolina, o jornalista percebeu que o seu trabalho jornalístico de construir uma narrativa sobre a história da favela já havia sido feito pela moradora. Ele escreve: “A história da favela que eu buscava estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li, e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de dentro *da favela*” (DANTAS, 1993, p.3).

Admirado com seus escritos, Audálio se empenhou em ajudar Carolina com a publicação de suas memórias. A reportagem, que reproduzia variados trechos do diário, saiu no jornal *Folha da Noite* em 1958 e na revista *O Cruzeiro* em 1959, como relata Audálio Dantas, que prometera conseguir espaço para a escritora no mercado editorial. E assim foi: dando auxílio na seleção das narrativas e edição da versão final do livro, o repórter aproximou Carolina dos caminhos possíveis para romper a barreira dos meios intelectuais, praticamente intransponível aos que não nasceram em berço de ouro, até que as memórias reunidas em *Quarto de despejo* pudessem atingir a publicação.

Uma fagulha de esperança brilhou nos olhos da escritora. Por onde passava, Carolina contava para as pessoas dos seus diários que virariam livro. Muitas vezes era alvo de zombarias e descrédito, ou simplesmente recomendações por parte daqueles que julgavam que talvez fosse melhor ela não seguir por aquele caminho. Nas anotações de 9 de agosto de 1958, Carolina relata: “Fui na sapataria retirar os papeis. Um sapateiro perguntou-me se o meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade” (JESUS, 2013, p.108). Mas Carolina escreveu. Independente dos inúmeros incentivos negativos que lhe dirigiam, seguiu escrevendo o que lhe vinha ao coração. Fazendo os preparativos para a publicação do livro, lançado em 1960, Carolina narra no dia 6 de maio de 1959 o episódio de sua ida com o jornalista Audálio Dantas à Academia Paulista de Letras para fazer um ensaio fotográfico:

Descemos no Largo do Arouche e o reporter começou a fotografar-me. Levou-me no prédio da Academia Paulista de Letras. Eu sentei na porta e pusei o saco de papel a esquerda. O porteiro apareceu e disse para eu sair da porta. (...) O porteiro pegou o meu saco de catar papel, o saco que para mim tem um valor inestimável, porque é por seu intermédio que eu ganho o pão de cada dia. O reporter surgiu e disse que foi ele quem me mandou eu sentar no degrau. O porteiro disse que não tinha permissão para deixar que quem quer que fosse sentar-se na porta do prédio (JESUS, 2013, p.165).

Mesmo tendo chegado à mídia com sua literatura, Carolina permanecia levando na pele os traços de um povo marcado pela discriminação e pelo acesso negado a certos espaços. Apesar de ser reconhecida no cenário intelectual, ainda não conseguia viver de sua arte: o livro estava no prelo e ela ainda catava papéis para a sobrevivência familiar, vide o episódio do trecho citado. O fato de Carolina estar começando a ter visibilidade não a isentava da recepção hostil dos prédios elegantes da cidade para com aquelas e aqueles que aparentam não exercer papel importante no mundo dos negócios. Nem ao menos os degraus do prédio da Academia podiam servir ao seu descanso; Carolina permanecia carregando o estigma dos favelados – *projetos de gente humana*, de acordo com suas próprias considerações. A autora menciona em vários momentos as ofensas que sofreu em função de sua corporeidade. No ano anterior ao episódio da escadaria do prédio da Academia Paulista de Letras, ela nos conta que enviava seus textos para núcleos artísticos que recusavam seus roteiros lamentando suas características físicas:

... Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me: – É uma pena você ser preta.
Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo de negro mais inducado que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reicarnações, eu quero voltar sempre preta (JESUS, 2013, p.64)

A temática do racismo aparece em várias passagens, nas quais a autora se posiciona firme em sua recusa a odiar o próprio corpo em nome de um padrão de beleza hegemônica. Carolina não só afirma que quer reencarnar sempre preta, caso haja essa possibilidade, como também reconhece uma estrutura social perversa, determinada por um tipo específico de características fisiológicas e sociais (o homem branco e rico): “Enfim, o mundo é como o branco quer. Eu não sou branca, não tenho nada com estas desorganizações” (JESUS, 2013, p.70). Por vezes, as declarações da escritora chegam a ser cômicas. Com linguagem poética e comicidade, a poetisa semeia complexas análises a partir de acontecimentos aparentemente corriqueiros. Outro bom exemplo dessa simplicidade na condução da questão racial, discutindo de maneira leve um tema tão denso, pode ser o relato escrito em 29 de maio de 1959. Ela afirma: “A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro” (JESUS, 2013, p.167).

As memórias de Carolina, mesmo tendo sido escritas há cerca de seis décadas, infelizmente permanecem atuais. Ao dizer que sua vida, sua pele e seu lugar são pretos, a autora pontua perfeitamente a condição do povo negro brasileiro – estruturalmente mantido em áreas de risco, ocupando várzeas alagadiças e encostas instáveis, sem saneamento básico nem infraestrutura adequada para moradia, à mercê dos subempregos e trabalhos informais para a manutenção das necessidades básicas do corpo, quando muito. Ao falar dessas necessidades fisiológicas, entramos em outra temática fortemente explorada por Carolina no decorrer de seus diários – a *fome*, considerada pela autora como uma “escravatura natural” (JESUS, 2013, p.31).

Na década anterior às anotações da autora, Josué de Castro escrevia em *Geografia da Fome*, publicado no ano de 1946, que “uma das mais graves misérias das terras da América é o estado de fome em que vegetam as populações deste continente” (CASTRO, 1961, p.50), considerando a dimensão global da desnutrição, um fenômeno político por excelência. O autor ainda fala da *fome oculta*, conceituando o fato que “grupos inteiros de populações se deixam morrer lentamente de fome, apesar de comerem todos os dias” (CASTRO, 1961, p.22). Lendo os relatos de Carolina, a ideia de fome oculta fica nitidamente exemplificada. No *Quarto de despejo* são várias as menções da autora à fome e desnutrição. A julgar pelas memórias datadas dos cadernos de 1958, o ano em questão foi marcado pela carência alimentar para a escritora e seus familiares.

Nas dezenas de cadernos de Carolina, a falta de comida figura como um dos assuntos mais abordados. Há uma descrição minuciosa dos efeitos e sensações da fome no corpo humano, do semblante desesperado e humilhado dos indivíduos que vagam famintos pela cidade, da condição animalesca em que vivem os que não têm o que comer. Inclusive, no processo editorial para a elaboração da versão final do livro, várias passagens foram retiradas devido ao aspecto repetitivo que a fome teria na obra. Ainda assim, não nos faltam exemplos de trechos onde a desnutrição tem papel determinante na narrativa. Segundo Audálio Dantas (1993, p.3), a fome “aparece no texto com uma frequência irritante. Personagem trágica, inarredável. Tão grande e tão marcante que adquire cor na narrativa tragicamente poética de Carolina”. Em 23 de maio, a autora escreve:

Antigamente era a macarronada o prato mais caro. Agora é o arroz e feijão que suplanta a macarronada. São os novos ricos. Passou para o lado dos fidalgos. Até vocês, feijão e arroz, nos abandona! Vocês que eram os amigos dos marginais, dos favelados, dos indigentes. Vejam só. Até o feijão nos esqueceu. Não está ao alcance dos infelizes que estão no quarto de despejo. Quem não nos despresou foi o fubá. Mas as crianças não gostam de fubá. [...] o povo não está interessado nas eleições, que é o cavalo de Troia que aparece de quatro em quatro anos (JESUS, 2013, p.43).

Liricamente, Carolina traça um diálogo com os insumos alimentares básicos da dieta brasileira: macarrão, feijão, arroz e fubá. A princípio, pode parecer um registro simples e despretensioso das variações de preço dos gêneros alimentícios no mercado, alternando de acordo com os períodos de safra e entressafra ou fenômenos climáticos atípicos que modificam momentaneamente os cultivos agrícolas em determinadas regiões, porém a autora atribui essas mudanças aos interesses políticos e econômicos. Para os marginais, os favelados, os indigentes (termos da própria escritora), a monotonia alimentar é um fato cada vez mais consumado e com profundas raízes nas ambições das classes dominantes. A própria menção ao fato de as crianças não gostarem de fubá indica uma consciência política que se projeta muito além dos discursos imediatistas propagados por aqueles que lucram com a carência nutricional das populações miseráveis. Em algumas passagens datadas do mês de maio, ela escreve:

O que eu aviso aos pretendentes da política, é que o povo não tolera a fome. É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la
[...] O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora.
Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças. (JESUS, 2013, p.29)

Apesar de todo o aparato de maquiagem política sobre o problema, Carolina tem uma concepção extremamente politizada das penúrias que enfrenta. Tomando como referência os governantes que ocupavam os cargos executivos, a autora responsabiliza os dirigentes públicos pelo sofrimento e revolta do povo. Lançando um ataque ao então governador do estado de São Paulo (Jânio Quadros), ao então prefeito da cidade de São Paulo (Adhemar de Barros) e ao então presidente do Brasil (Juscelino Kubitschek), a poetisa declara em 16 de maio: “Eu quando estou com fome quero matar o Janio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Juscelino. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos” (JESUS, 2013, p.33). O desabafo da escritora sintetiza a noção de que a violência é gerada no ventre do descaso político e nasce nos estágios mais agudos de fome e desilusão, entre as pernas da desumanização e da barbárie. Em outra passagem mais adiante, datada do dia 19 de maio, novamente Carolina aborda a pauta de uma reação instintiva dos miseráveis contra os representantes responsáveis por sua desgraça:

... O que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que é o Catete. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome. (JESUS, 2013, p.35)

A veia cômica da poetisa transforma em narrativa lírica os acontecimentos mais lamentáveis e os elementos mais absurdos da organização social vigente. De acordo com a autora, tanto o pão quanto o coração dos políticos são duros diante do clamor público (JESUS, 2013, p.53). Fazendo uso de um discurso tragicamente poético, a autora adverte aos governantes (mais enfaticamente ao Juscelino Kubitschek) que os grupos relegados à extrema vulnerabilidade social tendem a se revoltar e devolver às classes mais favorecidas o peso da violência que sofrem cotidianamente. Em 21 de maio de 1958, ela lança o questionamento: “Se a maioria revoltar-se, o que pode fazer a minoria? Eu estou ao lado do pobre, que é o braço. Braço desnutrido. Precisamos livrar o paiz dos politicos açambarcadores” (JESUS, 2013, p.39). Em nome dos inúmeros braços desnutridos da sociedade, seus semelhantes, Carolina profere sentenças que deixam entrever uma sólida consciência de classe. É possível perceber nas declarações de Carolina uma concepção de que o ato revolucionário envolve muito mais do que a destruição de monumentos e as agressões físicas. Ao dia primeiro de junho, reconhece que o seu corpo é mais adequado para a dimensão intelectual da luta por uma sociedade mais justa. Ela registra: “Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incatrisaveis” (JESUS, 2013, p.48).

As palavras cortantes de Carolina Maria de Jesus não se dirigem apenas aos governantes dos cargos públicos. Envolvendo as esferas privadas na discussão, a autora também atribui aos detentores do grande capital uma significativa parcela de culpa no sofrimento do povo pobre. Tocando novamente no aspecto das altas e quedas de preços dos insumos básicos, Carolina escreve em 13 de junho que

A lentilha está a 100 cruzeiros o quilo. Um fato que alegrou-me imensamente. Eu dancei, cantei e pulei. E agradei o rei dos juizes que é Deus. Foi em janeiro quando as águas invadiu os armazens e estragou os alimentos. Bem feito. Em vez de vender barato, guarda esperando alta de preços: Vi os homens jogar sacos de arroz dentro do rio. Bacalhau, queijo, doces. Fiquei com inveja dos peixes que não trabalham e passam bem (JESUS, 2013, p.60).

Assim como os animais, milhares de seres humanos têm de caçar alimento na base do puro instinto de sobrevivência, vasculhando restos nos cantos mais sujos das grandes cidades. Entontecidos de fome, os catadores que andam o dia todo em busca de comida e/ou materiais reaproveitáveis não podem almejar sequer os rejeitos da indústria alimentícia, como a autora descreve na memória de 27 de maio de 1958:

... Percebi que no Frigorífico jogam creolina no lixo, para o favelado não catar a carne para comer. Não tomei café, ia andando meio tonta. A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago (JESUS, 2013, p.44).

No livro de Carolina, ela descreve variadas idas ao frigorífico para buscar o que não servia à produção: as carnes estragadas que cozinhava para os filhos, os ossos com os quais fazia sopas. Com frutas, verduras e legumes se passava o mesmo: a catadora tinha que engolir aquilo o que o mercado consumidor não aceitava para permanecer minimamente alimentada. Tamanha humilhação de chafurdar no lixo procurando por comida, levando vida semelhante à dos animais, alimentava na autora o sentimento de amargura, impotência e revolta. Às vezes, o relato vinha de forma seca e resumida, como no caso do registro do dia 3 de setembro de 1958, constando apenas os dizeres: “Ontem comemos mal. E hoje pior.” (JESUS, 2013, p.120); ou no do dia 7 de outubro, em que a autora comenta o falecimento de um recém nascido e profetiza: “Morreu um menino aqui na favela. Tinha dois meses. Se vivesse ia passar fome” (JESUS, 2013, p.124). Enquanto em outros casos, as descrições do sofrimento e da angústia de Carolina, seus filhos e seus vizinhos vêm com maior detalhamento, repletas de acontecimentos que parecem humanamente impossíveis, como ocorre na memória de 24 de julho do mesmo ano:

Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer. Pensei até em suicidar. Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estomago. E por infelicidade eu amanheci com fome.

Os meninos ganharam uns pães duro, mas estava recheado com pernas de barata. Joguei fora e tomamos café (JESUS, 2013, p.99)

A cada vez que leio o sobrenome *Jesus* nas citações do livro de Carolina, penso nas contradições sociais que o livro escancara. O Jesus Cristo da tradição bíblica, famoso por seus feitos em virtude do amor ao próximo, celebrado por multiplicar os peixes e repartir os pães igualmente entre os famintos, permanece homenageado no registro civil dos milhares de servos que são crucificados diariamente pela miséria. Ironicamente, em 25 de dezembro do ano de 1958, o convencionalmente instituído nascimento de Cristo, não foi devidamente comemorado pela família de Carolina, pois faltava o pão à mesa:

... O João entrou dizendo que estava com dor de barriga. Percebi que foi ele ter comido melancia deturpada. Hoje jogaram um caminhão de melancia perto do rio.

Não sei porque é que estes comerciantes inconscientes vem jogar seus produtos deteriorados aqui perto da favela, para as crianças ver e comer.

... Na minha opinião os atacadistas de São Paulo estão se divertindo com o povo igual os Cesar quando torturava os cristãos. Só que o Cesar da atualidade supera o Cesar do passado. Os outros era perseguido pela fé. E nós, pela fome!

Naquela época, os que não queriam morrer deixavam de amar a Cristo.

Mas nós não podemos deixar de comer (JESUS, 2013, p.146).

Os meses passam e as chagas permanecem. Após atravessar o ano de tristeza e fome em 1958, Carolina chega a 1959 nas mesmas condições insalubres. Seus cadernos começavam a ganhar projeção no cenário intelectual, mas o alimento de seus filhos ainda vinha de suas buscas incessantes pelos acúmulos de lixo da cidade. A autora enviou alguns de seus cadernos para os Estados Unidos, tentando publicá-los por lá, mas conta que foram todos devolvidos: “Cheguei na favela. Triste como se tivessem mutilado os meus membros. O *The Reader Digest* devolvia os originais. A *pior bofetada* para quem escreve é a devolução de sua obra” (JESUS, 2013, p.154). Mais frustrada ainda, a escritora perde cada vez mais o apreço pela própria vida. As ideias suicidas que Carolina descreve a partir de sua *deficiência de alimentação no estômago*, como ela mesma se referiu, não lhe passaram pela cabeça uma única vez. Nas palavras da poetisa sentimos um amargor de quem já perdeu o gosto pela vida.

... Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidarmos. Desisti. Olhei meus filhos e fiquei com dó. Eles estão cheios de vida. Quem vive, precisa comer. Fiquei nervosa, pensando: será que Deus esqueceu-me? Será que ele ficou de mal comigo? (JESUS, 2013, p.174)

Em 31 de dezembro de 1959, tendo enfrentado mais um ano de agonia, a escritora resume em poucas linhas o que se passou no ano: “Espero que 1960 seja melhor do que 1959. Sofremos tanto no 1959, que dá para a gente dizer: *Vai, vai mesmo! / Eu não quero você mais / Nunca mais.*” (JESUS, 2013, p.191). A última memória do *Quarto de despejo*, também registrada em apenas uma única linha, data de primeiro de janeiro de 1960, e o livro se encerra com os dizeres: “Levantei as 5 horas e fui carregar água” (JESUS, 2013, p.191). O registro final do *diário de uma favelada* nos dá o panorama de uma miséria cíclica que tende a se repetir por meses e meses, décadas e décadas, gerações e gerações.

Todavia, no meio do caminho tinha um hiato: do lixo ao luxo, Carolina viu as primeiras tiragens de seu livro se esgotarem rapidamente; a obra foi publicada em 1960 e logo traduzida para 13 idiomas, com suas edições alcançando 40 países. Eduardo Galeano, acrescentando a *Las venas abiertas de América Latina* um panorama do que se passara nos países latinos durante os sete anos seguintes ao seu lançamento, ocorrido em 1971, conta brevemente a história de vida de Carolina Maria de Jesus: nascida no meio do lixo e dos urubus, a escritora cresceu, sofreu e trabalhou duro, anotando suas tarefas e acontecimentos diários em um pequeno caderno. Por casualidade, um jornalista encontra seus cadernos e a narradora se converte em uma escritora famosa, entrevistada, fotografada e premiada. Os anos se passaram e, ao princípio de 1977, Carolina morre em uma madrugada de domingo, no meio do lixo e dos urubus; e já ninguém mais se recordava daquela mulher que havia escrito que a fome é a dinamite do corpo humano (GALEANO, 2015, p.358-359).

Não foi somente Eduardo Galeano a recordar as contribuições de Carolina Maria de Jesus para a literatura brasileira. A cordelista cearense Jarid Arraes incluiu a escritora do Canindé entre as suas *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*. Apresentando ao público quinze mulheres guerreiras que praticamente não figuram com nenhum destaque em nossos livros de história, Jarid dedica um cordel à memória de Carolina, louvando o caráter de resistência de sua vida, inspiração para o povo negro, sobretudo para as mulheres:

Carolina é um tesouro
Para o povo brasileiro
É orgulho pras mulheres
Para o povo negro inteiro
Referência como exemplo
De valor testamentário

(ARRAES, 2017, p.42).

Nos alongamos boa quantidade de páginas pelas citações de Carolina Maria de Jesus e contextualização de sua obra pois sua história de vida contempla perfeitamente a essência da literatura periférica: aquela que nasce no gueto, sem incentivo, formalidade ou valorização e não deixa de levar a vivência do gueto em suas expressões; as literaturas de periferia não somente trazem o gueto para o texto, mas também provocam um sentimento de pertencimento e coletividade nos sujeitos periféricos. O inestimável valor testamentário da intelectualidade periférica para os seus semelhantes se ramifica no surgimento de novas expressões que não dependem de serem bem aclamadas pela crítica; se preocupam de fato é com a representatividade dos que compartilham das suas vivências, costumes e perspectivas. Mas a maturação desse sentimento de pertença e continuidade cultural não é linear nem imediata. É um processo lento, no qual as sementes possivelmente passam décadas sob o solo áspero do esquecimento, até que sejam devidamente irrigadas novamente.

Enquanto Carolina caía na desmemória artística brasileira, na transição entre as décadas de 1960 e 1970, a ditadura civil-militar instaurada em 1964 fechava ainda mais o cerco contra os posicionamentos intelectuais contrários ao regime. No meio musical, não faltavam artistas que buscavam sabotar a cada oportunidade as imposições vindas dos órgãos militares. Em 13 de dezembro de 1968 foi decretado o Ato Institucional nº 5 (AI5), emitido pelo então ditador Artur da Costa e Silva, documento deflagrador das prisões de intelectuais e ativistas, das censuras e do fechamento do Congresso Nacional. Duas semanas após o decreto do AI5, no dia 27 de dezembro, foram detidos os cantores baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso, ambos pertencentes ao movimento cultural tropicalista – encabeçado por músicos, cineastas, poetas, pintores, artistas plásticos e dramaturgos. Em meio à turbulência de um Brasil autoritário e conservador, Caetano e Gil ousaram apresentar com a Tropicália, no Festival Internacional da Canção, a música *É proibido proibir*, deixando no ar um clima de afronta ao regime militar. Misturando os sons de guitarras e berimbaus no palco, a estética tropicalista por si só já causava estranhamento nos espectadores. Além das vaias do público e sucessivas reprimendas vindas da mídia, de outras vertentes artísticas e de pessoas indignadas da sociedade civil descontentes com o projeto musical tropicalista, os músicos tiveram que encarar a repressão dos militares em cima de seu trabalho. Ironicamente, o talento artístico dos músicos não passava despercebido pelos que os encarceravam: Gilberto Gil foi obrigado a se apresentar para os militares do batalhão onde estava detido; em outro batalhão da mesma vila militar, Caetano Veloso foi coagido a cantar para um oficial que

Começou a conversar com o cantor, mostrando um grande interesse por música. Mencionou algumas canções brasileiras bem antigas, perguntando se Caetano as conhecia, até terminar forçando-o a cantá-las.

A imagem não poderia ser mais surreal. Quando se deu conta, Caetano estava ali, plantado naquele terreno deserto, cantando para os dois militares, com uma metralhadora apontada para suas costas (CALADO, 1997, p.10).

Trancafiados em celas solitárias, os músicos viveram dias amargos de angústia e incerteza. Passaram a virada de ano de 1968 para 1969 atrás das grades, sem direito ao mínimo contato com colegas ou familiares. Suas prisões arbitrárias eram justificadas pelos órgãos oficiais como medidas preventivas diante da ameaça de uma guerrilha comunista, mesmo sendo de domínio público que os tropicalistas não eram formalmente vinculados a grupos ou partidos políticos. Narrando essas páginas infelizes da nossa história, Carlos Calado escreve em *Tropicália: A história de uma revolução musical* que, certa vez, um oficial entrou na cela de Gilberto Gil e começou a explicar-lhe os motivos de seu cárcere:

“Você sabe por que está aqui, não é? Vocês estavam pisando em um terreno perigoso. Incitar a juventude, num momento tão difícil para o país, com esses guerrilheiros por aí, é uma coisa muito perigosa. Vocês nem imaginam o que estavam promovendo”, disse o oficial, menosprezando a inteligência do prisioneiro. Apesar de não ter ligações com grupos políticos, ele estava longe de ser o que se chamava de “inocente útil” (CALADO, 1997, p.14).

Em virtude da repercussão da prisão dos dois músicos e da falta de provas contra os acusados, os militares acabaram por colocá-los em liberdade condicional, sob o compromisso de se apresentarem ambos diariamente à sede da Polícia Federal da cidade de Salvador. A concessão consistia também em que os cantores não poderiam realizar apresentações públicas nem gravar canções. Depois de muito apelo às autoridades, alegando que a música era o sustento das famílias de Gil e Caetano, suas sentenças definitivas foram enfim proferidas: ainda que inocentados, ambos deveriam deixar o Brasil o quanto antes, exilados sem nenhuma previsão de retorno. Narrando suas experiências com o movimento tropicalista, em seu livro *Verdade tropical*, é o próprio Caetano Veloso quem descreve esse tenso período que culminou com a expulsão dos dois músicos brasileiros:

Tendo prendido dois emergentes astros da música popular a quem raspavam os cabelos famosos, temendo que eles se tornassem, depois da prisão injustificada, inimigos mais ferozes do que os tinham suposto – e inimigos com poderes sobre a opinião pública –, os militares ficaram sem saber o que fazer com eles. O exílio, imposto com a mesma grosseira informalidade da prisão, foi a solução que lhes pareceu inteligente (VELOSO, 1997, p.414).

Quanto à execução de seu trabalho enquanto não partiam, os compositores tiveram apenas a concessão para realizar um show às vésperas da viagem. Enquanto os astronautas da Apollo 11 se preparavam para o primeiro pouso humano em chão lunar, Caetano e Gil utilizaram de sua licença para realizar nos dias 20 e 21 de julho de 1969 a apresentação derradeira antes da temporada de exílio, para arrecadar fundos para a mudança. Em clima de despedida, os músicos lotaram o Teatro Castro Alves na capital soteropolitana, em apresentações históricas que ficaram eternizadas no álbum *Barra 69*, lançado apenas em 1972. A canção *Aquele Abraço*, composta por Gilberto Gil e apresentada ao público justamente no momento oportuno da saída para o exterior, dedicava abraços apertados ao bairro de Realengo, à torcida do Flamengo e a todo o povo brasileiro. Sem abandonar as raízes, Gil escreve que traça os seus caminhos pelo mundo com a régua e o compasso que a Bahia lhe deu. Caetano Veloso comenta que no show, “a platéia também foi tomada pela música, e cantou-a com Gil como se já a conhecesse de muito tempo” (VELOSO, 1997, p.419). Embarcando para o exílio na Europa, Sandra (esposa de Gil), Dedé (esposa de Caetano) e os dois cantores iam embora de seu país totalmente a contragosto. A partida foi só o princípio de uma temporada sofrida: longe de sua Bahia, Caetano sentia-se tristemente dessemelhante a seu antigo estado, entrando em uma época bastante deprimida e melancólica enquanto tentavam ganhar a vida em Londres.

Em 1971, uma vaga luz de esperança se projetou nos horizontes de Caetano: a compositora Maria Bethânia, sua irmã, lhe conseguira uma licença especial para que ele entrasse no país e participasse da cerimônia de comemoração dos quarenta anos de casados de seus pais. Esse episódio, narrado por Caetano no capítulo *Ame-o ou deixe-o de Verdade tropical*, contém mais uma amostra das atrocidades cometidas pelo regime ditatorial brasileiro. Caetano escreve:

Ao desembarcar no Rio, fui separado de Dedé por três homens que saíram de um fusca estacionado junto à escada do avião. Eram militares à paisana. Eles me levaram para um apartamento na avenida Presidente Vargas e ali me interrogaram e ameaçaram por seis horas. Tive muito medo, muita angústia. Diante de um gravador de rolo ligado (onde terão ido parar essas fitas?), os homens que me levaram estavam à minha espera (todos se identificaram como oficiais, mas usavam roupas civis) – exigiram que eu compusesse uma canção de propaganda da Transamazônica, a estrada que o governo militar começava a construir e que era um dos símbolos do “Brasil Grande”, declinaram a lista dos artistas meus colegas que estavam colaborando com eles (inclusive, segundo eles, como denunciantes de subversivos), pediram esclarecimentos sobre minhas relações com Violeta Gervaiseau e os Arraes no exílio e, quando eu já tinha conseguido me desobrigar de compor sobre a Transamazônica, impuseram as condições de minha estada de um mês: eu teria que seguir logo para Salvador, onde devia permanecer (e de onde não

podia sair) até a volta para Londres; estava proibido de cortar o cabelo ou fazer a barba enquanto estivesse em território nacional (temiam que parecesse obra deles); não podia recusar entrevistas com a imprensa, mas teria que dá-las por escrito e submetê-las à leitura prévia por parte de agentes federais que me vigiariam durante toda a estadia; finalmente, era obrigado a fazer duas apresentações na TV, uma no programa do Chacrinha e outra no *Som Livre, Exportação*, o novo musical da TV Globo, para que “tudo parecesse normal” (VELOSO, 1997, p.452-453).

A mesma ditadura que raspava o cabelo de Caetano na prisão agora ordenava que ele não o cortasse, para que não desse margem à opinião pública de que novamente a polícia havia encarcerado arbitrariamente o artista. A recepção hostil das autoridades brasileiras, tentando coagir o músico a colaborar com uma canção de enaltecimento aos projetos faraônicos do governo militar, simbolizam os pilares que dão sustento a um regime autoritário: nas telas de domínio público, a imagem de que vai tudo bem e o progresso está vindo; nos bastidores, torturas, ameaças e extorsões para garantir que as mentiras dos opressores não sejam desmascaradas. O caráter perverso e dissimulador dessa política se apresenta tanto nos pequenos detalhes (com militares que operam à paisana para não chamar a atenção) quanto nas macroestruturas – como os órgãos de censura filtrando as declarações dos entrevistados e a grande mídia compactuando intencionalmente na deturpação dos acontecimentos e na transmissão de programas que sugerem que não há nada de errado se passando, de que tudo é alegria, alegria.

Durante a estadia de Caetano Veloso no Brasil, o tom vigilante e ameaçador com o qual lhe receberam era renovado diariamente por automóveis que o seguiam, telefonemas e novas orientações vindas dos militares. E não foi somente a família de Caetano que se viu na mira dos tiranos: Sandra, esposa de Gilberto Gil, aproveitando a viagem de Caetano e Dedé para o Brasil em janeiro de 1971, decidiu embarcar também com os amigos e o filho Pedro, recém nascido, para que a família pudesse conhecer seu novo integrante. Às vésperas do retorno de Sandra para Londres, uma conhecida pediu que levasse uma carta consigo até a Europa. Mas assim que entrou na área de embarque,

Sandra foi logo interceptada por policiais, que agiram como se já soubessem que ela tinha algo na bolsa. Assinada por detentos da penitenciária de Santa Cruz, a carta era, na verdade, dirigida a Caetano e Gil. Nela, os prisioneiros pediam aos dois exilados que ajudassem a denunciar as torturas no país, incluindo nomes de várias vítimas.

Sandra foi detida na hora e levada a uma sala do aeroporto, junto com o filho. Ao interrogá-la, os policiais a trataram como uma típica militante: queriam saber a que organização ela pertencia, suas ligações e atividades políticas. [...] Sem obter informação alguma, os sujeitos levaram a garota e seu filho para uma espécie de cela, que ficava embaixo da pista do aeroporto. Quando disseram que iriam levar Pedro para entregá-lo à família, Sandra resistiu. Disse que o filho nasceu em Londres e exigiu a presença de alguma autoridade do consulado britânico.

O calor e o barulho na cela eram infernais. Sandra passou boa parte do tempo dando banhos em Pedro, numa pequena pia, com medo de que ele ficasse desidratado. Além dos ruídos da pista do aeroporto, Sandra chegou a ouvir gritos de presos, torturados em outras dependências do lugar. Apavorada, depois de pedir algumas vezes aos guardas que a deixassem ir ao banheiro, despertou novas suspeitas. Levada a uma sala, quando viu o pau-de-arara Sandra entrou em pânico. Primeiro, os policiais ameaçaram torcer o braço de Pedro. Depois disseram que Caetano seria preso novamente por causa da carta:

“Entrega o que você tem aí”, gritavam, achando que ela teria alguma coisa escondida no corpo.

“Vocês não sabem com quem estão mexendo. Minha família é toda de militares”, disse, antes de ser violentada (CALADO, 1997, p.276-277).

Aí vai mais um retrato da máscara dúbia do Brasil durante a ditadura militar: o aeroporto do Galeão, cantado com glamour pela bossa nova como a porta de entrada para a cidade maravilhosa, escondia em seus porões o palco das mais sádicas torturas, estupros, chantagens e assassinatos. Nos interrogatórios, estabelecia-se um tribunal paralelo onde as forças armadas concentravam todos os trâmites jurídicos: prendiam, acusavam, julgavam, proferiam a sentença e executavam (muitas vezes, literalmente). Não havia o menor escrúpulo para que as autoridades pudessem obter as informações desejadas. O deplorável episódio da violência física e psicológica empregada em Sandra e seu bebê Pedro contextualiza a política brasileira dos anos 1970, período que ficaria conhecido como os *anos de chumbo*, a linha dura de um regime que jamais foi brando.

Regimes ditatoriais fecham sinais. Os semáforos sociais são vastos e a censura poda os textos com pretextos tão esdrúxulos que até se dá ao luxo de pagar censores burros pra julgar judas e justos. Na calada noite das prisões sem prova e dos enterros sem corpo, quem não fugiu dormiu foi pouco, atordoado pelo medo de amanhecer como tantos: pendurado, silenciado, incriminado. Tantas preces que de nada adiantaram, tantas velas que queimaram até o toco, tantos entes queridos nunca voltaram, tantos outros ficaram loucos de terror. No sobressalto, a despedida: acorda, amor.

Acorda, amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição
Era a dura, numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame, chame, chame lá, chame, chame o ladrão, chame o ladrão

Acorda, amor
Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão da escada
Fazendo confusão, que aflição
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame, chame, chame, chame o ladrão, chame o ladrão

Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer

Acorda, amor
Que o bicho é brabo e não sossega
Se você corre o bicho pega
Se fica não sei não
Atenção
Não demora
Dia desses chega a sua hora
Não discuta à toa, não reclame
Clame, chame lá, clame, chame, chame o ladrão
Chame o ladrão, chame o ladrão
(Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

(ADELAIDE *apud.* HOMEM, 2009, p.124)

A canção aqui transcrita foi lançada em 1974 e teve sua composição assinada por Julinho da Adelaide, pseudônimo do cantor Chico Buarque. Não que Chico fosse adepto da criação de personagens para a autoria de suas músicas, mas os tempos de censura o levaram a isso. Quando da instauração do AI5, Chico Buarque já era um dos compositores mais reconhecidos da cena musical do país, escrevendo sambas que marcaram a história da Música Popular Brasileira (MPB) e que certamente exerciam forte influência na opinião pública. Apesar de não pertencer ao movimento tropicalista, o cantor mantinha estreitas relações com alguns artistas da Tropicália. Assim como Caetano e Gil, Chico Buarque também foi levado para ser interrogado na sede do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) em dezembro de 1968. Após o interrogatório, o sambista “foi informado de que deveria comunicar às autoridades militares toda vez que pretendesse sair da cidade” (HOMEM, 2009, p.75). Aproveitando a deixa, Chico fez uma viagem de trabalho à Europa em 1969 e decidiu permanecer por lá, em autoexílio com a família, esperando que a poeira baixasse no Brasil.

Não baixou. E estava difícil manter a carreira na Itália: a maioria dos shows que o compositor conseguia era como coadjuvante de outros artistas; Chico chegou a lançar um disco em italiano (*Per um pugno di samba* – 1970), mas não alcançou sucesso de vendas. Apesar de as coisas piorarem na política brasileira, Chico e a esposa Marieta Severo decidem voltar para o país e desembarcam no Rio de Janeiro em março de 1970. Tendo regressado ao Brasil, Chico Buarque se torna cada vez mais alvo dos órgãos censores do regime militar: “A proporção chegava a ser de duas músicas vetadas para uma liberada, mesmo assim com cortes” (HOMEM, 2009, p.123). A solução do cantor foi gravar o disco *Sinal fechado*, no qual interpreta músicas de outros compositores; entre eles, Julinho da Adelaide, que entrava em campo para driblar a censura.

Em meio à repressão, sempre há quem encontre uma brecha para passar as ideias consideradas subversivas. Não tardou para que *Acorda, amor* virasse sucesso entre as músicas brasileiras. O nome da canção, composta a princípio por um sambista qualquer, desconhecido do público, remete às canções de amor mais corriqueiras. Pelo visto, os encarregados da censura não se deram ao trabalho de ir além do título para perceber o teor político da música, que denunciava as prisões arbitrárias, o clima de ameaças, os desaparecimentos de pessoas por ação das forças armadas e a incriminação forjada pelas autoridades. Zombando mais ainda do regime militar, Julinho da Adelaide chegou a ser entrevistado por Mario Prata no jornal paulista *Última Hora*, como conta Wagner Homem nas *Histórias de canções: Chico Buarque*. Na reportagem sobre o suposto novo fenômeno musical do samba carioca, o próprio nome já pilheriava contra a perseguição intelectual: *O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide*. Ao cair no domínio público que Chico Buarque e Julinho da Adelaide eram a mesmíssima pessoa, “a Polícia Federal passou a exigir cópias do RG e do CPF dos autores” (HOMEM, 2009, p.128).

Traçamos um (não tão) breve esboço de duas cenas musicais brasileiras durante o regime militar em virtude de sua tamanha influência no movimento literário que surgiria então na década de 1970. Inspirado no modernismo da semana de 1922, na *Geração Beat* estadunidense e nas inovações artísticas do tropicalismo e da MPB, nasce na literatura brasileira o fenômeno da *literatura marginal*, autodenominado por seus escritores – aquela arte literária posicionada sempre à margem das imposições da ditadura militar e da família tradicional brasileira. As escritoras e escritores desse movimento se apropriavam da literatura explorando a estética do verso livre e os temas considerados tabus para a moralidade social. Pioneira na discussão acadêmica sobre as literaturas marginais, a professora Heloísa Buarque de Hollanda organiza em 1976 a antologia *26 poetas hoje*, selecionando poemas de 26 artistas alinhados com a proposta de marginalizar o fazer poético, de prezar por uma poesia que “se coloca em competição com a que permaneceu aprisionada pela linguagem rígida da tradição clássica” (HOLLANDA, 1976, p.9). Comentando a *desierarquização do espaço nobre da poesia*, a pesquisadora aponta que

há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexo entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial (HOLLANDA, 1976, p.8).

Ao afirmar que a poesia (marginal) se aproxima da vida e do povo, Heloísa já deixa no ar que há uma estratégia implícita de contrariar o projeto comum de quaisquer regimes ditatoriais: a domesticação tanto da arte quanto das pessoas. Sem acesso aos grandes círculos de publicação e ainda enfrentando os olhares vigilantes dos órgãos de censura sobre as expressões artísticas, os escritores começaram a recorrer a ferramentas para a reprodução caseira e independente de seus textos. No prefácio da referida antologia, a autora escreve um retrato da maneira como algumas literaturas vinham se disseminando então:

Nos bares da moda, nas portas de teatro, nos lançamentos, livrinhos circulam e se esgotam com rapidez. Alguns são mimeografados, outros, em *offset*, mostram um trabalho gráfico sabido e diferenciado do que se vê no *design* industrializado das editoras comerciais. [...]

Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições apresentam uma face charmosa, afetiva e portanto particularmente funcional. Por outro lado, a participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição do livro determina, sem dúvida, um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada, o que sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial. A esse propósito, convém lembrar a tão freqüente presença do autor no ato da venda o que de certa forma recupera para a literatura um sentido de relação humana. A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia (HOLLANDA, 1976, p.7-8).

Vivendo um momento político pautado no confinamento e acanhamento das pessoas, levar a poesia para as ruas e colocá-la à disposição do cidadão comum passa a ser um ato de resistência e ousadia. Levando em consideração todo o aspecto rudimentar dos processos de produção dessa literatura, a pouca circulação das obras se coloca como alimento para uma centelha de esperança – circulam pouco, mas circulam. De maneira humilde, Heloísa justifica que a mostra de poemas reunidos em *26 poetas hoje* não poderia ter se realizado sem certa dose de arbitrariedade, que acabou por privilegiar escritoras e escritores que residiam e/ou publicavam na cidade do Rio de Janeiro: “Como a circulação da maior parte das edições é geograficamente limitada e se confina às suas áreas de produção, não escolhi senão entre os trabalhos que estavam ao alcance do meu conhecimento” (HOLLANDA, 1976, p.10). A exemplo de uma das poetisas escolhidas, podemos falar da escrita enigmática e descontraída de Ana Cristina Cesar. No poema *Simulacro de uma solidão*, construído em forma de diário, o eu lírico diz:

28 de agosto

Dia de festa e temporal. Aniversário da Tatiana. Abrimos os armários de par em par. Não sei por que mas sempre que se comemora alguma coisa titio fica tão apoplético. Acho que secretamente ele quer que eu... (Não devia estar escrevendo isto aqui. Podem apanhar o caderno e descobrir tudo.)

(CESAR, 1976, p.111)

Em uma primeira impressão, pode parecer que a autora apenas trouxe um relato desprezioso, escrito por uma jovem com linguajar típico dos anos 1970 no Brasil. Mas o poema de Ana Cristina deixa em aberto algumas fissuras que podem pôr em xeque a suposta integridade ética e moral do dito *cidadão respeitável*. Na passagem citada, o eu lírico da poetisa nos deixa entrever meramente uma relação de intimidade entre tio e sobrinha, possivelmente incrementada com intenções secretas. Como se não bastasse, a escritora ainda coloca em parêntesis uma reprimenda da própria autora do diário se policiando com a chance de que alguém invada a sua privacidade – “*Podem apanhar o caderno e descobrir tudo*” (CESAR, 1976, p.111, grifo nosso). A hipótese de que alguém possa apanhar o caderno e violar os segredos alheios sintetiza a gravidade do viver no qual as autoridades tentam extinguir a liberdade de expressão.

Na linha de frente da militância contra o silenciamento das expressões poéticas, os poetas e poetisas da década de 1970 quebravam a cabeça na busca de alternativas para furar os bloqueios de uma sociedade censurada. Uma das soluções encontradas foi a reprodução de poemas em mimeógrafos portáteis que os artistas levavam para o meio da rua e se punham a copiar e distribuir textos simultaneamente, ainda exalando o cheiro do álcool utilizado na reprografia. Quando a polícia chegava para reprimir tais manifestações, ainda que conseguissem levar para a averiguação os equipamentos e os escritores responsáveis pela distribuição, jamais conseguiam recuperar as incontáveis cópias que já haviam se propagado. Essa prática audaciosa conferiu às poetisas e poetas desse movimento a alcunha de *geração mimeógrafo*. Além de Ana Cristina Cesar e os outros 25 artistas reunidos na coletânea de Heloísa Buarque de Hollanda, outro poeta famoso por sua história de persistência com mimeógrafos em praça pública é Nicolas Behr. Em 1978, após a publicação de vários livros mimeografados, Nicolas foi preso e processado pelo DOPS sob a acusação de portar material pornográfico (BEHR, 2007). Mesmo encurralado pelos militares e coagido a não mais escrever, o poeta continuou mimeografando sua literatura e indo para a rua distribuí-la, invocando uma postura subversiva diante de estruturas conservadoras que tentam apagar a chama da autonomia intelectual. No poema *Ficou bonito o meu desenho, professora?!*, Nicolas Behr escreve:

as professoras mortas
enterradas atrás dos quadros negros
– emparedadas
o dedo sujo de giz, mumificado,
indicando a porta: quer fazer o favor de sair da sala!
não!
a cara feia finalmente vingada
envergonhados os números se diminuem
o boletim rasgado, de notas sujas, sem valor
e ninguém pra elogiar o meu desenho
a memória apagada do caderno gasto
a geografia morta de um país inexistente
o tempo morto parado embaixo do chão
os heróis todos mortos (claro!)
tiradentes estrebuchando na rua
quem desenterrou zumbi? quem?
caxias foi um carnicheiro aloprado
ih, lá vem dom pedro com história
e ninguém pra elogiar o meu desenho

(BEHR, 2007, p.32)

Fazendo um desenho do caráter conteudista do nosso modelo de ensino, o poeta assinala o seu traço de artista marginalizado pelas formalidades burocráticas. Ditaduras sanguinolentas como as que se expandiram pela América Latina da segunda metade do século XX são categóricas em instituir ao currículo escolar conteúdos que não podem estimular o questionamento acerca das hierarquias, ordens e estruturas da sociedade. É nessa ânsia por colonizar intelectualmente os sujeitos que os representantes do poder instauram aquela *geografia morta de um país inexistente*, criadora de um Brasil fachada aonde vai tudo bem e a economia progride, sem que ninguém lance um olhar realmente humano e problematizador sobre o espaço. Em contraposição às investidas dos tiranos em reduzir nossas lutas e história a frágeis memórias apagadas de cadernos gastos, a poesia marginal se fortalece oferecendo maneiras de resistir. Pegando outro exemplo na antologia *26 poetas hoje*, citamos a primeira estrofe de *Um estado muito interessante*, poema de Zulmira Ribeiro, no qual o eu lírico não se deixa aprisionar e desnortear sob hipótese alguma:

Conheço o meu país
no escuro – pelo tato.
E se me amarram as mãos nas costas
conheço pelo cheiro.
E se me tapam o nariz
ainda assim conheço o meu país
pelo que dele sobra
à minha volta.

(RIBEIRO, 1976, p.75)

Embora projetos autoritários intencionem deturpar nossas percepções e dominar nossas expressões, aprendemos com aquelas e aqueles que vieram antes de nós a vislumbrar uma possibilidade de manter a nossa dignidade; assim como o eu lírico de Zulmira Ribeiro, que não deixa de reconhecer o espírito de seu país nem mesmo se lhe podarem gradativamente os sentidos do corpo. Novamente estabelecendo diálogo com *Las vienas abiertas de América Latina*, utilizamos a definição de Galeano ao se referir à ditadura uruguaia como seguidora de um programa de *esvaziamento de consciências e castração coletiva* (GALEANO, 2015, p.362). Para exemplificar o projeto de manter a população alienada e passiva, o autor ainda cita trechos de uma conferência dada pelo então presidente (ditador) uruguaio Aparicio Méndez em 1977, na qual o governante afirmava que “Estamos evitando al país la tragedia de la pasión política [...] Los hombres de bien no hablan de dictaduras, no piensan en dictaduras ni reclaman derechos humanos” (MÉNDEZ *apud.* GALEANO, 2015, p.363). Enquanto o dirigente nacional declarava tamanhas inversões de valores, associando o bom comportamento do cidadão à passividade diante das atrocidades cometidas pelos militares uruguaiois, o florista José Alberto Mujica Cordano (Pepe Mujica), o poeta Mauricio Rosencof e o escritor Eleuterio Fernández Huidobro, militantes do Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros, padeciam nos cárceres do Uruguai por atuarem em combate à ditadura de seu país. Trancados em celas solitárias, sem possibilidade de contato com outras pessoas, sofrendo torturas físicas e psicológicas, Mauricio e Eleuterio descobriram que podiam se comunicar através de batidas na parede; logo, os dois passaram a trocar mensagens em um rudimentar código Morse: “Prohibida la boca, hablaban los dedos. Hablaban el lenguaje verdadero, que es el que nace de la necesidad de decir” (GALEANO, 1993, p.12). Não há calabouço que sufoque a inteligência.

Tendo passado onze anos de sua vida recluso em celas solitárias, José Mujica não esqueceu na cadeia suas palavras e ideais em prol de um mundo menos desigual e menos violento. Podem até ter aprisionado o seu corpo, mas o sonho e a convicção de sua causa permaneceram firmes. Vinte e oito anos após o discurso abominável de Méndez, era Pepe Mujica quem representava o Uruguai falando aos estudantes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, em agosto de 2015:

Vocês têm que lutar no campo da cultura. Não se consegue mudança no mundo material se não se mudar a cultura. Por maior mudança material, se continuarmos com a cultura deles, estamos submetidos, porque a submissão está aqui [na cabeça], mas aqui também está a liberdade. Isso eu aprendi com a solidão do calabouço. E quero transmitir a vocês para que façam as suas vidas (MUJICA, 2016, p.16).

Pegamos um gancho no discurso de José Mujica por acreditar que suas palavras sintetizam o papel desempenhado pela poesia marginal lutando no campo da cultura e da militância em um Brasil que tentava abafar quaisquer tentativas semelhantes. Assim como Mujica nos transmite os ensinamentos que aprendeu quando esteve encarcerado, de que ninguém pode aprisionar a nossa liberdade intelectual nem impedir a nossa paixão política, a poesia marginal de Nicolas Behr e seus contemporâneos rema contra a maré autoritária para afirmar que sim, continuaremos fazendo arte apesar dos dedos mumificados que nos apontam a porta da exclusão ou da reclusão.

Seguindo a linha da poesia marginal na geração mimeógrafo, não podemos deixar de falar do paranaense Paulo Leminski. Também munido de diversas canetas, uns maços de papéis e uma velha impressora portátil, Leminski saía pelas ruas de Curitiba distribuindo cópias frescas de suas poesias. Lutando pela poetização do cotidiano, Paulo Leminski parte da concepção de que toda estação é digna de intervenção poética: “inverno / primavera / poeta é / quem se considera” (LEMINSKI, 2016, p.94). Brincando com as palavras, Leminski tem um jeito de escrever que busca dentro da gente aquela poesia bem simples e prazerosa, que dá vontade de ficar lendo sem parar. Explorando variados estilos poéticos como a prosa, o verso livre, o anagrama e o haicai, o poeta, fortemente inspirado pela geração beat e pelo movimento modernista brasileiro, experimentava diversas formas para traduzir seus sentimentos e anseios. Assim,

fazia poesia
e a maioria saía
tal a poesia que fazia
fazia poesia
e a poesia que fazia
não é essa
que nos faz alma vazia
fazia poesia
e a poesia que fazia
era outra filosofia
fazia poesia
e a poesia que fazia
tinha tamanho família
fazia poesia
e fez alto
em nossa folia
fazia tanta poesia
ainda vai ter poesia um dia

(LEMINSKI, 2016, p.71).

A ideia era que a poesia chegasse. E chegou. Textos mimeografados às pressas circulavam por várias mãos diferentes até se perderem do controle dos agentes da lei. Os versos entranhavam no coração e nas ideias dos que corriam para lê-los, alheios ao que mandava a cartilha de moral e cívica. Fortemente presentes na poesia marginal, os elementos comuns do cotidiano davam uma feição de maior intimidade entre leitor e obra. As escritoras e escritores da geração mimeógrafo ainda eram majoritariamente oriundos das classes sociais privilegiadas, mas sua poesia começava a dialogar mais com a rua, com as culturas populares. A literatura escrita não encontrava tantos adeptos nas periferias brasileiras quanto as composições de samba, porém os artistas marginais já se abriam à poeticidade do dia-a-dia simples e intercambiavam experiências com aquelas populações às margens da condição cidadã. A esse respeito, Hollanda escreve:

O flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns freqüentemente traduz um dramático sentimento do mundo. [...] Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político. (HOLLANDA, 1976, p.9)

Se confundindo com a vida, a poesia feita pelos artistas marginais da geração de 1970 vai desmascarando a realidade e transcrevendo-a cruamente em seus versos. Como o momento político brasileiro caracterizava-se pela atmosfera assassina da ditadura, era inevitável que o sentimento do mundo fosse traduzido em angústia, apreensão e acidez. Associando a conjuntura política do Brasil de então com a Espanha da ditadura fascista de Francisco Franco, o poeta Claudio Willer escreve em 1976 um poema em memória do escritor espanhol Federico García Lorca, executado por tropas da ditadura franquista. *PELOS 40 ANOS DA MORTE DE GARCÍA LORCA*, Claudio escreve:

Eu vi pouca coisa nos jornais & revistas sobre os 40 anos da morte de
[García Lorca
algumas manifestações e homenagens & uma notícia interessante (na Veja)
detalhando as circunstâncias – só isso
o resto, notas esparsas perdidas nos textos
quase ninguém lembrou
passou despercebido
ninguém disse nada
ninguém quis lembrar
porque as pessoas não querem mais lembrar
e desistiram de falar
pois esta é a era do silêncio
silêncio de covas rasas e túmulos lacrados e circunscritos
silêncio vigiado e preso
silêncio de poeiras há pouco assentadas

pois todos estão mudos e perplexos
 alguns mortos incomodam demais
 e ninguém quer saber
 ninguém quer ver
 ninguém quer saber o que tem a ver
 apenas este silêncio selado esponjoso grávido
 de escorpiões & maresias & tempos & memórias
 & vítimas do fascismo
 silêncio sem preces nem retaliações
 silêncio de palavras costuradas
 sexos guilhotinados
 uivos espalhados pelas madrugadas
 silêncio fantasiado de escafandrista
 silêncio de pupilas desorbitadas
 tímpanos perfurados unhas arrancadas
 gritos em corredores estreitos
 jorros de silêncio naufrágios de silêncio
 silêncio de cascos estilhaçados de tartaruga
 desabando sobre o mundo
 silêncio sobre o que foi
 o que é
 e o que se sabe
 silêncio com endereço certo e data marcada
 silêncio vômito do tempo e ejaculação precoce
 silêncio de feltro
 estiletos & punhais dentro da noite
 & anteparos & mesas cirúrgicas
 & corpos & anêmonas & brônquios
 & sangue recém-coagulado pelas paredes
 silêncio maior que o mundo e mais pesado que o tempo
 silêncio de eletrodos & poções mágicas
 silêncio de sorrisos oblíquos
 rostos cúmplices
 olhares de viés
 silêncio conivente sussurrando
 silêncio fantasma à cabeceira
 passos de silêncio atmosferas de silêncio
 perseguições na quietude do tempo presente
 convulsões inesperadas
 silêncio carregado de alucinações
 que nos perseguem encapuzadas
 silêncio de vértebras e rins e palavras ocultas soterradas
 e vigiadas
 junto ao corpo de Federico García Lorca
 assassinado por alcagüetes e tropas fascistas
 em um campo de Granada em agosto de 1936
 desde então ciosamente guardado
 por uns poucos fantasmas carcomidos e fosforescentes
 para que ninguém chegue perto
 e tenha a coragem de romper o lacre
 e soltar as palavras
 a serem lançadas contra a opacidade do mundo

 e acharam tudo muito bonito
 gostaram demais dos textos
 de fato, era um grande poeta
 e ficou por isso mesmo

(WILLER, 2004, p.62-64)

Ao escrever sobre o assassinio de Federico García Lorca ocorrido no início da Guerra Civil Espanhola, Cláudio Willer não está apenas lembrando a crueldade da onda fascista que começou a se espalhar pela Europa na primeira metade do século XX. Pelos meandros do poema de Willer há também uma atualização das características totalitárias da Espanha franquista presentes na condução da política brasileira: o silenciamento geral diante das execuções, das torturas, das palavras manipuladas, dos desaparecimentos, dos medos, das perseguições, dos choques elétricos, da impunidade e da cumplicidade dos detentores de cargos poderosos. No clima desesperador de um país estruturado sobre a opressão, era perigoso para o regime que viessem à tona palavras de um poeta que se posicionava contrariamente ao autoritarismo e foi morto por isso. Mas por mais que tentem abafar as mensagens libertárias nos túmulos da censura, elas escapam e vêm nos alimentar a esperança.

Em um Estado de Exceção, a opressão se torna regra. Durante a ditadura militar brasileira, inúmeras foram as tentativas frustradas do regime de matar ou expulsar do país junto com os intelectuais as suas ideias insubmissas. Pelo contrário, a proibição por si só já era um excelente incentivo para que tais registros fossem preservados e reproduzidos em largas escalas no Brasil e nos demais países latinoamericanos com o modelo violento de governo. O próprio Eduardo Galeano admite que, ironicamente, *As veias abertas da América Latina* foi “muito elogiado pelas ditaduras militares, que proibiram o livro” (GALEANO, 2016, p.217). Por melhores propagandistas que sejam, os regimes antidemocráticos se tornam cada vez mais impopulares com o passar do tempo, uma vez que a tirania começa a ocultar um cadáver atrás do outro até a situação ficar insustentável: depois de matar tantos filhos do povo, não há maquiagem que cubra esse rombo. Comentando sobre o *ofício de escrever*, Frei Betto – que foi preso e expulso do país durante a ditadura civil-militar – declara que as artes literárias nascidas nos regimes autoritários e contrárias a eles assumem uma potência inigualável de rememoração e denúncia social, contribuindo vigorosamente com a militância de mobilização e enfrentamento contra o abuso de autoridade:

Esta é a força da literatura sob as ditaduras: traduz o sofrimento das vítimas e dialoga com elas. Dá voz a quem foi silenciado. Dá vida a quem morreu assassinado. Não nasce da encomenda do poder, e sim do grito parado no ar, da garganta sufocada, do sentimento reprimido, da oceânica vocação humana à liberdade. É literalmente uma escrita subversiva, que corre “por baixo” e projeta luz crítica sobre o que se passa “por cima” (BETTO, 2017, p.98).

(Continua no próximo capítulo...)

3. Esperando secar

Bala de Borracha

*Se não ditadura, é o quê?
a polícia batendo
pro povo se calar.
Tem coturno na cara por que?
escudo e porrete
pro povo se cagar.
Contradição que se vê,
granada de efeito moral
eufemismo tal que não desce
engolido no choro salgado.
Que criança que cresce saudável
mamando violência
do peito do Estado?*

O exército vaia as ruas todos os dias. Mas hoje, olha só, quem diria: estão de volta os que nunca saíram. Só caíram uns nomes, uns títulos e uns mitos. Mas toda a sujeira, a poeira sangrenta, ficou no tapete. Quem deita na rede, quem deitado fica e quem dorme de touca na carnificina? Já não brilham os olhos da morta menina, semente futura de democracia. Quem anda com porcos, farelos disputa e chafurda na parca segurança pública, aplaude fantoches que escondem perucas. E o exército vai às ruas e executa – o exercício que sempre existiu trás-dos-muros. Dão murros com a ponta da faca na cara assustada das crianças pardas, nas bocetas pretas. Não tarda nem falha o rojão da escopeta, nem sequer se abala o feitor que passeia na relva de chumbo que o Estado semeia.

A princípio, o presente capítulo e o anterior estariam compilados em um só. Com o passar da escrita, o texto foi ganhando corpo e pedindo mais e mais laudas. Em solidariedade às possíveis leitoras e leitores, optamos por dividir a escrita em um ponto que consideramos importante tanto para a história do Brasil quanto para a demarcação da literatura periférica: o suposto fim do regime ditatorial e o princípio da provável redemocratização do Estado brasileiro. O corte abrupto da narrativa, estancada ao fim das palavras de Frei Betto, talvez tenha deixado uma sensação de inacabamento. Assim vem sendo feito na política brasileira. Em menos de cem anos, dois regimes militares. Como se fosse pouco, imploramos o terceiro. Reich social, outra guerrilha nacional pelo sem-fim das anteriores. Os coronéis mais matadores, aposentados, já senhores, viram nome de escola e praça, vivem nas placas das avenidas. Já é ditadura ainda.

Teoricamente, a ditadura militar brasileira encerrou suas atividades em 1985, como consta nos registros oficiais. Dali em diante, esperava-se que o desmonte das estruturas ditatoriais fosse a tendência natural para um processo de redemocratização. Muitos intelectuais, artistas e sindicalistas perseguidos pelo regime puderam voltar para casa e retomar os projetos que foram interrompidos. No ano de 1988 foi promulgada no Brasil a nova Constituição Federal, apelidada no senso comum de *Constituição Cidadã* por ser atenta aos princípios da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Ao elencar os direitos e deveres individuais e coletivos, o documento oficial de referência para a democracia brasileira pressupõe e estabelece a liberdade de expressão, como se lê no Artigo 5º, inciso IX: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (BRASIL, 1988, p.6). Mas termos os direitos constitucionalmente prescritos não implica diretamente que na prática os tenhamos garantidos de fato.

Testando os limites da liberdade de expressão, vários segmentos artísticos do país começaram a escrever literatura e/ou composições musicais repletas de expressões consideradas de “baixo calão” pelo senso comum e tocando em temas polêmicos, como prostituição, aborto, poligamia, homossexualidade, legalização dos entorpecentes, entre outros assuntos convencionalmente abordados (quando muito) apenas nos ambientes fechados e restritos dos dirigentes políticos – em sua maioria, homens brancos, ricos, de orientação sexual aparentemente heteronormativa e sem nenhum contato direto com as populações que vivenciam na pele os efeitos nocivos de algumas determinações da lei. Abordando o tabu da proibição de certas substâncias entorpecentes como política de combate ao narcotráfico, surge a banda *Planet Hemp* em 1993. O primeiro disco do grupo, *Usuário*, lançado em 1995, dedica todas as suas canções à problematização da ilegalidade da maconha e da marginalização de seus usuários. Na primeira faixa do álbum, *Não compre, plante!*, o grupo adverte:

Se você sobe no morro pra buscar e leva porrada
Se liga, sangue-bom, tem alguma coisa errada
Não vem com 171, comigo não tem parada errada
O que tenho a lhe dizer eu falo cara a cara
Você já pensou que o problema pode ser você?
Falando sem se informar, você vai se fuder

Você confunde os outros querendo aparecer
Cê fala por falar, mas nunca vai me convencer
Cê pensa que eu fico louco por fumar uma erva
Ela rompe as minhas barreiras e me deixa com a mente aberta
Quem é você pra falar do meu comportamento?
Cumpadi, você não tem base nem conhecimento

O tráfico mata por dia mais ou menos uns seis
Faça as contas mermão, quantos morrem por mês?
Hoje eu vejo meus amigos de infância e penso:
Os que não estão na prisão.
Estão dentro de um caixão

Então saiba, meu irmão o porquê não legalizam não,
Eles precisam que alguns de nós virem ladrões
Cumpádi, não suba o morro se você não se garante
Como conseguir então?

Não compre, plante!(3x)

Já chega de financiar essa máquina extorsiva,
De um lado o miserável
De outro o policial homicida

Eu nunca vi um policial trabalhando de verdade
São verdadeiros inimigos da liberdade
Polícia civil e federal só atacam traficante,
Que na verdade são testa-de-ferro de gente importante:
Militares e políticos sempre saem ilesos
Estão envolvidos com o tráfico,
Mas nunca foram presos

Enquanto o povo na rua vai sendo maltratado
Ficam mostrando um idiota que foi sequestrado
Que só negou , escravizou, quem sabe até matou
E o pobre que não pediu isso foi quem pagou

Pedem que façam paz, mas sem conveniência
Ensinam as crianças somente a violência
Aí cresce um cidadão sem ter o que comer
Sem nem um pouco de cultura pra poder sobreviver

A liberdade de expressão é um direito constitucional,
Desde que não me prejudique e não me faça mal
Propaganda enganosa, meu irmão, não se espante
Ouça o que eu tô lhe dizendo:

Não compre,plante! (x3)

(PLANET HEMP, 1995)

Formado por cinco suburbanos da cidade do Rio de Janeiro, o Planet Hemp leva até o nome afrontoso. A ideia inicial era batizar de *Planeta Maconha*, mas imaginando os transtornos que teriam com a polícia, optaram por traduzir o nome para o inglês. Em 2003, concedendo uma entrevista, o vocalista e cofundador da banda, Marcelo D2, ao abordar a história do nome do grupo, ironiza: “é, demorou cinco anos, mas nós fomos presos” (MARCELO D2 *apud*. MUNDIM, 2004, p.7). Acusados pelo poder público de estimular o uso da maconha, as músicas e videoclipes da banda foram proibidos de ir ao ar nos canais de rádio e televisão entre 6h e 23h. Os integrantes do conjunto foram levados a prestar depoimentos após a realização de vários shows, sob o pretexto de que estavam fazendo apologia às drogas e, conseqüentemente, à violência. Novamente se defendendo das acusações mediante entrevista, o vocalista explica a proposta da banda:

O que gera a violência é a ilegalidade das drogas, não a droga. É o policial dando tapa na cara de moleque de 14, 15 anos porque ele está fumando um baseado com os amigos. Isso traumatiza qualquer um. A ilegalidade das drogas favorece esses caras que estão envolvidos. [...] Acho que devia ser tudo legalizado. Mas o Brasil ainda não está preparado para isso. Não estou dizendo que devia ser liberado. Acho que devia ser legalizado, com lugares próprios e idade certa para o consumo. Com isso, acaba a violência que o tráfico gera (MARCELO D2 *apud*. MUNDIM, 2004, p.86).

A trajetória do Planet Hemp na música brasileira é marcada pela sua firmeza em trazer ao público as discussões sobre a possibilidade de legalização de uma atividade estigmatizada pela moralidade social. Problematizando o porquê da liberação de certas substâncias e condenação de outras, Marcelo D2 atribui ao governo a responsabilidade de “tomar conta não só da maconha, mas também do álcool. Ele deveria plantar, produzir e fazer propaganda esclarecedora na mídia” (MARCELO D2 *apud*. MUNDIM, 2004, p.86). O estudo de Pedro Santos Mundim, intitulado *Das rodas de fumo à esfera pública: O discurso de legalização da maconha nas músicas do Planet Hemp*, que temos utilizado para referenciar as transcrições das entrevistas e declarações do grupo, faz também um apanhado minucioso das composições brasileiras que já mencionavam o uso da maconha antes mesmo da formação do Planet Hemp. Diversos artistas trouxeram ao público referências (sutis ou explícitas) ao consumo da substância. Contudo, a perseguição ao Planet Hemp se dá muito mais em função do questionamento profundo e politizado da macroestrutura envolvida nas medidas de coibição dos elementos ilícitos.

Enfrentando diversos ataques, a banda também escolhia títulos provocativos para nomear seus álbuns. O segundo disco, lançado em 1997, carrega um sugestivo nome: *Os cães ladram mas a caravana não pára*. E não pararam. No terceiro disco, *A invasão do Sagaz Homem Fumaça*, lançado no ano 2000, a música *Procedência C.D.* clama pelo reconhecimento de quem são os verdadeiros detentores do poder no país:

Vem ver um novo parque de diversão
Andar em brinquedos que aumentam a percepção
Visão privilegiada, aumento da consciência,
E o nome disso aqui é Pergunte a Procedência:
Dinheiro do patrão,
Armas e Munição,
Tortura da Programação,
Concessão de Rádio e Televisão

Pergunte a Procedência do aumento da condução,
Pergunte a Procedência do aumento do mercado,
Pergunte a Procedência dos juros extorsivos,
Pergunte a Procedência das séries de inflação,
Certeza de uma punição
Filho da Puta que comprou a eleição
Tá abusando minha nação!

Imobilidade NACIONAL!

De acordo com o Presidente da Associação Brasileira dos Agentes da Polícia Federal, uma entidade não-oficial denominada COMANDO DELTA, definida por ele próprio como "fábrica de presidentes", atua no controle total do sistema brasileiro, Tendo inclusive realizado uma reunião para a escolha de Fernando Henrique Cardoso. Esta entidade é formada pelos homens mais poderosos do país, como donos de grandes redes de televisão, grandes jornais, instituições financeiras, indústrias farmacêuticas, empreiteiras, entre outras áreas de influência, que se perguntados sobre o assunto ironizarão e negarão até o fim a sua existência.

(PLANET HEMP, 2000)

Em meio à turbulência da repressão aos seus discos e shows, o Planet Hemp optou por se defender atacando de volta os grandes investidores e até mesmo o então presidente do Brasil. Apontando as contradições de uma sociedade que proíbe e castiga para algumas camadas da população enquanto garante impunidade a um grupo seletivo, o estilo musical *Rap Rock* do Planet Hemp questiona as bases de um país cujas iniciativas democráticas ainda não podiam (nem podem) ser vislumbradas para a grande maioria.

É nesse período pós-ditatorial de lenta redemocratização que a cultura *Hip Hop* começa a se popularizar no Brasil, com forte influência do movimento estadunidense surgido nos guetos negros e latinoamericanos da cidade de Nova Iorque. Para além do gênero musical, o Hip Hop envolve cinco elementos fundamentais que fazem com que o movimento tenha uma dimensão mais profunda de estilo cultural: O *Beat* representa as batidas musicais criadas pelas e pelos *Djs*, muitas vezes editando sons instrumentais com ruídos da mixagem de vinis e barulhos do cotidiano urbano; o *Rap* entra com a composição das letras das e dos *MCs* (sigla para *mestre de cerimônias*), que serão encaixadas nos beats; o *Breaking* é a dança de rua dessa cultura, movimentada pelas *Bgirls* e *Bboys*, como são conhecidos os dançarinos; o *Graffiti*, a arte de estampar nos muros, tapumes, paredes, camisetas e telas a representação gráfica do movimento; e como quinto elemento, o conector de todos os demais segmentos do Hip Hop, o *conhecimento* – a peça chave que os sujeitos do movimento vão construindo com suas histórias de vida e sua afinidade pelas expressões do Hip Hop. Fazemos essa modesta descrição dos cinco elementos da cultura Hip Hop para situar um pouco do surgimento desse complexo movimento nas favelas brasileiras. Como não temos a pretensão de discutir aqui os demais aspectos da cultura Hip Hop, focaremos apenas nas contribuições do Rap para a literatura brasileira. Tipicamente periférico, o estilo musical é caracterizado por conferir protagonismo às populações socialmente estigmatizadas e inferiorizadas.

Passando para o papel as vivências e perspectivas do povo periférico, ou passando-as do papel para o som do baile, o *rap* deu conta de encaixar batidas de vinil com os desabafos das periferias. Aumenta o grave, treme a laje: vem rajada de palavras de homenagem à favela. As cantoras e cantores do rap brasileiro, quando de sua difusão inicial no país, eram em sua maioria pessoas de origem humilde que enfrentavam as agruras de habitar os *quartos de despejo* dos centros urbanos. Citamos novamente o trabalho de Giovani Verazzani, abordando a recepção do gênero musical na sociedade brasileira e o contexto social das composições musicais envolvidas:

Como uma cultura que não correspondia (não corresponde!) aos valores e padrões da cultura hegemônica, o Hip Hop sempre foi – e ainda continua sendo sob olhares mais conservadores – uma degeneração da linguagem, da música, das ideias e dos valores da classe dominante. Além de serem malvistas por diversos segmentos da sociedade, os artistas do rap e do hip hop se recusavam a aparecer na mídia, dar entrevistas, principalmente aos meios de comunicação hegemônicos no Brasil. Parecia um movimento de resistência sem motivo, já que vivíamos numa democracia. Será? Será mesmo que o estado democrático de direito fora implantado de fato? Será que os tempos de censura, tortura e silêncio haviam realmente acabado? O discurso do rap mostrava que ainda não. [...] Para uma parcela da população, a qual sempre ficou relegada ao limbo, a democracia tinha um rosto diferente e o estado só mostrava sua face repressiva e opressora” (VERAZZANI, 2013, p.12-13).

Poderíamos discorrer aqui sobre dezenas de cantoras, cantores e coletivos de rap que denunciam as estruturas antidemocráticas que vigoram sobre as periferias do Brasil e do mundo, mas como não é o objetivo central de nosso trabalho, necessitamos fazer um recorte. Assim como a organizadora da antologia *26 poetas hoje* faz a ressalva de que não pode deixar de optar por publicar o que estava ao seu alcance, destacamos aqui que teceremos as conexões entre a cultura Hip Hop e a literatura brasileira a partir dos artistas e obras com os quais tivemos mais contato. Dentre as produções, começamos por falar da importância para a música e a literatura brasileiras do quarto álbum do grupo Racionais MC's, *Sobrevivendo no inferno*, lançado em 1997. Esculpindo versos de pedra, os quatro artistas do Racionais – Edí Rock, Ice Blue, KL Jay e Mano Brown – oriundos da favela do Capão Redondo (zona Sul da capital São Paulo) marcaram a história do rap nacional e das periferias brasileiras. O grupo adverte ao povo negro:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros
A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente

(RACIONAIS MC'S, 2018, p.49)

Tais palavras dão início à canção terceira do disco *Sobrevivendo no inferno*. Na música, até o nome faz alusão à caminhada dos Racionais – *Capítulo 4, Versículo 3*. Um-nove-nove-sete depois de Cristo, eles vieram dizer à negritude brasileira que os calvários que ela enfrenta não são fenômenos pontuais e isolados, porém projetos de governo: tanta chacina em bairro pobre, no morro, quebrada ou gueto, praça de igreja famosa, presídio, quartel, cortiço. Casando dados estatísticos com os casos ocorridos nas periferias de São Paulo, utilizando no discurso expressões dos dialetos suburbanos, os Racionais apresentam ao seu público a macroestrutura do racismo brasileiro – aquele velado pelos veículos tradicionais de informação, pelos dirigentes políticos, pela grande indústria, pelos currículos escolares e pelos agentes da lei, mas praticado pelos índices de homicídio, pela população carcerária, pela baixa escolaridade, pela vulnerabilidade social, pela ocupação de áreas de risco, pela mortalidade infantil, pela violência policial, pela gravidez precoce, pela taxa do desemprego e pela falta de saneamento básico. Na ponta de lança do povo estigmatizado, os Racionais se posicionam como resistência armada em forma de música, e anunciam:

O preto aqui não tem dó, é 100% veneno
A primeira faz bum, a segunda faz tá
Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição
Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além
E tem disposição pro mal e pro bem
[...]

Antigo e moderno, imortal
Fronteira do céu com inferno
Astral imprevisível, como um ataque cardíaco
Do verso violentamente pacífico, verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio
Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo
Pra mim ainda é pouco, Brown cachorro loko
Número um, guia, terrorista da periferia
Uni-duni-tê, eu tenho pra você
Um rap venenoso ou uma rajada de PT
[...]

Um dia um PM negro veio me enbaçar
E disse pra eu me pôr no meu lugar
Eu vejo um mano nessas condições, não dá
Será assim que eu deveria estar?
Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
Depois te joga na merda sozinho
Transforma um preto tipo A num neguinho

(RACIONAIS MC'S, 2018, p.49-53).

Descrevendo vários elementos presentes no dia-a-dia de um povo marginalizado, desde as tarefas executadas por um operário do subemprego até os diferentes modelos de armas utilizadas por assaltantes e traficantes e a sonoplastia de seus engatilhamentos e disparos, as composições do grupo conversam diretamente com aqueles sujeitos que recorreram às atividades criminosas como forma de sobrevivência. Problematizando os contrastes entre a vida miserável do desemprego ou da exploração proletária e a vida curta e caótica de quem entra para o crime, *Capítulo 4, Versículo 3* advoga em nome dos tantos condenados à violência e miséria sem direito a nenhuma defesa. Mas em resposta às armadilhas de um sistema que planeja o domínio e a morte dos filhos da periferia, o narrador da música se impõe como um sobrevivente que contraria as cruéis estatísticas de genocídio da juventude negra brasileira:

Dinheiro... Não tive pai, não sou herdeiro
Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de touca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada, sem roupa, você e sua mina
Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina
Mas não...
Permaneço vivo, prossigo a mística
Vinte e sete ano contrariando a estatística
[...]
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais, capítulo 4, versículo 3

(RACIONAIS MC'S, 2018, p.55-56).

A postura militante do grupo traduz o cotidiano violento das ruas de São Paulo para uma linguagem poética que dialoga tanto com as populações periféricas quanto com a academia. Não por acaso, o disco em questão foi sucesso de vendas (projetando o grupo no cenário musical internacional) e editado em forma de livro vinte e um anos após o seu lançamento, dada sua importância na cultura musical brasileira. A versão em livro de *Sobrevivendo no inferno* conta com um prefácio do professor Acauam Silvério de Oliveira, intitulado *O evangelho marginal dos Racionais MC'S*. O pesquisador destaca que “na obra dos Racionais ocorre uma plena adequação entre linguagem formal e conteúdo da experiência” (OLIVEIRA, 2018, p.27). A experiência que os artistas comunicam aos *cinquenta mil manos* é aquela que só poderia ser descrita por quem realmente sente na pele o peso de uma sociedade estruturada na exploração, no controle e no extermínio dos indivíduos mais pobres, “uma fala da periferia para a periferia, que alteraria de modo radical o cenário cultural do país” (OLIVEIRA, 2018, p.24)

De igual para igual, o grupo buscou identificação com cada coração favelado do Brasil. As gírias, as temáticas, as preocupações, os nome das periferias da metrópole paulista mencionados nas canções, as descrições da rotina na periferia e as referências ao texto bíblico são elementos da obra dos Racionais que aproximam os narradores dos seus interlocutores. Na sua tese de doutorado em sociologia, o pesquisador Tiaraju D’Andrea relaciona a expansão dos Racionais com a formação do *sujeito periférico*, “o morador da periferia que passa a atuar politicamente a partir de sua condição e orgulhoso dela” (D’ANDREA, 2013, p.15). A atuação política desse sujeito que passa a se reconhecer enquanto pertencente a uma comunidade periférica não se limita a bater no peito e chamar o outro de irmão; é uma atitude muito mais profunda, que envolve a solidariedade diante das dores dos semelhantes – expostos constantemente à perda dos entes queridos para um sistema movido pelo moedor da carne mais barata, aquela dos corpos periféricos. Voltando aos apontamentos de Acauam,

Ao longo dos anos 1990 até boa parte dos anos 2000, tanto os Racionais quanto o rap brasileiro em geral vão reconhecer no destino do bandido e do marginal – naquilo que ele representa do grande outro não integrável à ordem nacional – o segredo para a emancipação da periferia como um todo, uma vez que a produção do bandido preto pobre como “inumano” é condição de manutenção da normalidade social. A radicalidade do rap consiste também em reivindicar a inclusão desse sujeito cuja exclusão é a própria condição de existência do sistema, reconhecendo no dilema do detento e do marginal o destino de toda periferia enquanto avesso da civilização brasileira (OLIVEIRA, 2018, p.35).

Em *Sobrevivendo no inferno*, talvez o maior exemplo da radicalidade solidária dos Racionais para com o povo pobre violentado pelos braços armados do Estado seja a canção *Diário de um detento*, sétima faixa do álbum. A partir de um eu lírico encarcerado, a música começa narrando a véspera do massacre do Carandiru, ocorrido no dia 2 de outubro de 1992 sob mandato do então governador do estado Luiz Antônio Fleury Filho (atualmente promotor de justiça) e liderança do então comandante do batalhão de choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo, coronel Ubiratan Guimarães. Seguem trechos da composição dos Racionais sobre o episódio:

Aqui estou mais um dia
Sob o olhar sanguinário do vigia
Você não sabe como é caminhar
Com a cabeça na mira de uma HK
Metralhadora alemã ou de Israel
Estraçalha ladrão que nem papel

Na muralha, em pé, mais um cidadão José
Servindo um Estado, um PM bom
Passa fome, metido a Charles Bronson

[...]
Será que Deus ouviu minha oração?
Será que o juiz aceitou a apelação?
Mando um recado lá pro meu irmão:
Se tiver usando droga, ta ruim na minha mão
[...]

Tirei um dia a menos, ou um dia a mais, sei lá
Tanto faz, os dias são iguais
Acendo um cigarro e vejo o dia passar
Mato o tempo pra ele não me matar
[...]

Cada detendo, uma mãe, uma crença
Cada crime, uma sentença
Cada sentença, um motivo, uma história
De lágrimas, sangue, vidas e glórias
Abandono, miséria, ódio, sofrimento
Desprezo, desilusão, ação do tempo
Misture bem essa química
Pronto: eis um novo detento
[...]

Tic, tac, ainda é nove e quarenta
O relógio na cadeia anda em câmera lenta

(groove)

MANO BROWN

Ratatatá, mais um metrô vai passar
Com gente de bem, apressada, católica
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita
Com raiva por dentro, a caminho do centro
Olhando pra cá, curiosos, é lógico
Não, não é não, não é o zoológico
Minha vida não tem tanto valor
Quanto seu celular, seu computador

Hoje ta difícil, não saiu o sol
Hoje não tem visita, não tem futebol
Alguns companheiros têm a mente mais fraca
Não suporta o tédio, arruma quiaca
Graças a Deus e à Virgem Maria
Faltam só um ano, três meses e uns dias
Tem uma cela lá em cima fechada
Desde terça-feira ninguém abre pra nada
Só o cheiro de morte e Pinho Sol
Um preso se enforcou com o lençol
Qual que foi? Quem sabe não conta
Ia tirar mais um seis de ponta a ponta
Nada deixa o homem mais doente
Que o abandono dos parentes

Aí, moleque, me diz, então: cê quer o quê?
A vaga tá lá esperando você
Pega todos seus artigo importado
Seu currículo no crime e limpa o rabo
A vida bandida é sem futuro
Sua cara fica branca desse lado do muro
Já ouviu falar de Lúcifer?
Que veio do inferno com moral?
Um dia no Carandiru, não ele é só mais um
Comendo rango azedo com pneumonia

Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D' Abril
Parelheiros, Mogi, Jardim Brasil
Bela Vista, Jardim Ângela, Heliópolis
Itapevi, Paraisópolis
Ladrão sangue bom tem moral na quebrada
Mas pro Estado é só um número, mais nada
Nove pavilhões, sete mil homens
Que custam trezentos reais por mês cada

(RACIONAIS MC'S, 2018, p.83-87)

Dentro de uma cela do presídio do Carandiru, localizado no perímetro urbano da cidade de São Paulo, o narrador descreve como é o cotidiano de quem sobrevive no inferno. A tensão de uma metralhadora diariamente apontada para você, as tantas horas de uma espera agonizante, as preces para que algum juiz ou deus tenha compaixão da sua situação, as preocupações com os familiares que ficaram do lado de fora; o cidadão comum encarregado de vigiar e punir outro cidadão comum, assemelhando-se à figura de Charles Bronson (personagem de filmes estadunidenses de faroeste); as variáveis complexas que envolvem a culminação de um ato delituoso (motivo, história, lágrima, sangue, vidas e glórias...); o descaso do senso comum para com a condição dos sujeitos que cumprem pena no presídio que compõe a paisagem perceptível através da janela do vagão de metrô na estação Carandiru; o suicídio dos presos desesperados; a comida estragada e as doenças infectocontagiosas; as origens majoritariamente periféricas dos encarcerados; o custo da manutenção mensal de cada condenado, enxergado pelo poder público apenas como um problema numérico. A narrativa de um dia comum para um presidiário traz elementos inimagináveis aos que gozam de liberdade. Se a atmosfera descrita pelo eu lírico da canção já era angustiante, fica ainda pior quando começa o relato do dia em que ocorreu a chacina:

Amanheceu com sol, dois de outubro
Tudo funcionando, limpeza, jumbo
De madrugada eu senti um calafrio
Não era do vento, não era do frio
Acerto de contas tem quase todo dia
Ia ter outro logo mais, hã, eu sabia
Lealdade é o que todo preso tenta
Conseguir a paz de forma violenta
Se um salafrário sacanear alguém
Leva ponto na cara igual Frankenstein

Fumaça na janela, tem fogo na cela
Fudeu, foi além, se pã, tem refém
A maioria se deixou envolver
Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder
Dois ladrões considerados passaram a discutir
Mas não imaginaram o que estaria por vir
Traficantes, homicidas, estelionatários
Uma maioria de moleque primário

Era a brecha que o sistema queria
Avisar o IML, chegou o grande dia
Depende do sim ou não de um só homem
Que prefere ser neutro pelo telefone
Ratatatá, caviar e champanhe
Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio

O ser humano é descartável no Brasil
Como modess usado ou Bombril
Cadeia guarda o que o sistema não quis
Esconde o que a novela não diz

Ratatatá, sangue jorra como água
Do ouvido, da boca e nariz
O Senhor é meu pastor, perdoe o que seu filho fez
Morreu de bruços, no salmo 23
Sem padre, sem repórter
Sem arma, sem socorro
Vai pegar HIV na boca do cachorro
Cadáveres no poço, no pátio interno
Adolf Hitler sorri no inferno
O Robocop do governo é frio, não sente pena
Só ódio, e ri como a hiena

Ratatatá, Fleury e sua gangue
Vão nadar numa piscina de sangue
Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
Dia três de outubro, diário de um detendo

(RACIONAIS MC'S, 2018, p.88-89)

Evidenciando a dimensão política do extermínio dos 111 detentos assassinados no massacre do Carandiru, a composição dos Racionais chama a atenção para a enorme carga de responsabilidade do governador do estado sobre a ação da tropa de choque no presídio. Ironizando o sangue frio dos dirigentes do poder público nas decisões dessa natureza, que preferem assumir uma postura neutra ao utilizar meios de comunicação que possam deixar registro de suas ordens, um dos versos da composição profere: “Avisar o IML, chegou o grande dia” (RACIONAIS MC'S, 2018, p.88); o grande dia de fazer uma faxina social no sistema carcerário, com aval da população que se sente ameaçada pelos indivíduos desumanizados que se encontram encarcerados. No livro *Estação Carandiru*, Drauzio Varella escreve algumas de suas memórias enquanto médico do referido presídio. Sobre a chacina, o agente de saúde comenta que apesar de a versão oficial declarar terem sido 111 mortos no motim, os presos sobreviventes “afirmam que foram mais de duzentos e cinquenta, contados os que saíram feridos e nunca retornaram. Nos números oficiais não há referência a feridos. Não houve mortes entre os policiais militares” (VARELLA, 1999, p.295). Até mesmo depois de a barbárie vir a público, o discurso cínico ainda vigora nos detentores da informação.

Considerando que vivíamos um Brasil pretensamente redemocratizado, seria esperada a devida punição dos responsáveis pelo massacre. Mas os dirigentes envolvidos na invasão do Carandiru não só saíram impunes diante da opinião pública, como ainda serviram de exemplo de blindagem institucional para outros chefes políticos também responsáveis por atos delituosos. Na análise literária de Acauam sobre a obra dos Racionais, o pesquisador menciona outras duas chacinas que ocorreram em um intervalo de menos de um ano após o massacre do Carandiru: a *chacina da Candelária*, em 23 de julho de 1993, na qual quatro policiais militares dispararam contra dezenas de adolescentes e crianças que dormiam nas escadarias da igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, deixando oito mortos e dezenas de feridos (OLIVEIRA, 2018, p.19); e um mês depois, em 29 de agosto de 1993, no Rio de Janeiro, a *chacina de Vigário Geral*, em que mais de trinta policiais militares encapuzados e sem uniformes assassinaram 21 pessoas na favela de Vigário Geral, alegando que as vítimas possuíam ligação com o tráfico, porém sem comprovações (OLIVEIRA, 2018, p.19). Relacionando os três episódios em um intervalo tão próximo com a obra dos Racionais, Acauam escreve:

A sucessão de tragédias programadas no intervalo de menos de um ano confirmava, para quem estivesse disposto a ver, que o genocídio ocorrido no Carandiru não só não havia sido um acidente, como se tornava uma norma que não se restringia às cadeias do país. Longe de se tratar de equívocos ou desvios, a série de episódios trágicos configurava-se como um verdadeiro projeto de gerenciamento da miséria por meio da violência. O que a periferia percebeu antes de todos é que esse modelo genocida de organização social, ancorado numa série de mecanismos herdados da escravidão e aperfeiçoados durante a ditadura, não se voltava apenas contra aqueles considerados “criminosos”, tendo se convertido em norma geral, com aprovação quase irrestrita da opinião pública (OLIVEIRA, 2018, p.20).

Muito sangue foi derramado em nome da manutenção da ordem do Brasil que temos. A execução da população preta e/ou pobre e/ou periférica se dá tanto por parte dos braços armados do Estado (como nas chacinas mencionadas), quanto pelos altos índices da violência urbana oriunda do descaso político para com as camadas populares e que culmina no seu autoextermínio (brigas, acidentes, disputas pelo controle dos territórios). Em *Sobrevivendo no inferno*, os Racionais MC's traduzem para o cotidiano periférico o retrato pitoresco que a bíblia traz do purgatório e do inferno. Ao dizer que Lúcifer, no Carandiru, não passaria de um preso comum, “comendo rango azedo com pneumonia” (RACIONAIS MC'S, 2018, p.86), o grupo denuncia poeticamente e com alusões cristãs a condenação perpétua a que estão relegados os indivíduos nascidos e/ou criados nas periferias brasileiras. Na canção oitava do disco, *Periferia é periferia (em qualquer lugar)*, o compositor Edi Rock descreve as periferias do mundo como:

Este lugar é um pesadelo periférico
Fica no pico numérico de população
De dia, a pivetada a caminho da escola
À noite vão dormir enquanto os mano decola
Na farinha, na pedra
Usando droga de monte, que merda

[...]

Muita pobreza, estoura a violência
Nossa raça está morrendo mais cedo
Não me diga que está tudo bem

Muita pobreza, estoura a violência
Nossa raça está morrendo mais cedo
A verdade seja dita

[...]

Periferia é periferia
Milhares de casas amontoadas
Periferia é periferia
Vacilou, ficou pequeno, pode acreditar
Periferia é periferia (em qualquer lugar)
Gente pobre
Periferia é periferia
Vários botecos abertos, várias escolas vazias
Periferia é periferia
E a maioria por aqui se parece comigo
Periferia é periferia
Mães chorando, irmãos se matando, até quando?
Periferia é periferia (em qualquer lugar)
Gente pobre

Periferia é periferia
Aqui, meu irmão, é cada um por si
Periferia é periferia
Molecada sem futuro, eu já consigo ver
Periferia é periferia
Aliados drogados
Periferia é periferia (em qualquer lugar)
Gente pobre
Periferia é periferia
Deixe o crack de lado, escute o meu recado

(RACIONAIS MC'S, 2018, p.91-96)

Segundo o compositor, em qualquer lugar do mundo as periferias vão apresentar muitos traços comuns, componentes do *pesadelo periférico*: as casas amontoadas para abrigar o excesso populacional; a violência decorrente da pobreza; o maior acesso ao álcool, ao crack (*pedra*) e à cocaína (*farinha*) do que à educação escolar; a semelhança fenotípica dos habitantes (no caso brasileiro, predominando tons mais escuros de pele); os dramas familiares relacionados à mortalidade precoce; a falta de perspectivas da juventude que cresce nessas localidades abandonadas pelo poder público. Todavia, mais do que simplesmente fazer um retrato crítico de seu berço periférico, o compositor traz uma mensagem de auxílio aos seus interlocutores, seus semelhantes, aconselhando-os a escutarem seu recado e não entrarem no consumo do crack.

Quando a mensagem é proferida entre iguais, pessoas que vivenciam realidades próximas, as chances de êxito na incorporação de tais palavras aumentam. Os Racionais perceberam que tinham bastante influência entre a juventude periférica dos grandes centros urbanos brasileiros, principalmente na cidade de São Paulo. A partir daí, cresce ainda mais a preocupação em construir uma musicalidade de acolhimento e orientação dos tantos ouvintes que os acompanhavam, com o objetivo maior de “construir, em conjunto com a comunidade periférica, um caminho de sobrevivência para todos os irmãos, bandidos inclusos, por meio da palavra tomada arma” (OLIVEIRA, 2018, p.36). No prefácio ao livro de *Sobrevivendo no inferno*, Acauam ainda aponta que algumas críticas à obra dos Racionais MC’s (e à cultura Hip Hop como um todo) consistem em acusar esses artistas de fazerem apologia ao crime, por protagonizarem em suas canções personagens ligados às mais variadas atividades ilícitas. O pesquisador faz a retórica: “Isso significa que a obra dos Racionais faz apologia à criminalidade? Muito pelo contrário: basta acompanhar as letras de todas as canções e tentar encontrar algum caso de um criminoso que não tenha final trágico” (OLIVEIRA, 2018, p.35). Outra música do disco que assume perfeitamente essa função de expor o final trágico das vidas dedicadas à correria do crime é a *Fórmula mágica da paz*, faixa 11, na qual o eu lírico começa por descrever as tensões de se viver na linha de frente da vida bandida e se declara como um sobrevivente que abandonou aquela função a tempo de não ser mais uma vítima estampada nas elevadas estatísticas da violência urbana. A canção começa falando do *ensinamento da favela*, sabedoria que vai sendo retomada ao longo da letra:

Essa porra é um campo minado
Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui?
Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho
A minha vida é aqui e eu não consigo sair
É muito fácil fugir, mas eu não vou
Não vou trair quem eu fui, quem eu sou
Eu gosto de onde eu to e de onde eu vim
O ensinamento da favela foi muito bom pra mim
Cada lugar, um lugar, cada lugar, uma lei
Cada lei, uma razão, e eu sempre respeitei
Qualquer jurisdição, qualquer área
Jardim Santo Eduardo, Grajaú, Missionária
Funchal, Pedreira e tal, Joaniza
[...]

Então, como eu tava te dizendo, sangue bom
Isso não é sermão, ouve aí, tem o dom?
Eu sei como é que é
É foda, parceiro
É... A maldade na cabeça o dia inteiro
Nada de roupa, nada de carro, sem emprego
Não tem ibope, não tem role, sem dinheiro

[...]

Ninguém é mais que ninguém, absolutamente
Aqui quem fala é mais um sobrevivente
Eu era só um moleque, só pensava em dançar
Cabelo Black e tênis All Star
Na roda da função mó zoeira
Tomando vinho seco em volta da fogueira
A noite inteira, só contando história
Sobre o crime, sobre as treta na escola

Eu não tava nem aí, nem levava nada a sério
Admirava os ladrão e os malandro mais velho
Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga
O que melhorou? Da função, quem sobrou?
Sei lá, muito velório rolou de lá pra cá
Qual a próxima mãe que vai chorar?
Há, demorô!
Mas hoje eu posso compreender
Que malandragem de verdade é viver
Agradeço a Deus, aos orixás
Parei no meio do caminho e olhei pra trás
Meus outros manos todos foram longe demais
Cemitério São Luiz, aqui jaz

[...]

Uma pá de mano preso chora a solidão
Uma pá de mano solto sem disposição
Empenhorando por aí rádio, tênis, calça
Acendo no cachimbo, virou fumaça

[...]

Choro e correria no saguão do hospital
Dia das Criança, feriado indo pro final
Sangue e agonia entra pelo corredor
“Ele tá vivo? Pelo amor de Deus, doutor!”
Quatro tiros do pescoço pra cima
Putá que pariu, a chance é mínima
Aqui fora, revolta e dor
Lá dentro, estado desesperador

[...]

Putá desespero, não dá pra acreditar
Que pesadelo, eu quero acordar
Não dá, não deu, não daria de jeito nenhum
O Derley era só mais um rapaz comum
Dali a poucos minutos
Mais uma dona Maria de luto

Na parede, o sinal da cruz
Que porra é essa? Que mundo é esse? Onde tá Jesus?
Mais uma vez o emissário
Não incluiu o Capão Redondo em seu itinerário

[...]

Dois de novembro, era Finados
Eu parei em frente ao São Luiz do outro lado
E durante uma meia hora olhei um por um
E o que todas as senhoras tinham em comum?
A roupa humilde, a pele escura
O rosto abatido pela vida dura
Colocando flores sobre a sepultura
Podia ser a minha mãe

[...]

Cada lugar, uma lei, eu to ligado
No extremo sul da Zona Sul ta tudo errado
Aqui vale muito pouco a sua vida
Nossa lei é falha, violenta e suicida
Se diz que, me diz que, não se revela
Parágrafo primeiro na lei da favela (legal)
Assustador é quando se descobre
Que tudo deu em nada e que só morre o pobre
A gente vive se matando, irmão, por quê?
Não me olha assim, eu sou igual a você
Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho
Entre no trem da malandragem, meu rap é o trilho

[...]

Pra todas as famílias aí que perderam pessoas importantes, morô, meu?
Procure a sua paz

Não se acostume com esse cotidiano violento
Que essa não é a sua vida
Essa não é a minha vida, morô?
Aí, Derley, descanse em paz
Aí, Carlinhos, procure a sua paz
Aí, Kiko, você deixou saudade, morô, mano?

[...]

Aí, procure a sua
Eu vou atrás da minha fórmula mágica da paz

[...]

Você pode encontrar a sua paz, o seu paraíso
Você pode encontrar o seu inferno
Eu procuro a paz

(RACIONAIS MC'S, 2018, p.121-132).

Apresentando ao seu público um entendimento politizado dos rotineiros enterros e velórios de entes queridos que o povo periférico presencia, os Racionais asseguram que a “nossa lei é falha, violenta e suicida” (RACIONAIS MC'S, 2018, p.128), na medida em que cada vítima fatal das guerras urbanas poderia ser um filho, um irmão ou até mesmo o próprio narrador da música: habitantes de periferia, da pele escura, que viveram juventudes semelhantes, utilizando o mesmo corte de cabelo e as mesmas marcas de vestimenta, tomando o mesmo vinho em volta da fogueira. Enfim, o retrato que os Racionais fazem de si mesmos corresponde fielmente à própria imagem de seus ouvintes no espelho. Cientes disso, os músicos lançam a provocação: e aí? A gente tá se matando a troco de quê? Quem realmente lucra com esse caos todo e quem perde os amigos, os ídolos e os familiares? A mensagem “Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho” (RACIONAIS MC'S, 2018, p.129) ecoou pelas favelas brasileiras como um mantra sagrado. A homenagem dos Racionais aos tantos companheiros que morreram no turbilhão dos conflitos urbanos surge como uma forma de acalanto para os familiares inconformados com suas perdas. O conselho para que todos procurem a fórmula de sua paz confere ao rap dos Racionais um caráter sabotador das estruturas genocidas do país.

Infelizmente, por melhor que seja uma mensagem de paz, ela não dá conta de ser absorvida por toda a coletividade que precisa dela. Assim como o Derley, amigo dos Racionais, foi assassinado com quatro tiros do pescoço pra cima (como a música narra), seis anos após o lançamento de *Sobrevivendo no inferno* morria na cidade de São Paulo outro jovem negro e periférico que sobrevivia, também executado com quatro tiros na cabeça: Mauro Mateus dos Santos, o *Maestro do Canão* (C., 2013, p.218) – mais conhecido como Sabotage. A vida do rapper foi extremamente curta e conturbada. Introduzindo o livro da história de sua vida, o autor da biografia de Sabotage escreve:

Ainda bem que tivemos a chance de testemunhar, mesmo que de passagem, o seu talento. Igual a ele as quebradas estão repletas de gente absurdamente capaz que infelizmente não teve a possibilidade de mostrar ou despertar sua grandiosidade. Esse é o maior genocídio de toda a humanidade, matar o talento de uma pessoa no berço. Como consequência... alguns estrangulam seus próprios sonhos na ânsia de concretizá-los. Outros sepultam seus dons com a pá pesada da miserável rotina que faz suco de gente. Passo a narrar a história de um indivíduo que tirou suco das engrenagens do espremedor. Por isso mesmo, não foi poupado (C., 2013, p.21).

No primeiro capítulo de nosso trabalho, mencionamos vagamente a infância de Sabotage na favela do Canão, na cidade de São Paulo, para exemplificar as relações de pertencimento dos indivíduos com os lugares em que vivem certas experiências. Pois bem, falemos um pouco mais da vida do compositor. Nascido em 1978 e vivendo uma juventude muito pobre de recursos básicos, o cantor conta em entrevista: “Nos meus onze anos, eu estava envolvido para sustentar o pessoal da minha casa [...]. Eu tinha muitas vezes que vender droga, fazer carreto na feira, estourar portinha de alumínio de porta de mansão pra vender” (SABOTAGE *apud.* C., 2013, p.39). Assim, a alternância entre períodos de criminalidade e trabalhos informais acompanhou a adolescência de Mauro Mateus dos Santos até a vida adulta, como únicas fontes possíveis de renda para sustento de sua família. Enquanto Sabotage e seus familiares encaravam a fome e a falta de água encanada em casa, imensas torres residenciais e comerciais ostentavam no mesmo bairro o consumo desenfreado de recursos hídricos, como registra Toni C.:

Em seu bairro Maurinho assistiu brotar edifícios de luxo e sedes de grandes corporações transnacionais. A segregação urbana no Brooklin apresenta requintes dos piores anos do apartheid estadunidense e sul-africano. Por aqui não há placas em bebedouros públicos de uso exclusivo com os dizeres: “White” e “Colored”, desnecessários. O racismo invisível tupiniquim é irrigado pela rede de distribuição de água. O racionamento na favela que obrigava Maurinho se lavar com apenas um pote propicia que o mesmo bairro se afogue rumo ao vergonhoso título de campeão no consumo de água por habitante, seis vezes maior que a média da cidade de São Paulo (C., 2013, p.40).

Mesmo tendo largado os estudos nas séries iniciais para trabalhar nas diversas atividades que exerceu, Sabotage nunca deixou de manter contato com a escrita. Voraz admirador de variados estilos musicais, desde o samba, a MPB, o pagode, até o rock, o funk, o forró e o rap, o maestro do Canção sempre canalizava seu apreço pela música na tentativa de escrever suas próprias letras e relacionar sua história de vida com as que escutava através das canções. Ele mesmo se enxergava em uma composição de Chico Buarque:

Eu me via naquela música O Meu Guri, do Chico, e me imaginava cantando. Aquilo era o meu retrato no morro. Porque eu era vendedor de droga. E, quando vinha a polícia, corria para dentro do morro, guardava os bagulhos em tal lugar, a arma em outro, trocava de roupa e ia para dentro do meu barraco (SABOTAGE *apud.* C., 2013, p.44).

Ao conceder as entrevistas transcritas por Toni C. em sua biografia, Sabotage já vivia de sua própria arte. Mas antes de conseguir emplacar suas canções e ganhar seu dinheiro fazendo shows, o artista vivia o ofício incerto de depender do tráfico de drogas para se sustentar. Em uma das entrevistas, o rapper declara ter optado pelo tráfico “porque na periferia, a fonte de renda da favela não é o governo quem manda. Mesmo porque o governo só sobe na favela com a polícia” (SABOTAGE *apud.* C., 2013, p.50). Sem o mínimo amparo social nem acesso aos empregos formais, devido à sua origem e sua escolaridade, Sabotage percorria a cidade em busca de trabalho assalariado. Inclusive, nas suas investidas frustradas para conseguir emprego, o cantor voltava para casa com as ideias em profusão e não deixava de registrá-las no papel que estivesse à mão:

Ele só não tinha a carteira de trabalho em branco, porque usava as folhas sem utilidade para rabiscar algum pedaço de letra quando voltava das buscas frustradas por emprego. Por vezes arrancava as folhas da carteira profissional para bolar um baseado e fumar (C., 2013, p.181).

Rascunhos em papéis dispersos e folhas rabiscadas eram os principais registros da criatividade pulsante de Sabotage. Em sua própria definição: “Sou um poeta do caos e o que tenho dou” (SABOTAGE *apud.* C., 2013, p.77). Essa poeticidade caótica de Sabotage diz respeito a um indivíduo que cresce perambulando pelas ruas da cidade das condições sociais mais discrepantes do Brasil: a metrópole São Paulo, definida por Milton Santos como o melhor exemplo de *modernidade incompleta*, onde “tudo o que há de mais moderno pode aí ser encontrado, ao lado das carências mais gritantes” (SANTOS, 2009, p.15). Atento ao impacto desse abismo social e das tantas violências cotidianas sobre o psicológico dos habitantes da cidade, Sabotage comenta:

Eu olho nos olhos de cada pessoa aqui e eu vejo a revolta, mesmo brincando com você, você olha e sente a amargura. No olhar você sente que aquela pessoa está sorrindo só pra despistar, o veneno dela é tão grande que a criança se perde, irmão. O barato é louco, o barato vai ser sempre louco.

[...] Quando você não tem dinheiro pra comprar pão e leite, quando tem chacina na sua porta e só sobra um recém-nascido, tudo isso vai criando um ódio muito grande na sua cabeça (SABOTAGE apud. C., 2013, p.84-85).

Vendo as marcas do sofrimento no rosto dos brasileiros, Sabotage saía pelas ruas conversando com as pessoas, trocando ideias, fazendo músicas, abraçando gente. Tendo largado as atividades no tráfico para se dedicar exclusivamente à carreira musical, o cantor levava para os seus versos a experiência de quem viveu situações frenéticas na contenção do movimento das bocas-de-fumo. Denunciando o racismo, a violência nas periferias, a fome, o desespero, o desemprego e o abuso de poder por parte das autoridades, o rap de Sabotage, bastante influenciado pelas composições dos Racionais, contém uma tentativa extremamente engajada de dialogar com os sujeitos periféricos e se solidarizar com seus dramas, acalantar suas dores, propor alternativas diferentes das soluções violentas para resolução de conflitos internos e externos.

Abordando as potencialidades emancipatórias ou alienantes da cultura Hip Hop, Mia Couto comenta o movimento de esvaziamento de conteúdo pelo qual passou o rap estadunidense sob o domínio dos interesses da indústria cultural. O moçambicano considera que

Certamente o *rap* e o *hip hop* tiveram origem em África e agora estão regressando, alterados e americanizados. Nos Estados Unidos, o *rap* e o *hip hop* nasceram da contestação política e social do sistema norte-americano. As suas letras constituíam, nesse tempo, uma crítica radical com preocupações sociais profundas. A indústria discográfica alterou profundamente esse carácter irreverente do *rap*. Recuperou as músicas, esvaziou as letras, mascarou os artistas e substituiu a crítica social por um estereótipo feito de adereços exteriores. A imagem agressiva e intimidadora das *gangs* de rua passou a ser a sua marca dominante. A celebração da violência e do dinheiro fácil passou a ser constante. As mulheres passaram à categoria de *bitches* e *hos* (as duas palavras querendo dizer “prostitutas”) e os homens converteram-se em *niggers* e *dogs*. A poesia das canções degradou-se na rima fácil que coisifica a mulher, glorifica a violência e impõe uma imagem distorcida dos jovens negros dos Estados Unidos (COUTO, 2011, p.167)

Enquanto muitos grupos internacionais de rap (e alguns nacionais) priorizam a ostentação de uma imagem ligada à figura do homem gangster, rodeado de mulheres de biquíni, carros importados, armas brilhantes, roupas caras, cordões de ouro e fatura de maconha e cocaína, como aponta lucidamente Mia Couto, a cultura hip hop no Brasil ainda tem o privilégio de contar com referências que vão muito além da mera exibição de adornos e discursos violentos. Ciente do seu papel conscientizador, Sabotage declara:

Eu acho que eu procuro tirar um pouquinho as armas da música, do Rap. Porque eu moro na zona sul no começo de Heliópolis numas quebradas mais badaladas, mesmo que o pessoal conta com o índice de criminalidade. Nem por isso eu vou ficar apontando arma nas músicas. Ficar falando que o barato é ficar saindo com mulher, ter dinheiro no bolso, andar com arma na cinta, isso aí não quer dizer nada.

[...] Eu queria ter estudo pra ensinar os outros a ler, escrever e entender as pessoas. O crime não compensa, as drogas pesadas acabam com uma vida e a molecada tem é que ficar na escola, estudar para ter uma chance (SABOTAGE *apud.* C., 2013, p.185).

Extremamente preocupado com o futuro das crianças da periferia, o cantor saía pelos becos fazendo brincadeiras, cantando músicas e ouvindo o que tinha a dizer a juventude da zona Sul de São Paulo. O convívio com os jovens que encontrava foi aos poucos dando ao rapper a noção de sua importância na vida daquelas pessoas. Quando adolescente, aos quinze anos, Sabotage teve seus dois dentes incisivos centrais superiores arrancados por policiais que o acusavam de roubar um som de carro. O poeta do caos passou anos sem os dois dentes e, depois de começar a fazer sucesso, teve que colocar uma prótese dentária; ele explica: “Eu vou te falar um negócio de mil grau. Eu coloquei essa merda aqui [...] Eu não tinha esse dente da frente e a molecada estava querendo quebrar o dente da frente, eles iam arrancá o dente para ficar igual eu. Aí, eu resolvi colocar o dente” (SABOTAGE *apud.* C., 2013, p.152). Muito antes da discussão sobre representatividade entrar em alta, Sabotage já captava a essência da ideia de que a criança se espelha nas pessoas ao seu redor. Adaptando essa compreensão para a cultura literária, o poeta declara que “A molecada tem que ler o que o pessoal da favela escreve. Não adianta dar *Robson Crusóé* pra eles” (SABOTAGE *apud.* C., 2013, p.187). O rapper desenvolve o raciocínio:

O lado cultural da periferia é bem crítico, precário total. Se tem um livro que a criança quer ler é um livro escrito pelo pai dela. A gente tem que escrever um livro sobre o que a gente sofre, porque isso está tudo guardado na mente. A cultura também vem decorada. [...] Satanás usa a TV como um livro dele! Não tem estudo na TV. Tem informação, sim, mas sobre sexo. É só pega ali, chupa aqui, alisa lá. Você não vê novela? Das 6, das 7, das 8, *Malhação*. Isso gera violência.

Acho que a revolução a gente deve fazer se tiver um livro pra uma criança da favela ler. Quem tem que escrever esse livro tem que ser os próprios pais deles, né, meu? Eu penso assim, porque o livro que eu li foi o livro de um cara puxando carroça que é meu pai. Uma senhora que trabalhou por 10, 15 anos num ambulatório, num teve nada, morreu, num deixou nada, que é minha mãe. E nisso aí eu fui pegando, fui lendo, fui aprendendo a lidar com a vida, pela vida mesmo. [...] Minha música consegue fazer com que gente que não sabe nem ler entenda.

[...] Eu sou uma puta denúncia com o microfone na mão.

[...] Porra, isso aí é um portal, um portal para a liberdade né, meu? (SABOTAGE *apud.* C., 2013, p.188-189).

Referência para a molecada, Sabotage ia escrevendo pelas ruas o livro de sua vida; um livro escrito no corpo, na pele negra, nos cabelos trançados, nos dialetos que dominava, nas histórias que contava, nas músicas que compunha. Homem do povo, nem mesmo depois de começar a fazer sucesso no rap e ganhar dinheiro deixou de andar pelos bairros que sempre andou e se relacionar de igual para igual com os habitantes. Também adepto da ideia dos Racionais de que *periferia é periferia (em qualquer lugar)*, o compositor vislumbra o seu lugar numa perspectiva global: “Nasci na favela do Canão, onde hoje tem a Espraiadas. Mas defendo a tese da periferia toda. A fome e a pobreza falam a mesma língua” (SABOTAGE apud. C., 2013, p.160). Tendo desfrutado do sucesso artístico por poucos anos, Mauro Mateus dos Santos foi morto na manhã do dia 24 de janeiro de 2003, supostamente por ordem de antigos inimigos dos seus tempos de atuação no tráfico, confirmando as angústias do eu lírico de *Fórmula Mágica da Paz*, inconformado com a imensa estrutura de violência urbana que sustenta todo um modelo social típico dos países periféricos – o dos iguais se matando.

A guerra urbana nas cidades brasileiras coloca em conflito constante grupos que na maioria das vezes são oriundos da mesma categoria étnica e/ou social, seja nas disputas entre diferentes facções criminosas, seja nas disputas entre estas facções e as forças armadas do país. Analisando os desdobramentos da política de implantação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) nas favelas do Rio de Janeiro, a socióloga Marielle Franco disserta sobre os exorbitantes índices de execuções e desaparecimentos decorrentes das operações militares nas periferias da capital fluminense. A pesquisadora salienta que:

As marcas dos homicídios não estão presentes apenas nas pesquisas, nos números, nos indicadores. Elas estão presentes sobretudo no peito de cada mãe de morador de favela ou mãe de policial que tenha perdido a vida. Nenhuma desculpa pública, seja governamental ou não, oficial ou não, é capaz de acalantar as mães que perderam seus filhos. [...]
Não há como hierarquizar a dor, ou acreditar que apenas será doído para as mães de jovens favelados. O Estado bélico militarizado é responsável pela dor que paira também nas 16 famílias dos policiais desde o início das UPPs (FRANCO, 2014, p.99).

Denunciando nas esferas acadêmicas e na assembléia legislativa – Marielle foi eleita vereadora da cidade do Rio de Janeiro nas eleições de 2016 – as atrocidades e os excessos cometidos pelas autoridades policiais durante as operações sob o pretexto de pacificação do Rio de Janeiro, a pesquisadora teve um destino semelhante ao do Derley e o de Sabotage: quatro tiros do pescoço pra cima (AGÊNCIA BRASIL, 2018); mais uma mulher negra de periferia silenciada pela lógica genocida da política brasileira.

Os assassinatos de Marielle Franco e seu motorista, Anderson Gomes, ocorridos na noite de 14 de março de 2018, são exemplos reais e recentes de toda a discussão que o rap brasileiro já vem fazendo nas últimas três décadas: o destino trágico da população negra e/ou periférica na sociedade brasileira. Marielle, por denunciar as práticas sádicas e antidemocráticas do *Estado bélico e militarizado*, não foi poupada dos mecanismos de opressão que sustentam o funcionamento da máquina de dominação política e detenção da informação. Ao passo que essa bruta execução tenha sido para a esquerda do país uma forma de intimidação, alimentando o clima de medo e desesperança, por outro lado também incentivou a mobilização dos que não compactuam com o fortalecimento de milícias armadas que se declaram defensoras da segurança pública. Segurança de quem? Pública aonde? Quando perguntado sobre as possíveis referências ao caso de Marielle na construção de seu último videoclipe, *Boca de lobo*, o rapper Criolo comenta sobre a indignação dos que se sentem injustiçados com os discursos e práticas de ódio que têm se difundido pelo país:

Esse rap nasceu de uma série de indignações, uma série de coisas que já vêm me magoando há muito tempo, magoando a minha família há muito tempo. Não é uma ficção, infelizmente. São muitas histórias que fazem com que a gente fique com dificuldade de respirar. A construção desse curta-metragem levou vários meses; ficou tenso e forte. Vai além de ser um videoclipe de canção. São artes que se abraçam, que se complementam. O desejo de expressar para o mundo nossa indignação. As coisas vão passando e ficando sem resposta. Passa um ano, três anos, 20 anos, 50 anos, 200 anos, 300 anos e tudo vai ficando sem resposta. E eles criam um ambiente para que a gente exercite o esquecimento. Jogam para cima da gente uma série de coisas para tomar a nossa atenção e perder o foco. A gente não esquece as coisas ruins que nos fizeram. Ali é praticamente uma linha do tempo recente do tanto de coisas ruins que ofereceram para todos nós. Não adianta achar que você no seu canto isso não te atinge. O mal atinge a todos. E essa peça de vídeo diz isso, que todo mundo vai sofrer. Isso que você alimenta sem querer – ou querendo – também vai te visitar de forma brutal, como visita tantos e tantos brasileiros. E as pessoas fingem que nada está acontecendo (CRIOLO, 2018, p.13).

A poesia do rap celebra a memória dos que militaram pela condição digna de vida dos povos relegados à miséria e à marginalidade. Sabotando o projeto de difusão do esquecimento coletivo, Criolo constrói seu rap respeitando princípios engajados:

O rap no nosso país é extremamente politizado, porque vem dos lugares onde as pessoas mais sofrem. É a camada da sociedade que mais apanha, que mais leva porrada na cabeça e que é extremamente ignorada. [...] O rap funciona como se você abrisse um portal para compreender o coração de uma pessoa. Para compreender um bairro e tudo aquilo que tem de lindo e doce como tudo aquilo de ruim que visita aquele canto do mundo. O rap nasce do desejo de transformação, de oferecer diálogo, de apresentar caminhos para uma real transformação. Mas apresenta todo o caos que a sociedade oferece ao nosso cidadão. É áspero, é forte, é contundente (CRIOLO, 2018, p.14).

De acordo com o rapper, a força do rap brasileiro consiste na possibilidade de abrir portas para a compreensão das belezas e contradições de indivíduos e seus lugares de anunciação. Viabilizando o diálogo entre sujeitos de realidades sociais diversas, a musicalidade do hip hop oferece retratos de determinado canto do mundo pintados pelos próprios habitantes, que o experimentam de dentro e por inteiro. Como a maioria dos raps brasileiros nasce nas periferias, carrega consigo uma mostra das mais belas flores de alvenaria que desabrocham em tais localidades, bem como dos tantos episódios de injustiça e discriminação dos quais são vítimas os espaços periféricos e seus moradores. Daí a sua aspereza, sua força, sua contundência.

Aproximando-se mais da estética de uma escrita literária, o rapper Eduardo – do grupo Fação Central – lança por iniciativa própria um livro no qual reúne escritos que versam sobre temas variados em torno das práticas violentas que servem de base estrutural do poder na sociedade brasileira. Passando do som do baile ao papel impresso e encadernado, *A guerra não declarada na visão de um favelado* (título do livro) explicita as perspectivas de um povo que vive cotidianamente uma guerra civil não declarada pelo Estado. No capítulo *Barracas de Feridos à Moda da Casa*, o autor relaciona a média nacional dos prontuários médicos preenchidos por vítimas de arma de fogo com as barracas de feridos da guerra entre Irã e Iraque (1980-1989) e da invasão soviética no Afeganistão (1979-1989). Eduardo argumenta que, além da constante exposição dos habitantes de periferias ao risco de serem atingidos por armas de grosso calibre, as chances de sobrevivência dos baleados são ainda menores se considerarmos o atendimento médico e as instalações hospitalares disponíveis às classes populares:

Para que vidas não sejam perdidas em decorrência de graves estragos ocasionados em combates armados, é fundamental que haja: medicina compatível com a realidade, equipamentos em bom estado de conservação e funcionamento, medicamentos dentro do prazo de validade e principalmente, profissionais especializados e motivados. Exatamente, tudo o que uma pessoa crivada de balas não encontra nos locais reservados para o “salvamento” dos pobres.

A medicina nacional dos muitos Josefs Mengeles, não se reformulou na mesma velocidade e dinamismo, em que a revolução tecnológica produziu novas máquinas de matar. Não procurou se adaptar à uma realidade urbana, onde armas de uso restrito das forças armadas e das polícias de todo o planeta, povoam os quatro cantos da pátria das chuteiras, fuzis e prostituição infantil. Os setores de emergência, que antes atendiam casos de doença na sua maioria, adentraram em uma nova era, mas apenas por parte dos lesionados. Este fenômeno incrível, resultou em pacientes com ferimentos de última geração, sendo tratados com mertiolate, gases e esparadrapos. Enquanto a classe médica do Brasil se empenha em encontrar a cura para enxaqueca, seus pacientes, há muito, já estão na época dos danos causados por munições perfurantes, disparadas de fuzis FAL 7.62, fabricados para transfixar alvos blindados (EDUARDO, 2012, p.351).

Ao contrapor os investimentos em inovações tecnológicas para equipamentos bélicos e o tratamento de saúde arcaico e despreparado que o poder público destina aos sujeitos atingidos por esses mesmos equipamentos, o escritor nos apresenta uma das facetas da *modernidade incompleta* discutida por Milton Santos (2009, p.15). Para caçar e dominar os corpos periféricos, são aplicados imensos montantes de capital; para proporcionar condições mínimas de dignidade aos habitantes de periferia, as quantias mais modestas são consideradas gastos exorbitantes para a máquina pública. Sobre as contradições do processo dito modernizador, Rogério Haesbaert defende que a cidade cresce deixando ao redor de suas áreas centrais inúmeros *aglomerados de exclusão*, nos quais vão se amontoar as populações que muitas vezes não conseguiram ser absorvidas pela demanda de mão-de-obra. O autor argumenta que

este mesmo processo que, por um lado, produz redes que conectam os capitalistas com as bolsas mais importantes do mundo e aceleram a circulação da elite planetária, por outro gera uma massa de despossuídos sem as menores condições de acesso a essas redes e sem a menor autonomia para definir seus “circuitos de vida”. Essa massa “estrutural” de miseráveis, fruto em parte do novo padrão tecnológico imposto pelo capitalismo, fica totalmente marginalizada do processo de produção, formando assim verdadeiros amontoados humanos (HAESBAERT, 2010, p.166).

As multidões de miseráveis que se acumulam pelas grandes cidades tende a ocupar de maneira irregular as áreas com maior risco de enchentes e desmoronamentos, desconsideradas do planejamento urbano e invisibilizados pelos discursos dos gestores (públicos e privados) das políticas habitacionais. Conforme destaca Santos (2009, p.60), essa “oposição entre a cidade visível e a cidade invisível, subterrânea, é chocante. A paisagem urbana se estende muito mais depressa do que os serviços destinados a assegurar uma vida correta à população”. Estudando *a revolução urbana*, o filósofo Henri Lefebvre aponta que o “centro urbano é preenchido até a saturação; ele apodrece ou explode” (LEFEBVRE, 1999, p.46). No caso brasileiro, tais centros apodrecem e/ou explodem sobre as costas dos grupos sociais em situação de vulnerabilidade econômica, parcela maior da sociedade que “fica excluída dos benefícios do abastecimento de água, dos esgotos, do calçamento, dos transportes etc.” (SANTOS, 2009, p.60). Ao dissertar sobre a favela, Milton Santos (2009, p.51) não exagera em dizer que “o cotidiano vivido dentro dela é extremamente difícil para os seus moradores”. A dificuldade rotineira enfrentada pelos favelados configura uma condição de existência não-cidadã, em que praticamente não existem direitos constitucionais assegurados. Resumindo esse aspecto da invisibilidade social para com os habitantes das periferias, Eduardo escreve:

A multidão de desprezados, assentados após as fronteiras dos direitos humanos, é formada por homens, mulheres e crianças que habitam faixas territoriais situadas dentro da “Terra da alegria”, mas que não tem a sua nacionalidade brasileira reconhecida, aceita e assegurada. São tratados como imigrantes ilegais por sua própria nação! Não são brasileiros. Não são cariocas, paulistas, mineiros ou piauienses, são favelados! (EDUARDO, 2012, p.312).

Traduzindo em crônica literária as denúncias que suas composições de rap já vinham fazendo, Eduardo estabelece diálogos entre a cultura hip hop e o movimento da literatura de periferia – a arte que, assim como o rap, nasce longe dos museus, teatros, cinemas e bibliotecas. A recíproca é verdadeira: por vários momentos, a literatura periférica convoca os elementos do hip hop a fazerem parte de suas provocações artísticas. No poema *Sabotage (o invasor)* Sérgio Vaz presta uma homenagem ao maestro do Canção, dizendo que Mauro foi um negro de asas. Os versos ainda dizem:

[...]
O poeta,
de plumas negras
e voz de pedra,
cravou seu canto
preto e branco
nas vidraças
do mundo colorido.
Filho banto
em carne e carcaça,
serviu a taça
com vidro moído
aos traidores da raça.
[...]

(VAZ, 2013, p.114)

Reconhecendo o valor de *Sabotage* e do hip hop para a formação intelectual da juventude periférica, Sérgio Vaz e as demais escritoras e escritores da literatura de periferia constroem suas obras literárias sempre em comunhão com outros segmentos da cultura de rua. Além do agradecimento às contribuições de *Sabotage* e tantas outras e outros intelectuais da periferia, Sérgio Vaz também se posiciona como um militante que está disposto a servir taças de vidro moído aos traidores da raça. Em outro texto, intitulado *Na Fundação Casa...*, Sérgio Vaz relata que fez uma apresentação na Fundação Casa de São Paulo – instituição encarregada das medidas socioeducativas para com menores infratores – e ao perguntar aos adolescentes quem gostava de poesia, obteve a resposta de que ninguém gostava. O poeta recitou *Negro Drama*, música dos Racionais Mc’s, e foi questionado pelos jovens se aquilo era poesia. Respondeu afirmativamente, e ouviu a frase: “Então nós gosta”. Sérgio Vaz (2016, p.129) conclui seu relato dizendo que “É isso. Todo mundo gosta de poesia. Só não sabe que gosta”.

Às vezes a palavra *poesia*, por si só, assusta aos interlocutores. Daí a estratégia da literatura periférica em se colocar ao lado das expressões musicais que já cativaram o respeito do povo da periferia. Além de reverenciar seus grandes mentores intelectuais, os artistas envolvidos com a cultura hip hop, a aproximação da poesia periférica com o rap é também um exercício de colocar à disposição dos interlocutores outras maneiras de se expressar artisticamente. Popularizando e politizando o fazer poético, Sérgio Vaz descreve o caráter de sua construção poética:

A minha poesia,
apesar de pouca e rala,
cabe na tua boca
dentro da tua fala.

Apesar de leve e rouca,
chora em silêncio
mas nunca se cala.

E apesar da língua sem roupa,
não engole papel,
cospe bala!

(VAZ, 2013, p.56)

Apresentando um projeto literário de poesia militante, a literatura periférica tem suas inspirações mais profundas ancoradas em dois grandes movimentos artísticos que já discutimos em nosso trabalho: a cultura hip hop e a poesia marginal da geração mimeógrafo. Não por acaso, muitas escritoras e escritores da literatura de periferia se apresentam também como *MC's* ou como *poetas marginais*. O próprio Sérgio Vaz se autodenomina um poeta periférico – sempre atuando nas periferias onde são depositados os sedimentos de poesia bruta do imenso e caudaloso leito literário brasileiro. Orgulhosamente pertencente à periferia e escrevendo a partir dela, sobre ela e para ela, o vira-lata das ruas percorre as esquinas, as escolas, as praças, os bares, os saraus, os presídios e as favelas para cultivar a semente da cultura literária entre as tantas Carolinas Marias de Jesus e Sabotages que ainda não desabrocharam para o Brasil e para o mundo como produtores de arte lírica. Incentivando a leitura pelas quebradas, o escritor garante à juventude que “Vida loka é quem estuda” (VAZ, 2016, p.145). No poema *Somos nós*, o marginal explica quem são os protagonistas da poesia que anda despontando pelas periferias brasileiras:

Vocês dizem que não entendem
que barulho é esse que vem das ruas
que não sabem que voz é essa
que caminha com pedras nas mãos
em busca de justiça, e por que não dizer, vingança.

Dentro do castelo às custas da miséria humana
alega não entender a fúria que nasce dos sem causas,
dos sem comidas e dos sem casas.
O capitão do mato dispara com seu chicote
a pólvora indigna dos tiranos
que se escondem por trás da cortina do lacrimogênio,
O CHICOTE ESTRALA, MAS ESSE POVO NÃO SE
CALA.

Quem grita somos nós,
os sem educação, os sem hospitais e sem segurança.
Somos nós, órfãos de pátria,
os filhos bastardos da nação.
Somos nós, os pretos, os pobres,
os brancos indignados e os índios
cansados do cachimbo da paz.
Essa voz que brada, que atordoar teu sono
vem dos calos das mãos, que vão cerrando os punhos
até que a noite venha
e as canções de ninar vão se tornando hinos
na boca suja dos revoltados.
Tenham medo sim,
somos nós, os famintos,
os que dormem nas calçadas frias,
os escravos dos ônibus negreiros,
os assalariados esmagados no trem,
os que na tua opinião
não deviam ter nascido.

Teu medo faz sentido,
em tua direção
vão as mães dos filhos mortos
o pai dos filhos tortos
te devolvem todos os crimes
causados pelo descaso da tua consciência.
Quem marcha em tua direção?
Somos nós,
os brasileiros
que nunca dormiram
e os que estão acordando agora.
Antes tarde do que nunca.

E para aqueles que acharam que era nunca,
agora é tarde.

(VAZ, 2016, p.116-118)

Escrevendo o prefácio das *Flores de alvenaria*, o músico Chico César comenta que os versos de Sérgio Vaz nos chegam “como se viessem montados na garupa de um motoboy que cospe flores incendiárias plantadas nos aquéns dos suburburinhos” (CÉSAR, 2016, p.9); versos capazes de poetizar o funcionamento caótico da metrópole paulistana, de regar as flores que brotam na poeira do asfalto. O compositor ainda diz que o vira-lata das ruas é um dos porta-vozes do desejo de “se afirmar não mais ou apenas pela mão de obra, mas pela obra em si, de operários em desconstrução a operar a reengenharia de reconhecer-se gente e fazer-se, assim, poeta” (CÉSAR, 2016, p.9). Pelo florescimento da *Primavera Periférica*, Sérgio Vaz (2016, p.19-22) vem nos dizer:

Já tem algum tempo que venho batendo nessa tecla, que estamos vivendo, culturalmente falando, a nossa Primavera Periférica.

Já estava mais do que na hora dessa gente mais do que bronzada mostrar o seu valor. E quem tem valor não tem preço.

Só quem não anda e não vive pelas quebradas de São Paulo, ou ainda torce o nariz, não sabe do que estou falando. Uma evolução aos gritos ocorre em silêncio e somente ouvidos atentos podem escutar.

A periferia de São Paulo vive hoje a mesma efervescência cultural que a classe média viveu nos anos 1960 e 1970, considerando o auge da criatividade e do engajamento artístico.

Um exemplo é o rap, que é para nós o que a MPB representava para os jovens na ditadura em que o Brasil estava mergulhado. O grafite, as nossas artes plásticas. E por aí vai.

Desde quando o hip hop surgiu, em meados dos anos 1980, sacudindo os becos e as vielas, dando voz aos excluídos e despertando os adormecidos, as ruas nunca mais foram as mesmas. As ruas, que estavam mortas, foram ressuscitadas e a literatura deu-lhes uma nova alma, transformando também as pessoas.

Ainda falta muito cimento em barraco de madeira e ainda falta muita terra pra combater o cimento no coração dos poderosos, e é disso que nossa arte fala: dessa coisa do branco no preto sem o preto no branco. Captou, capitão?

Quem poderia imaginar que, um dia, um sarau de poesia – entre mais de cinquenta que acontecem em Sampa –, no extremo da periferia paulistana, região que já foi considerada um Vietnã, devido à violência extrema, poderia completar dez anos de atividade?

Quem poderia imaginar que a Literatura iria invadir bares e transformá-los em centros culturais, e que esses mesmos bares virariam cineclubes, espaços para teatro, debates, música, dança, lançamento de livros, CDs e demais práticas culturais e artísticas?

E o que seria mais importante, que viria do povo, para o povo, sem intervenção ou concessão de ninguém? Pois é, esse dia chegou.

Os trabalhadores estão praticando um outro tipo de esporte: a Literatura Falada. Aquela que não cabe nos livros, que não aceita enquadrado da gramática, e que muitas vezes discorda da concordância. Mas e daí, concorda comigo?

A poesia está na pauta dos despautados, contrariando os despeitados.

Acho que a gente fala certo, mas algumas pessoas insistem em escutar errado, só pelo prazer de praticar um outro esporte muito comum nas rodas letradas: a falta de generosidade, de senso e de patriotismo.

Não posso entender como ainda tem pessoas que bradam retumbantemente que querem um país melhor, mas, ao mesmo tempo, não querem que o sol da liberdade brilhe pra todo mundo.

Fomos nós, os esquecidos, que não fugimos à luta, e durante muitos anos tememos pela nossa vida.

Por aqui ninguém vai pedir autorização pra ninguém pra escrever poesia, conto, romance e publicá-los, ou não, em livros que se espalham falecidos pelas paredes. É a boca suja limpando o passado, esfregando o poema na cara dos mesquinhos patriotas.

Se a palavra liberta, então somos livres!

E se algumas pessoas ainda não sabem, é isso que estamos fazendo: despertando os adormecidos para que todos saibam que não há mais tempo a perder, e a felicidade, ainda que tardia, deve ser conquistada, e que ninguém mais agradeça pelas migalhas do cotidiano.

A beleza de nossas palavras que ora trilham nossas veredas brota de uma vida repleta de espinhos, mas que ninguém duvide deste perfume chamado poesia, porque é a essência da nossa revolução.

Quem nunca passou por nenhum tipo de inverno não pode entender a nossa Primavera, não pode compreender o valor que é a alegria de ver cada flor que nasce, regada com as lágrimas e o suor de um povo que “adora um Deus chamado Trabalho”, neste solo duro e nada gentil chamado Brasil.

Transcrevemos na íntegra a prosa *Primavera Periférica* porque ela sintetiza com tamanha lucidez boa parte do que vínhamos discutindo ao longo do presente capítulo. As influências da MPB e da cultura Hip Hop no movimento literário da periferia, bem como as tensões raciais e sociais do país, a necessidade de uma revolução cultural que dê oportunidade àqueles sujeitos condenados ao trabalho alienado. O retrato que Sérgio Vaz constrói do fenômeno da poesia periférica, é ao mesmo tempo uma análise como quem pensa o movimento visto de fora, porém com a notória fluidez que só assume quem conhece profundamente as suas entranhas. Mesclando trechos do hino nacional com a trajetória diária de um povo muitas vezes desconsiderado da história do Brasil, a ironia do escritor é um ataque literário dirigido aos que se afirmam patriotas mesmo quando desprezam a sabedoria e as memórias dos conterrâneos que vivem na periferia.

A literatura marginal-periférica brasileira, que começa a despontar no final dos anos 1990, assume seu caráter revolucionário ao possibilitar uma leitura poética do mundo entre aquelas populações majoritariamente destinadas ao labor mecânico, exaustivo e causticante. Retomando o prefácio-manifesto *Terrorismo Literário*, o qual citamos um pequeno trecho ao final do primeiro capítulo, temos outro testemunho de quem vivencia o movimento literário da periferia em suas vísceras – o escritor Ferréz. No manifesto, o autor reivindica para a periferia o direito de experimentar e produzir literatura própria, nem que seja na marra. Seguem alguns fragmentos do texto:

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.

Não somos movimento, não somos novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre, segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!

Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve.

Quem inventou o barato não separou entre literatura boa / feita com caneta de ouro e literatura ruim / escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.

[...]

O sonho não é seguir o padrão, não é ser o empregado que virou patrão, não, isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor por recebê-las.

[...]

Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe a sua parte.

[...]

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados.

Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a classe menos beneficiada com o dinheiro fez arte.

(FERRÉZ, 2005, p.9-11).

No atual momento político do Brasil, talvez fique até mais fácil compreender as inquietações, denúncias e provocações de Ferréz. Quem dera fossem mera literatura ficcional as doze facadas que assassinaram o mestre de capoeira Moa do Katendê por conta de seu posicionamento político, contrário ao candidato da extrema direita, nas eleições presidenciais de 2018 (CARTA CAPITAL, 2018). Para alguns, realmente, a capoeira já não vem mais. Mas tanto nas rodas de capoeira quanto nas rodas de poesia periférica, os ensinamentos não deixam que morra a ancestralidade das pessoas e dos feitos marcantes para a libertação do povo oprimido. A reação pela palavra é uma das estratégias de enfrentamento ao desperdício epistêmico imposto aos sujeitos da periferia – indivíduos que agora estão ocupando seus lugares de fala, seus lugares de canto, seus lugares de escrita. É nessa *literatura de rua* (com sentido, princípio e ideal) que boa parte das escritoras e escritores de periferia apostam suas fichas para a militância pela condição cidadã das populações exploradas e oprimidas. Mesmo que tenham matado os antepassados e ainda matem os contemporâneos, que tenham mentido sobre as histórias e ainda mintam muito mais, que tenham queimado e deixem queimar os documentos – vide o incêndio do Museu Nacional, onde as chamas lambeiram mais de 200 anos de história e pesquisa (EL PAÍS, 2018) –, alguma reminiscência há de ser preservada pela cultura popular.

A arte das periferias, talhada pelos/nos corpos das minorias sociais, assume a frente de lutas que já se estendem por séculos e soma força com aquelas e aqueles que já não aceitam mais passar a vida apanhando e colhendo as migalhas da casa-grande. Se analisarmos o texto de Ferréz, percebemos no próprio título *Terrorismo Literário* um “caráter de guerrilha urbana que essa literatura vai assumir perante a ideologia dominante capitalista que homogeneíza e massifica a população, principalmente a população excluída e esquecida nas periferias” (VERAZZANI, 2013, p.19). Contra a massificação e alienação do povo periférico, o autor apresenta um projeto literário no qual as minorias metem o pé na porta e ocupam os seus lugares (na arte e na sociedade). Amarrando a Literatura Marginal com a obra literária de Franz Kafka, Ferréz escreve:

Muitas são as perguntas, e pouco o espaço para respostas. Um exemplo para guardar é o de Kafka. A crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior, o alemão.

A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, do grande poder aquisitivo (FERRÉZ, 2005, p.12).

Aproveitamos a deixa de Ferréz para falar mais um pouco sobre Franz Kafka – o escritor que ofereceu *A metamorfose* ao público. Sempre recluso em seu quarto, entre “livros, amigos malucos, ideias exaltadas” (KAFKA, 2012, p.73), Kafka construía no destino de suas personagens uma atmosfera carregada de suas próprias experiências: rotinas melancólicas, solitárias e burocráticas. Sua produção literária, revolucionária para diversos movimentos literários das décadas posteriores, não foi tão bem aceita ou digerida pela crítica quando de sua publicação. Avaliando o escritor e seu contexto, Hannah Arendt observa que

Kafka parece tão moderno e, ao mesmo tempo, tão estranho entre seus contemporâneos no mundo do anteguerra exatamente porque se recusava a sujeitar-se a qualquer acontecimento (por exemplo, não queria que lhe “acontecesse” casar, como ocorre com a maioria); não gostava do mundo que lhe era dado, nem da natureza (cuja estabilidade só existe enquanto nós “a deixamos em paz”). Ele queria construir um mundo de acordo com as necessidades e dignidades humanas, um mundo onde as ações do homem são determinadas por ele mesmo, guiado por leis humanas e não por forças misteriosas que emanam do alto e das profundezas. Além disso, seu desejo mais intenso era fazer parte de um mundo desses – não estava preocupado em ser um gênio ou a encarnação de algum tipo de grandeza (ARENDR, 2008, p.107).

Se voltamos ao enredo da transmutação de Gregor Samsa em um inseto, vemos elementos muito sutis que permitem pensar a condição do indivíduo na sociedade capitalista: não importa o que aconteça em sua vida pessoal, ele tem que estar apto a exercer sua força de trabalho. O protagonista do romance, impossibilitado de abandonar o emprego de caixeiro viajante em virtude do comprometimento com uma dívida de seus pais, acorda metamorfoseado em um grande inseto e ainda se mantém preso aos afazeres profissionais – “o que tenho a fazer é levantar-me, que o trem sai às cinco” (KAFKA, 2011, 13). Estamos diante de um autor que “priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis” (BENJAMIN, 1994, p.147). Nos pequenos gestos e diálogos, pairam retratos alegóricos das contradições sociais, parábolas com questionamentos pertinentes. Mais adiante no relato, o personagem vai se atrasando cada vez mais para o trabalho, por não conseguir vestir-se nem organizar seus pertences; manhã alta, seu patrão vai até sua casa saber o porquê de sua ausência no trabalho. Impaciente com o não comparecimento do funcionário (que nunca havia faltado), o gerente insiste em cobrar satisfações dos familiares do empregado, como descreve o narrador: “Era o gerente em pessoa. Por que estaria Gregor condenado a trabalhar em uma casa na qual a mais insignificante ausência despertava imediatamente as mais trágicas suspeitas?” (KAFKA, 2011, p.17).

Recusando-se a compactuar com o mundo que está posto, o autor se rebela nos mínimos detalhes de sua literatura, desde pequenas reflexões do narrador até os traços mais profundos da personalidade de suas personagens. Sobre sua obra, Walter Benjamin considera que “Kafka despedaça o céu, atrás de cada gesto” (BENJAMIN, 1994, p.147). Nesse despedaçar do firmamento, das certezas que pairam sobre nós, a literatura de Kafka ainda hoje exerce influência na estética e nas abordagens de diversos artistas. No primeiro capítulo, mencionamos o quanto *A metamorfose* foi marcante para o escritor Gabriel García Márquez; agora, voltamos em Kafka para discutir sua importância no cenário contemporâneo. O próprio Ferréz, que relaciona em seu manifesto o contexto de vida e obra do escritor com o advento da Literatura Marginal, parece levar inclusive para os seus desfechos literários a admiração por Kafka. No conto *Rastejar*, Ferréz traz a história de um personagem que se metamorfoseia em réptil após realizar a leitura de um livro:

Foi para a sala apenas de bermuda.

Pegou o livro, abriu no capítulo em que tinha parado, as pernas começaram a se mexer, ele sabia o que viria.

Mas já tinha feito tudo isso antes, por que não parava de lembrar?

Se juntaram, de sua barriga saiu um líquido viscoso, passo a passo, a bermuda saiu como se estivesse somente numa perna, começou a sentir as dores, o quarto estava todo quieto, ele prestava muita atenção nos ruídos, e não tinha nenhum, só os ossos estalavam agora.

A coisa se completou, agora as escamas estavam lá, os olhos viraram, a visão dobrou, também o tato havia melhorado bastante, abaixou o queixo e deslumbrou o novo corpo, liso, análogo.

Começou a deslizar, no início com dificuldade, depois com mais desenvoltura.

Passou pelo quarto, os tacos encerados não o denunciavam, o líquido viscoso marcava todo lugar por onde passava, chegou à cozinha, entrou no banheiro e fez a cauda ficar firme, ficou ereto, assim conseguiu acender a luz, sentou no vaso, abriu o livro e começou a ler (FERRÉZ, 2006, p.38-39).

Brincando com o potencial transformador da literatura, Ferréz defende a ideia de que o hábito da leitura pode mudar radicalmente a essência do ser humano. A passagem do conto citado dialoga tanto com a *metamorfose* de Franz Kafka (2011) quanto com a de Jorge Larrosa (2015), ambas discutidas por nós no primeiro capítulo. Nas literaturas periféricas, a periferia se metamorfoseia de espaço estigmatizado pelo senso comum como pobre e violento para o lugar de anúncio cultural de sujeitos que se recusam a seguir o destino traçado pelas estatísticas. Sobre o *Terrorismo Literário* de Ferréz, Luciano Barbosa Justino aponta que o autor “negocia uma cidadania cultural pela literatura, com implicações não exclusivamente culturais ou literárias, mas de natureza política e social” (JUSTINO, 2007, p.193).

Escrevendo a partir da periferia da metrópole paulistana, uma cidade onde o “baixo poder aquisitivo da maioria das populações periféricas é, pois, responsável pela relativa imobilidade de uma grande parcela da população” (SANTOS, 2009, p.99), a literatura de Ferréz é pensada para alcançar justamente aquelas e aqueles que não têm condições circular pela cidade e experimentar a variedade de sua vida cultural; aqueles indivíduos que, de acordo com Milton Santos (2009, p.99), muitas vezes acabam sendo “prisioneiros do espaço local”. Se Milton Santos faz a denúncia de um centro urbano onde a pobreza isola os indivíduos, uma metrópole realmente *fragmentada*, as escritoras e escritores da literatura marginal fazem o máximo esforço para novamente juntar esses cacos sociais, nadando contra a corrente do planejamento urbano pensado apenas para favorecer as grandes corporações. A militância de Ferréz por mudanças nas perspectivas literárias / culturais e, mais além, também políticas e sociais, para os habitantes das periferias, segundo Luciano Barbosa Justino, contempla todos os elementos apontados por Marilena Chauí como fundamentais para a consolidação da *cidadania cultural* – aquela que, entre outros fatores, depende da articulação entre “o trabalho cultural e o trabalho da memória social, particularmente como combate à memória social uma, indivisa, linear e contínua, e como afirmação das contradições, das lutas e dos conflitos que constituem a história de uma sociedade” (CHAUÍ, 2006, p.72).

Assim, mais do que uma nova estética de produção literária, que incorpora elementos de outras culturas e os traduz em boa literatura, o movimento da literatura marginal-periférica trabalha também como um reduto das memórias da periferia. Articulando maneiras da periferia contar suas próprias narrativas e lembrar o passado próprio sem intermédio das informações veiculadas pelo discurso dominante, escritoras e escritores periféricos sempre fazem referência a outros artistas da periferia para que os sujeitos periféricos possam se *sulear* – utilizando aqui a provocação de Paulo Freire (1992, p.24) –; se localizar não só a partir do periférico extremo Sul da zona Sul de São Paulo, mas também do periférico hemisfério Sul da ordem mundial. Autoras e autores da periferia sempre reverenciam o papel desempenhado por Carolina Maria de Jesus, Sabotage, Racionais MC’s e vários outros que serviram de exemplo para que alcançar a arte como meio de ganhar a vida fosse um sonho possível na periferia. Na crônica intitulada *A poesia dos deuses inferiores*, Sérgio Vaz mescla seu texto com nomes de autores e títulos da literatura periférica, destacados em negrito, incorporando essas pensadoras e pensadores na fluidez literária da periferia. Ao final do texto, para ser ainda mais explícito, o autor resume as referências em *Dados bibliográficos*:

Guerreira, O trem: **Alessandro Buzo**
Subindo a ladeira mora a noite, Pensamentos vadios, Colecionador de pedras: **Sérgio Vaz**
Graduado em marginalidade, 85 letras e um disparo, Ademiro: **Ademiro Alves, Sacolinha**
Cidade de Deus: **Paulo Lins**
Às cegas: **Luiz Alberto Mendes**
Vão: **Allan da Rosa**
Fortaleza da desilusão, Capão Pecado, Manual prático do ódio: **Ferréz**
A vida que ninguém vê: **Eliane Brum**
Sobrevivendo no inferno: **Racionais MC's**
 “Castelo de madeira”, “Brinquedo assassino”: **A família**
Noite adentro: **Robson Canto**
Elizandra Mjiba
Quarto de despejo: **Carolina de Jesus**
De passagem, mas não a passeio: **Dinha**
O Rastilho da pólvora: **Antologia do sarau da Cooperifa**
Cada tridente em seu lugar: **Cidinha da Silva**
Desenho no Chão: **Silvio Diogo**
Gramática da ira: **Nelson Maca**
Angu de sangue: **Marcelino Freire**
Notícias jugulares: **Dugueto Shabazz**
Um presente para o gueto: **Fuzzil**

(VAZ, 2011, p.43-44)

A parte final da crônica de Sérgio Vaz pode servir como um guia das obras e autores mais marcantes para o movimento da literatura periférica brasileira, segundo a consideração pessoal do escritor. Ao mesmo tempo, uma maneira de homenagear e saudar as companheiras e companheiros de atividade literária nas periferias e convite aos que nada conhecem do movimento. Em nosso próprio estudo constam obras que nos foram apresentadas pelos dados bibliográficos da crônica de Sérgio Vaz. É interessante observar que o autor coloca em pé de igualdade com a literatura marginal o diário de Carolina Maria de Jesus (bem anterior ao movimento), o disco *Sobrevivendo no inferno* dos Racionais MC's (antes mesmo de ser editado em versão impressa) e duas músicas do coletivo de rap *A família*. Partindo da análise literária do romance *Capão Pecado* para pensar essa característica de integração entre a literatura marginal-periférica e forças extra-literárias (no caso, o discurso da cultura hip hop), Verazzani considera que é válido notar como

Ferréz, além das vozes tradicionais da narrativa romanceada, vai inserir discursos de personagens nem tão fictícios no início de cada uma das cinco partes que compõem o livro, como textos dos rappers Mano Brown, integrante do já conhecido grupo Racionais MC's; Cascão, um dos idealizadores do grupo Trilha Sonora do Gueto (T\$G); e os grupos Outraversão, Negredo e Conceito Moral, que assinam seus textos em conjunto, como grupo. Mais do que expressar suas visões de mundo, pensamentos e ideologias de forma independente, esses artistas do rap que participam do livro parecem se colocar como aliados nessa batalha; um reforço efetivo na ampliação das vozes e na mobilização de forças extra-literárias (VERAZZANI, 2013, p.51-52).

A presença dos textos de compositores e coletivos de rap abrindo cada capítulo do romance (ou compilados ao final do livro, como na edição que temos em mãos) confere ao livro de Ferréz um assumido caráter de integração entre as vozes periféricas, como quem diz: olha aqui, não estamos sozinhos numa fortaleza de desilusão. A versão do romance com a qual estamos trabalhando ainda conta com uma nota introdutória que o autor finaliza mandando um salve para todas as periferias, “estampadas nas camisetas, nos adesivos, nas tatuagens e no sangue de quem se faz, apesar de tudo, firme e forte todos os dias” (FERRÉZ, 2016, p.13). Não é somente na dedicatória que o autor insere as periferias da região metropolitana de São Paulo. Logo no início do romance, três personagens estão conversando e marcam de sair juntos para um baile:

Combinaram de ir ao baile da News Black Chic, lá no pátio da escola José Olímpio; o som da equipe era muito bom e vinha gente lá do Valo Velho, Piraporinha, Jardim Ingá, Pirajussara, Morro do S, Parque Regina, Parque Arariba, São Luís, Buraco do Sapó, Parque Fernanda e de várias quebradas, pois os bailes e os roles noturnos eram cada vez mais raros na periferia. Todo baile que surgia não passava de duas semanas e acabava, ou era por causa de morte ou por causa dos policiais (FERRÉZ, 2016, p.27).

A denúncia da carência de espaços públicos destinados ao lazer da juventude nas periferias aparece em várias passagens do romance, retratando liricamente a situação real da tentativa de extermínio das expressões culturais da periferia, mediante políticas de sucateamento das praças, parques, quadras e afins, agravadas com determinações de segurança pública unicamente direcionada para a repressão das manifestações artísticas das periferias, sob o pretexto de que tais eventos fomentam a violência e promovem a criminalidade. Em contrapartida, o autor encaixa no enredo menções sutis ao rap, estilo musical em que muitos dos artistas envolvidos não esperam financiamento externo para organizar seus bailes. A primeira referência ao rap que destacamos em *Capão Pecado* é quando um dos personagens convida o amigo a prestar o exame para a Polícia Militar e o amigo recusa e diz que jamais seria um “Robocop do governo” (FERRÉZ, 2016, p.34) – expressão cunhada pelos Racionais MC’s na música *Diário de um detento* (RACIONAIS MC’S, 2018, p.89). Outra singela alusão ao hip hop no romance dirige-se à canção *Homem na Estrada*, dos Racionais MC’s (1993), ambientando a cena no bar:

A polícia subiu o morro, pois um boteco lá em cima chamava a atenção pelo alto volume do som. As frases dos grupos de rap deixaram irados os gambés, que chegaram botando pra quebrar no bar do seu Tinho Doido, um senhor de idade que era aposentado e tinha o bar como meio de ajudar a sustentar seus quatro filhos e três netos. O som, antes de ser interrompido por motivo de perfuração à bala, bradou o último verso: “Não confio na polícia, raça do caralho” (FERRÉZ, 2016, p.135-136).

Enfurecidos, os policiais disparam contra a caixa de som do bar, acabando com o fundo musical do ambiente. Mas o breve suspiro da composição que o autor deixa pelas frestas do relato, além de ilustrar uma prática comum das periferias paulistanas, de escutar rap nos bares, atua também como chamamento para ouvir a canção inteira e compreender um pouco mais do que o escritor (e os rappers) têm a dizer sobre a realidade periférica. A letra de *Homem na Estrada* conta a história de um cidadão que cumpre pena em regime fechado e, ao sair, se depara com a mesma realidade que impulsionou os seus hábitos delituosos. Segue o trecho inicial da canção:

Um homem na estrada recomeça sua vida
Sua finalidade: a sua liberdade
Que foi perdida, subtraída
E quer provar a si mesmo que realmente mudou
Que se recuperou e quer viver em paz
Não olhar para trás, dizer ao crime: nunca mais!
Pois sua infância não foi um mar de rosas, não
Na FEBEM, lembranças dolorosas, então
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim
Muitos morreram sim, sonhando alto assim
Me digam quem é feliz, quem não se desespera
Vendo nascer seu filho no berço da miséria.
Um lugar onde só tinham como atração
o bar e o candomblé pra se tomar a benção
Esse é o palco da história que por mim será contada
Um homem na estrada

Equilibrado num barranco, um cômodo mal acabado e sujo
Porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio
Um cheiro horrível de esgoto no quintal
Por cima ou por baixo, se chover será fatal
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou
Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas
Logo depois esqueceram, filha da puta! [...]

(RACIONAIS MC'S, 1993)

Descrevendo as características do meio social onde se passa a história a ser contada, o discurso do narrador apresenta geograficidades poéticas que gritam em meio ao não-lugar do indivíduo periférico na sociedade de consumo: uma maneira lírica de apresentar o mundo caótico do protagonista da canção. Habitando um barraco de apenas um cômodo, sujeito ao desabamento pela queda da chuva e/ou pela cheia do esgoto, o personagem da música vive rodeado pelo desespero e pela miséria, num lugar onde o poder público aparece na figura do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para numerar os barracos, entrevistar as pessoas, e depois sumir novamente. Tanto na composição dos Racionais como em *Capão Pecado*, a periferia é o espaço onde o ser humano vive desumanizado e largado à própria sorte, dia após dia.

Ambas as obras abordam também a escassez de espaços para a socialização dos moradores das periferias. Longe dos grandes centros culturais e áreas comuns onde as pessoas possam se encontrar, o convívio social dos bairros periféricos acaba por ser estabelecido nas tendas religiosas ou nos bares. Em *Homem na Estrada*, os Racionais problematizam a questão do álcool a partir do discurso hegemônico de condenação das substâncias consideradas drogas: “Os ricos fazem campanha contra as drogas / E falam sobre o poder destrutivo dela / Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro / Com o álcool que é vendido na favela” (RACIONAIS MC’S, 1993). No romance de Ferréz, o autor também politiza a questão de a vida pública na periferia ser quase que exclusivamente associada aos botecos. O narrador comenta a relação do protagonista com a cultura de banalização do consumo excessivo de bebidas alcoólicas:

O álcool vinha como uma herança genética, era uma dádiva passada de pai pra filho, de filho pra filho, e assim se iam famílias inteiras condicionadas ao mesmo barraco; padrão de vida inteiramente estipulado. As correntes foram trocadas pelos aparelhos de televisão. A prisão foi completada pelo salário que todos recebem, sem o qual não podem ficar de jeito nenhum, pois todos têm que comer (FERRÉZ, 2016, p.95).

O narrador do romance menciona sutilmente as amarrações entre a indústria do álcool e os grandes veículos de informação como componentes de uma ampla política de preservação dos pilares do trabalho alienado na sociedade brasileira. Comentando o fenômeno institucional da periferização das camadas populares de modo a condená-las perpetuamente à vida precária e sujeita a toda forma de exploração, Ferréz escreve no posfácio de *Capão Pecado* que vivemos um país que dedica praticamente todos os seus cuidados à formação e proteção dos que já nasceram privilegiados, enquanto as classes mais pobres pendem para a dependência alcoólica e o subemprego; enfim, um

Brasil que gera cada vez mais miseráveis, que gera um pequeno que é retirado pelas belas mãos asseadas e carinhosas de um médico como se o retirasse de um casulo e o traz à vida dando-lhe um tapinha nas nádegas, para progredir com justiça e igualdade com outros garotos na frágil linha da vida. Uma vida que o pequeno futuramente pensará que é sua, mas não é, pois seu futuro é incerto e ameaçado pelo fantasma da injustiça social. Ele não sabe que aquele médico não é seu pai, que seu pai está numa obra, pois não lhe deram o dia de folga. O médico se formou na USP, um recinto que era para o povo, mas já foi reservado desde sua criação para os playboys. Seu pai se formou na vida, uma vida que era para todos, porém, desde que a abolição foi declarada todos souberam reservar sua parte, menos ele e os seus.

[...]

A pobreza aqui é passada de pai para filho, assim como a necessidade de trabalhar dia e noite para comprar um pão, um saco de arroz, um saco de feijão. Mas é com amor e carinho que criamos nossos filhos, sem nos darmos conta do local, dos amigos incertos e das coisas que injetam aqui – armas e drogas (FERRÉZ, 2016, p.150-151).

Outro romance da literatura periférica que vale a pena ser mencionado é o livro *Cidade de Deus*, escrito por Paulo Lins. Também mencionado nos *dados bibliográficos* de Sérgio Vaz, *Cidade de Deus* figura como um dos primeiros romances (senão o primeiro) da chamada literatura periférica. A partir de sua publicação, em 1997, começa a se discutir nos estudos de literatura nacional uma “produção textual oriunda de setores tradicionalmente excluídos do sistema literário brasileiro, sobretudo como sujeitos da escrita, que se dedicam em seus escritos a produzir representações literárias da experiência dessas próprias comunidades” (RODRIGUEZ, 2004, p.53). Apesar de sua publicação datar dos fins da década de 1990, o romance de Paulo Lins remete a sua narrativa aos anos 1960 e 1970, quando do recente surgimento da favela Cidade de Deus, na zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Em concordância com as relações que já discutimos aqui diversas vezes entre a literatura periférica brasileira do fim do século XX e a poesia marginal da geração mimeógrafo, o romance de Paulo Lins tem como epílogo a citação de um poema de seu xará Paulo Leminski:

Vim pelo caminho difícil,
a linha que nunca termina
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha

(LEMINSKI, 2017, p.18)

Escrito por quem viveu da infância até a vida adulta na Cidade de Deus, o livro de Paulo Lins constrói um retrato da favela a partir de seus becos mais íntimos. As linhas costuradas pelo autor deixam talhada na pele da obra a trajetória de quem veio pelo caminho mais difícil, a linha de uma vida inteira buscando a palavra, as palavras próprias. Dividido em três partes – cada uma dedicada a contar mais detalhadamente a história de um personagem diferente –, o romance pode ser lido como um registro fiel e poético da formação e das memórias da Cidade de Deus. Henri Lefebvre não exagera ao dizer que os países ditos subdesenvolvidos conheceram “simultaneamente a era rural, a era industrial, a era urbana. Eles acumulam os problemas, sem por isso acumularem as riquezas” (LEFEBVRE, 1999, p.40). Em *Cidade de Deus*, é possível compreender uma dimensão em pequena escala do referido fenômeno, onde uma favela surgida pelas forças da urbanização desigual ainda conserva costumes típicos da vida campesina. Ao começo do romance, Paulo Lins se dedica a descrever a *neofavela* (LINS, 1997, p.17) Cidade de Deus, as origens de seus moradores, as causas da migração e a sua chegada:

Os novos moradores levaram lixo, 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 arrebitados, 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. Foram atiradeiras, revistas *Sétimo Céu*, panos de chão ultrapassados, ventres abertos, dentes cariados, catacumbas incrustadas nos cérebros, cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia, pau para matar a cobra e ser mostrado, a percepção do fato antes do ato, gonorréias malcuradas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar. Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas (LINS, 1997, p.18).

Vindas das mais variadas regiões da cidade do Rio de Janeiro (e outras cidades), em meados dos anos 1960, chegavam cada dia mais e mais famílias na favela recém formada. Paulo Lins nos apresenta uma descrição poética e detalhada desse processo, mesclando aspectos gerais dos fenômenos migratórios com elementos particulares que conferem ao relato um caráter de extrema intimidade. Expulsos pelas violências, pelas enchentes, pelos desabamentos, pelos custos de vida e pelos interesses do capital imobiliário, dirigiam-se para a Cidade de Deus aqueles que já não tinham mais lugar nas áreas que a especulação urbana ia engolindo. A exemplo dos que sofreram com a cheia das chuvas e/ou esgotos, o autor escreve que “Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes” (LINS, 1997, p.18). Depois de divagar por uma série de retratos líricos da expansão da Cidade de Deus, o eu lírico de Paulo Lins parece retomar o foco de sua narrativa e prepara o leitor para a verdadeira proposta da obra: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (LINS, 1997, p.22). Uma pausa. Na página seguinte:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango de sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala.

(LINS, 1997, p.23)

Fazendo uma espécie de prece poética, o autor pede auxílio à poesia para guiar suas palavras pelo extenso relato que se segue. Como quem deixa o leitor pegar fôlego, Paulo Lins dispõe na página apenas o trecho que citamos, dando a entender que ao virar a folha a narrativa ganha outro rumo; um ritmo mais intenso, enredo quase indigesto. A fala começa a falhar e então falam as balas. O romance é dedicado a contar os sujeitos e os feitos que foram se sucedendo na Cidade de Deus ao longo das décadas de 1960 e 1970 até que culminassem na grande guerra entre duas quadrilhas criminosas da favela, em disputa pelo controle dos territórios do tráfico (as *bocas*) na região – a facção de *Sandro Cenoura* versus a facção de *Zé Pequeno*. Construído com personagens e acontecimentos reais, *Cidade de Deus* traduziu para a literatura brasileira como funcionavam (e funcionam) as periferias da cidade que se vende como maravilhosa e mascara o purgatório enfrentado pela maioria da população. Voltando a abordar as origens da Cidade de Deus, Paulo Lins resume em poucas linhas o projeto político e urbanístico de controle da população trabalhadora mediante a segregação socioespacial:

Nenhuma das favelas teve sua população totalmente transferida para as casas do conjunto. A distribuição aleatória da população entre Cidade de Deus, Vila Kennedy e Santa Aliança, os dois outros conjuntos criados na Zona Oeste para atender os flagelados das enchentes, acabou mutilando famílias e antigos laços de amizade. Muitas delas recusaram a mudança para Cidade de Deus, por acharem o lugar muito distante (LINS, 1997, p.35).

Não raro, a cidade grande cresce mutilando laços afetivos entre pessoas e pessoas, e entre pessoas e lugares. Assim fica mais fácil expropriar o sujeito de sua humanidade e condená-lo ao trabalho exaustivo, à moradia precária e à privação dos espaços de lazer e momentos de sociabilidade. Ao mesmo tempo em que Paulo Lins narra esse crescimento (não tão) desordenado do Rio de Janeiro, pautado no isolamento dos grupos sociais em seus guetos, o escritor aponta também linhas de fuga da cultura popular para se apropriar das expressões e lugares que lhe são de direito. Contando sobre os primeiros indícios de integração entre a população da Cidade de Deus, vínculos que viriam a fortalecer uma constituição identitária daquela periferia, o autor escreve:

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. A princípio, alguns grupos remanescentes tentaram o isolamento, porém em pouco tempo a força dos fatos deu novo rumo ao dia-a-dia: nasceram os times de futebol, a escola de samba do conjunto, os blocos carnavalescos... Tudo concorria para a integração dos habitantes de Cidade de Deus, o que possibilitou a formação de amizades, rixas e romances entre essas pessoas reunidas pelo destino (LINS, 1997, p.35).

A descrição que faz Paulo Lins dos primeiros sintomas de um sentimento de pertença é tão bonita, tão poética e tão verdadeira, que deixa evidente que a literatura de periferia não se apresenta apenas como revolução bibliográfica na qual passam a ocupar os espaços literários aqueles indivíduos que eram antes coagidos a transitar somente pela entrada de serviço; é também uma forma de levar para a cultura literária o espírito orgânico do futebol de bairro, das escolas de samba, dos blocos de carnaval, bem como o seu caminho inverso: a literatura descendo dos pedestais da intelectualidade seletiva para dialogar com os campos de várzea, as quadras, os becos e os botecos.

Em seu artigo *Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo*, o pesquisador Antonio Eleilson Leite considera que a literatura de periferia de São Paulo pode ser dividida em dois períodos históricos: num primeiro momento, da publicação de *Capão Pecado* (ano 2000) até o ano 2005, seria compreendida a *Literatura Marginal*; em um segundo momento, do ano de 2005 até o contexto atual, partindo da difusão dos saraus de poesia na periferia (tendo como maior expoente o *Sarau da Cooperifa*), seria classificada a *Literatura Periférica* (LEITE, 2014, p.1). Sobre o Sarau da Cooperifa, o autor comenta que

Fora de moda há muitos anos, o sarau ressurgiu num boteco de quebrada na periferia da Zona Sul de São Paulo com os poetas da Cooperifa em 2001. [...] No mais, são poesias de autoria dos próprios frequentadores do sarau, letras de canções e muitos RAPs em composições que abordam a realidade local numa representação lírica das vivências dos poetas que fazem uso desse recurso estético para se expressarem (LEITE, 2014, p.3).

Abordando as origens dos saraus no Brasil, Antonio Eleilson Leite explica que tais espaços de declamação e performances artísticas chegam ao país com uma forma extremamente restrita e elitista, remontando a uma prática dos literatos da burguesia de Paris no século XIX. A repaginada ocorrida na cultura dos saraus poéticos, fomentada pela literatura periférica e seus adeptos, acabou configurando um movimento oposto: a fuga da poesia dos salões luxuosos para o calor das ruas, o (a)braço do povo. Contrária à exclusividade intelectual, a literatura periférica elevou a poesia ao domínio público:

Quanto a nós, *Capitães da areia* amados por Jorge, não restou outra alternativa a não ser criar o nosso próprio espaço para a morada da poesia. Assim nasceu o Sarau da Cooperifa. Nasceu da mesma “Emergência” de Mário Quintana e, antes que todos fossem embora pra Pasárgada, transformamos o boteco do Zé Batidão num grande centro cultural. Agora, todas as quartas-feiras, guerreiros e guerreiras de todos os lados e de todas as quebradas vêm comungar o pão da sabedoria que é repartido em partes iguais, entre velhos e novos poetas, sob a bênção da comunidade.

(VAZ, 2011, p.35)

Ritual poético das periferias urbanas, o Sarau da Cooperifa (e os demais saraus de origem semelhante), só por se manter de pé nessas quase duas décadas, independente das temáticas envolvidas nos poemas declamados, já configura uma ressignificação socioespacial dos bairros proletários da região metropolitana de São Paulo e do Brasil. Ali, comungando o pão e o conhecimento, a poesia se cultiva no coração do trabalhador e da trabalhadora; a arte literária vai passando de boca em boca, emancipada dos ciclos acadêmicos e do mercado editorial. A propagação poética por meio da declamação configura a *oralidade* como outro aspecto apontado por Antonio Eleilson Leite como traço fundamental das literaturas periféricas, que não podem ser abordadas “apenas pela obra que se encontra publicada” (LEITE, 2014, p.3). Quebrando o ciclo vicioso do foco na leitura de poemas já publicados e da publicidade de escritores já consagrados, os saraus da periferia convidam a se apresentarem aquelas pessoas cuja poesia latente no corpo jamais fora impressa em editoras.

Da celebração da poesia oral periférica, nascem os saraus de periferia e os slams poéticos. A origem dos slams data dos anos 1980, na cidade estadunidense de Chicago, com o surgimento da primeira batalha de poesia falada configurada na modalidade do slam – o *Uptown Poetry Slam*. Para falar do surgimento dos slams poéticos no Brasil e no mundo, citamos o artigo de Roberta Estrela D’Alva, *slammer* (expressão para se referir às poetisas e poetas que declamam no slam) e idealizadora do primeiro slam do Brasil. A autora conta a história da origem do movimento nos Estados Unidos:

Foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora branca no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” (Smith, Kraynak, 2009:10) chamado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro *poetry slam*. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. Foi nesse ambiente que o termo *poetry slam* foi cunhado, emprestando a terminologia “*slam*” dos torneios de beisebol e bridge, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia. Assim, em um fim de noite, de forma orgânica, e a partir de um jogo improvisado, o *poetry slam* nasceu (D’ALVA, 2011, p.120).

Idealizado por trabalhadores da construção civil e levantado por mãos operárias, em um bar de jazz, o slam poético brota da pulsação de um organismo essencialmente periférico. Além de cunhar o termo “*slam*” a partir de torneios esportivos, como narra Roberta D’Alva, é comum entre os slammers brasileiros a associação do nome com a onomatopéia de uma forte batida de porta. Busquemos um exemplo nos quadrinhos:

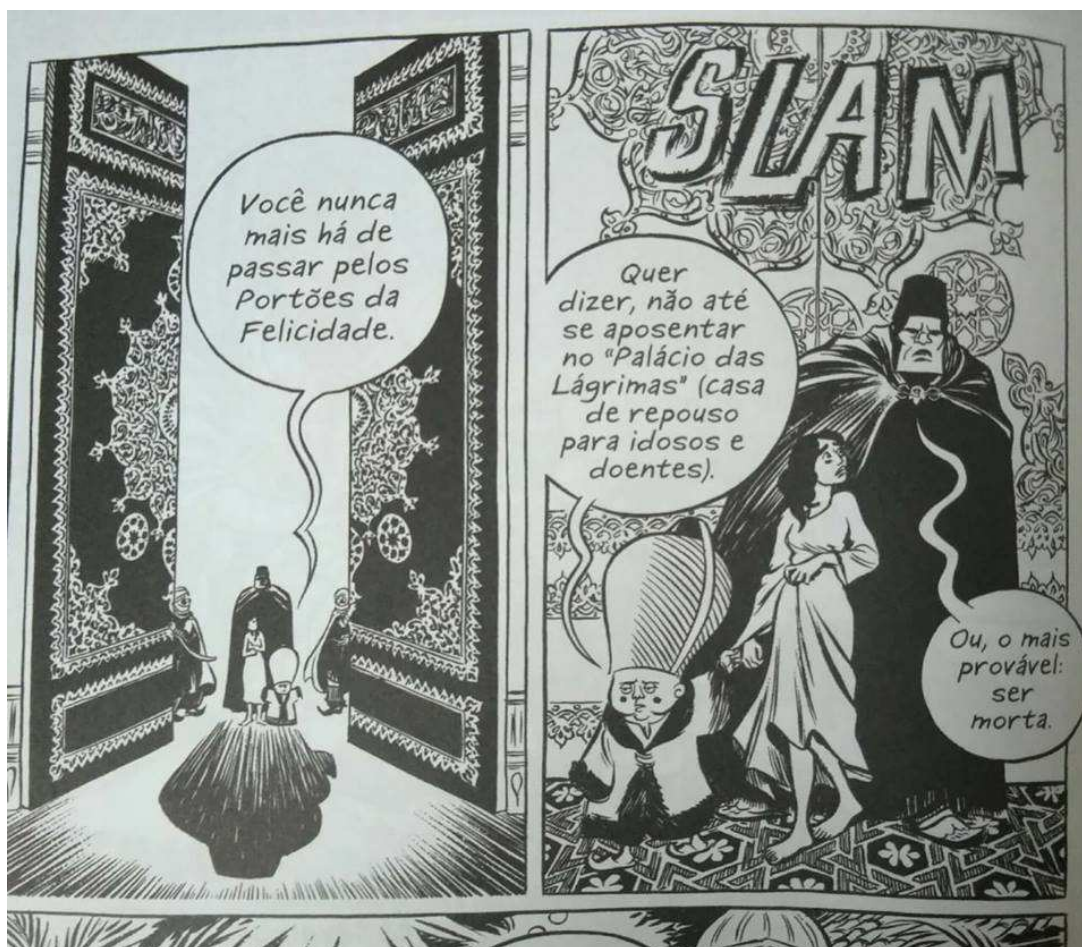


Figura 1 – *SLAM!*, uma porta batendo. (THOMPSON, 2012, p.204).

Recorremos à ilustração de Craig Thompson para explorar as interfaces do nome *Slam* poético. Aproveitamos para fazer duas ressalvas: a primeira consiste em deixar evidente que a onomatopéia dos portões se fechando e o nome *Slam* se tratam apenas de coincidência em *Habibi*, o livro de Thompson, cuja história se passa no Oriente Médio; em nenhum momento da narrativa o autor aborda temáticas em torno das batalhas de poesia falada e afins. A segunda ressalva pertinente à utilização do desenho do autor é que, embora no senso comum haja muitas vezes a associação entre os slams poéticos e o islamismo (não raro, os eventos são erroneamente divulgados como “islã poético”), não há indícios de que as competições de poesia oral tenham se originado a partir dos povos árabes. A aproximação entre o slam poético e o islã muçulmano, estabelecida pelos desavisados, chega a ser uma ocorrência irônica: ambos se manifestam nas periferias do mundo e lidam diariamente com a marginalização e a agressão dirigidas aos seus praticantes. Das favelas brasileiras às vielas palestinas, são praticamente as mesmas oligarquias bélicas e midiáticas que tiram dinheiro da miséria e da desgraça alheias. Ainda assim, slam não é islã.

Fechamos esse curto parêntesis sobre a expressão *Slam* e suas evocações para retomar a discussão das origens e estruturas do movimento. Despretensiosamente, o que viria a se tornar uma competição com proporções mundiais surge como uma rodada de poesias entre amigos no bar. Uma forma de socialização entre sujeitos de um pequeno grupo tornou-se um movimento artístico com dimensões globais, se espalhando pela França, Alemanha, Canadá, “Austrália, Zimbábue, Madagascar, Ilhas Reunião, Singapura, Polônia, Itália e, até mesmo, o Polo Norte” (SMITH; KRAYNAK *apud*. D’ALVA, 2011, p.120). No caso brasileiro, a cultura dos slams começa a se difundir na cidade de São Paulo, em 2008, a partir da criação do slam ZAP! (Zona Autônoma da Palavra), idealizado por Roberta Estrela D’Alva. Na página virtual do slam ZAP!, há um texto no qual a slammer comenta um pouco sobre a criação do movimento brasileiro de slam. A escritora narra que tomou contato com a cultura dos slams após uma viagem aos Estados Unidos e, ao retornar, procurou sobre o movimento no Brasil e não havia ninguém fazendo ainda: Eis que, depois de muito pesquisar, “o projeto sai do papel e ganha vida!” (D’ALVA, 2009). Segue a chamada para a primeira edição do ZAP!:

→ UMA NOITE DEDICADA
À PALAVRA FALADA (SPOKEN WORD)



ZAP! um SLAM brasileiro!
ZONA AUTÔNOMA DA PALAVRA

(19h) EXIBIÇÃO DO FILME **SLAM**
de Marc Levin com Saul Williams
e Sonja Sohn

(20h) MICROFONE ABERTO
→ TRAGA SEU POEMA AUTORAL
ANSOLVA-SE NA HORA.
FALE!

(21h) **SLAM!**

REGRAS DO SLAM:
1- OS POEMAS DEVEM SER DE AUTORIA PRÓPRIA
2- TER NO MÁXIMO 3 MINUTOS
3- SEM FIGURINOS, SEM CENÁRIOS,
SEM ACOMPANHAMENTO MUSICAL
3 RODADAS → PREPARE-SE TRAGA 3 POEMAS

PRÊMIOS LIVROS!!! LIVROS!!!
→ BERTOULT BRECHT, PATATIVA DE ASSARÉ,
MÁRIO DE ANDRADE, QUADRINHOS CONRAD...

ONDE? **NÚCLEO BARTOLOMEU**
R: DR. AUGUSTO DE MIRANDA Nº 786 POMPEIA
SÃO PAULO-SP PRÓX. AO HOSPITAL SÃO CAMILO
E AO SESC POMPEIA

QUINTA-FEIRA
11 de dezembro
19h
ENTRADA LIVRE
é só chegar!

Indicado para:
poetas
prostitutas
diários
jovens
shoos
escritoras
homens/bulldozes
4000
mães
Bailarinos
fumantes e não
fumantes
DE DIREITOS
podeiros
Revistas
estudantes
MOTORISTAS
bibliotecários...

Bar: come e bebe o preço camaradas!

Figura 2 – Panfleto do primeiro slam ocorrido no Brasil (D’ALVA, 2009).

A partir do ZAP!, a ideia ganhou corpo e o movimento foi crescendo na cidade de São Paulo (*Slam da Guilhermina, Slam Resistência*) e outras cidades como Rio de Janeiro (*Rio Poetry Slam*), Goiânia (*Slam do Livramento*), Belo Horizonte (*Slam Clube da Luta*), Atibaia (*Atibaia Slam Clube*), entre outros (STELLA, 2015, p.16). Na cidade de Juiz de Fora, o movimento começa alguns anos mais tarde, em fevereiro de 2017, no bairro Santa Cândida. Idealizado por Mohammed Silva e Yuri Souza, em parceria com o *Coletivo Vozes da Rua*, o corpo diretivo da Escola Municipal de Santa Cândida e o grupo *Confraria dos Poetas*, o primeiro slam poético da cidade contou com uma oficina sobre a organização de slams poéticos, ministrada por Del Chaves, um dos fundadores do *Slam Resistência* de São Paulo (ELMOR, 2018, p.28). Naquela tarde, muitas escritoras e escritores da cidade, de diferentes bairros, faixas etárias, estilos e grupos, se encontraram com uma nova modalidade de cultivo da poesia oral: em uma escola pública de bairro periférico, com forte presença da cultura hip hop. A arte de divulgação do evento e a página virtual foram criadas por Mohammed e seu irmão Jamal, ambos poetas do bairro. Segue a imagem de divulgação:



Figura 3 – Cartaz de divulgação do primeiro Slam Poético da Ágora (Acervo pessoal)

Ainda em 2017, mais dois slams poéticos foram realizados na referida escola com a parceria entre o *Coletivo Vozes da Rua* e a *Confraria dos Poetas*. Entretanto, após a terceira edição do slam, algumas contradições e divergências se acentuaram, e o slam se dividiu em dois movimentos distintos, sendo um deles o *Slam de Perifa*, cuja primeira edição ocorreu em setembro de 2017, também no bairro Santa Cândida. Como a poesia marginal não poderia deixar de marcar presença no evento, nosso primeiro *Slam de Perifa* contou com uma oficina do poeta Nicolas Behr, em que o escritor contava um pouco de suas experiências com a geração mimeógrafo e lançava várias ideias e provocações em torno do habitar política e poeticamente as ruas – por exemplo, a utilização de giz para fazer arte no asfalto, entre outras práticas. Para não esquecer das raízes da poesia periférica, o evento também contemplou apresentações de MC's e grupos de breaking. Na Escola Municipal do Santa Cândida, sede do evento, a cultura hip hop é sempre bem-vinda. Segue a arte do cartaz de divulgação da estreia, com a logo do *Slam de Perifa*, ambos criados por Mohammed e Jamal:



Figura 4 – Cartaz de divulgação do primeiro *Slam de Perifa* (Acervo pessoal)

Nos anos de 2017 e 2018, vários outros slams diferentes foram surgindo na cidade. Dentre eles, o *Slam do Encontro* (organizado pelo grupo *Encontro de MC's*), o *Slam Contra a Corrente* (articulado por alunos do Instituto Federal), o *Slam das Minas* (uma rede de slams poéticos exclusivos para batalha de slammers mulheres), o *Slam 23* (idealizado por estudantes do Colégio de Aplicação João XXIII), que tivemos o privilégio de presenciar a primeira edição, entre outros eventos de poesia periférica. Cada slam apresenta suas especificidades, mas, de modo geral, há um formato a ser seguido – as regras básicas da modalidade Slam:

- Cada artista deve se apresentar declamando textos autorais.
- As apresentações têm um tempo limite de três minutos.
- A poesia tem liberdade absoluta para abordar quaisquer temas, com o vocabulário que a poetisa e o poeta quiserem, sem censuras ou adequações.
- Não podem ser utilizados fundos musicais ou objetos cênicos que entrem ativamente na performance; posso me apresentar usando um chapéu na cabeça, mas se eu o retiro para transformá-lo em gesto durante a declamação, sou desclassificado. Só valem os sons e movimentos que o poeta e a poetisa possam fazer com o próprio corpo.
- O júri é sempre popular: cinco pessoas são escolhidas entre a plateia. As notas vão de 0,0 a 10,0 e, para diminuir o risco de favorecimentos pessoais, são anuladas a maior e a menor notas, somando-se apenas as três restantes.
- São feitas três rodadas eliminatórias: a primeira fase, na qual as cinco maiores notas passam para a próxima; a semifinal, em que as três maiores notas passam para a última; a final, comumente decidida pela aclamação do público. Nas três fases, as poesias têm que ser diferentes.
- As batalhas são apresentadas por um(a) *Slammaster*, mestra ou mestre de cerimônias pertencente ao movimento do slam em questão.
- Todo slam tem seu mote próprio, um grito característico. Na maioria dos casos, o grito dialoga com o público. O slammaster profere uma frase, a plateia devolve a outra, geralmente o nome do slam, e o silêncio se faz geral para que a poesia possa falar. No caso do *Slam Resistência*, que ocorre na cidade de São Paulo, o grito parte de um haicai:

SLAMMASTER

Sabotagem
sem mensagem
na mensagem!

PÚBLICO

Slam Resistência!

E a poesia começa. O grito é uma estratégia dupla: ele quebra as conversas paralelas para focalizar a atenção dos presentes na apresentação que se inicia, e também é uma forma de energizar a pessoa que vai declamar. Por isso tem que ser literalmente um grito. O coro do público é um estímulo para que a performance comece com a força de uma rajada verbal. Apesar do viés competitivo das batalhas de poesia falada, não há o incentivo a um conflito entre os participantes. Artistas se colocam como aliados dos espectadores e entre si; segundo Roberta Estrela D’Alva (2011, p.121), “o propósito do *poetry slam* não é a glorificação do poeta em detrimento de outros, mas a celebração da comunidade à qual ele pertence”. Com o impacto de um portão batendo e as tensões de uma competição esportiva, o momento poético da apresentação no slam conserva traços de personalidade, aquele contato íntimo que só a rua fervilhando oferece. Sobre a aura orgânica e o compartilhamento de experiências que ocorre em uma batalha de poesia falada, Roberta Estrela D’Alva escreve:

De fato, a “aura” (Benjamin, 1985) do *slam*, o momento presente em que o encontro se dá, não é possível de reprodução, e muito embora existam registros dos campeonatos e até mesmo livros de antologias com os poemas que são recitados, nada substitui a presença física, o encontro, o diálogo entre as diferenças, ponto central desse tipo de manifestação.

Nesse sentido, os *slams* que, inicialmente têm como mote a competição, tomam a proporção de uma celebração [...] onde a palavra é comungada entre todos sem hierarquias. Um círculo poético onde as demandas “do agora” de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com as experiências que esta vivencia (D’ALVA, 2011, p.121).

Assim como o calor das ruas, os espaços de slam poético proporcionam alguns encontros e confrontos para quem batalha e para quem assiste. Se voltarmos à discussão de Dardel (2015, p.28), lemos que a “cidade, como realidade geográfica, é a rua”, o quadro central da vida cotidiana. Ou seja, é na rua que vão se deparar as experiências e realidades geográficas que compõem a essência de uma cidade. Pensando o papel da rua nas dinâmicas da sociedade urbana, Lefebvre escreve que é o lugar possibilitador dos encontros que ocorrem em outros espaços adjacentes (como os cafés e salas diversas). O autor declara: “Na rua, teatro espontâneo, torno-me espetáculo e espectador, às vezes ator. Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas separação, segregação estipulada e imobilizada” (LEFEBVRE, 1999, p.29). Apontando elementos considerados pelo filósofo como aspectos positivos, Henri Lefebvre vem nos falar da função informativa, simbólica e lúdica das ruas na sociedade urbana: “Nela joga-se, nela aprende-se” (LEFEBVRE, 1999, p.30). Desnudando-a, o autor provoca:

A rua é desordem? Certamente. Todos os elementos da vida urbana, noutra parte congelados numa ordem imóvel e redundante, liberam-se e afluem às ruas e por elas em direção aos centros; aí se encontram, arrancados de seus lugares fixos. Essa desordem vive. Informa. Surpreende. [...] O espaço urbano da rua não é o lugar da palavra, o lugar da troca pelas palavras e signos, assim como pelas coisas? Não é o lugar privilegiado no qual se escreve a palavra? Onde ela pôde tornar-se “selvagem” e inscrever-se nos muros, escapando das prescrições e instituições? (LEFEBVRE, 1999, p.30).

Na geometria das ruas, instaura-se a desordem do cotidiano caótico. Também no aspecto formatado e competitivo da modalidade slam vão se impor apresentações que abalam quaisquer estruturas normativas. Se Milton Santos escreve que no mundo globalizado há contrarracionalidades que crescem paralelas à racionalidade dominante (SANTOS, 2012, p.309), é no movimento dos slams que vamos buscar o exemplo desse fenômeno apontado pelo autor: denúncias e ataques ao discurso hegemônico mediante o uso da palavra por parte daquelas pessoas que estruturalmente encontram fechados os espaços que deveriam ser públicos e destinados à expressão das diversidades. Sobre as contradições do espaço urbano, após elencar os aspectos positivos das ruas, Lefebvre se propõe a descrever alguns fenômenos negativos que passam a operar nas localidades pretensamente públicas:

A passagem na rua, espaço de comunicação, é a uma só vez obrigatória e reprimida. Em caso de ameaça, a primeira imposição do poder é a interdição à permanência e à reunião na rua. Se a rua pôde ter esse sentido, o encontro, ela o perdeu, e não pôde senão perdê-lo, convertendo-se numa redução indispensável à passagem solitária, cindindo-se em lugar de passagem de pedestres (encurralados) e de automóveis (privilegiados); A rua converteu-se em rede organizada pelo/para o consumo. A velocidade da circulação de pedestres, ainda tolerada, é aí determinada e demarcada pela possibilidade de perceber as vitrinas, de comprar os objetos expostos. O tempo torna-se o “tempo-mercadoria” (tempo de compra e venda, tempo comprado e vendido). A rua regula o tempo além do tempo de trabalho; ela o submete ao mesmo sistema, o do rendimento e do lucro. Ela não é mais que a transição obrigatória entre o trabalho forçado, os lazeres programados e a habitação como lugar de consumo.

[...] A rua, série de vitrinas, exposição de objetos à venda, mostra como a lógica da mercadoria é acompanhada de uma contemplação (passiva) que adquire o aspecto e a importância de uma estética e de uma ética (LEFEBVRE, 1999, p.31).

Enquanto pesa sobre as ruas a tendência de abandonar e sucatear os ambientes públicos em prol do desenvolvimento de espaços privados (boates, shoppings, bares, igrejas etc.), localidades nas quais só é permitida a contemplação passiva e fugaz dos acontecimentos, as reuniões de diferentes tribos e grupos em torno das práticas literárias ocupando lugares outrora designados à mera passagem, implica um ato significativo de permanência e resistência. Nos slams e saraus periféricos, a rua volta a assumir a função de encontro e pertencimento daquelas e daqueles que a constroem diariamente.

É nos espaços efetivamente públicos que as batalhas de rap, os saraus e os slams poéticos vão se alojar: escolas, praças, becos, ruas sem saída, sedes de bairro ou até lajes, bares e casas frequentados pelos grupos sociais que habitam as periferias. Essas formas de ocupar o espaço artisticamente configuram uma dimensão extremamente estratégica da literatura periférica. A feição estrategista desse movimento literário não se evidencia apenas na escolha dos locais de realização dos encontros. Há também toda uma linguagem estabelecida do povo para o povo, dialogando intimamente com as culturas populares. Analisando o caráter tático dos saraus e slams na cultura das periferias urbanas, Claudia de Azevedo Miranda destaca os vínculos de reforço identitário destes espaços performáticos, pois “evidencia-se a utilização de alguns bordões utilizados pelos apresentadores nos encontros, que reforçam isto, como o ‘É nós’, e a convocação que abre os trabalhos nos saraus da Cooperifa: o ‘povo bonito, povo inteligente’.” (MIRANDA, 2015, p.9). O empoderamento do povo periférico através da poesia falada proporciona outro significado para os espaços destinados ao uso comunitário e, sobretudo, outra ferramenta de enfrentamento da subalternização e da marginalização. Indivíduos que outrora eram coagidos a buscar sua sobrevivência e dignidade por meio de atos violentos, agora se deparam com outras estratégias de ataque – o terrorismo literário. Comentando esse fenômeno da literatura como um horizonte artístico possível ao povo sentenciado à miséria e violência, Claudia Miranda destaca:

A arma para esses territórios tem um significado de poder. Andar armado é um *status* do marginal que pode usar seu “grosso calibre” para ferir, atacar. Quando os poetas trocam essa arma de fogo pela arma/palavra, eles inauguram um novo lugar de poder e se colocam como arautos de uma outra luta: a da consciência política. Suas vozes são capazes de contestar o poder hegemônico, assim como podem promover mudanças em seus pares (MIRANDA, 2015, p.12).

Nos slams, um grito a queima roupa é dirigido à sociedade. Se apropriando das ruas e das literaturas, exalando suas poeticidades, os corpos periféricos se encontram para fortalecer uma cultura de resistência em meio aos epistemicídios da memória que se difunde nos meios hegemônicos. Estudando as relações entre corpo e performance poética nos slams, Lilian Lemos Menegaro escreve que nessas “batalhas de poesia falada, que acontecem prioritariamente em espaços públicos abertos, o corpo, a palavra e a voz são elementos constituintes dos textos, que se materializam em atos performáticos (MENEGARO, 2018, p.772). Debruçando-se sobre os impactos gerados pelas táticas de performance das e dos slammers (*Corpos poéticos, corpos políticos: a poesia performatizada nos slams*), a pesquisadora salienta que

O corpo é o meio através do qual a performance se materializa, ele é, portanto, parte do poema. Para os competidores das batalhas de poesia falada, o ser *slammer* vai além do ser poeta justamente porque a performance exige a presença corpórea do autor para que o poema se efetive. O corpo é poético porque faz parte da composição do poema, configurando uma estética própria dessa produção literária que acontece na retomada do espaço público. É também político porque poetas/*slammers* mulheres, brancas e negras, e homens negros, majoritariamente moradores de periferia, assumem um protagonismo outrora negado a eles, que constituem grupos historicamente oprimidos e subjugados.

[...] Nos *slams*, pessoas marginalizadas socialmente, por diferentes fatores e marcas que constituem sua subjetividade, passaram a conceber a produção cultural como meio de subversão e deslocamentos que possibilitam enfrentar as diferentes formas de disciplinarização violenta sobre seus corpos (MENEGARO, 2018, p.773).

Com o corpo marcado pelas experiências da vida, os *slammers* se encontram nas batalhas de poesia falada para enunciarem seus lugares de fala e reconhecerem / serem reconhecidos como aliados no combate às opressões que sofrem e/ou outras. Exercício político de empatia e articulação social, os eventos de poesia figuram como um circuito paralelo de veiculação das informações que a grande mídia distorce. Vários símbolos de resistência marcam presença nos *slams* e *saraus* poéticos, e a militância dos poemas não envolve somente o seu conteúdo literal, seu assunto e sua estética. Uma mulher trans declamando não precisa necessariamente mencionar sua identidade de gênero e as violências que sofre para se tornar uma referência artística e atuante para as demais companheiras de sua categoria social. Sobre o teor extratextual das apresentações nos *slams*, Lilian Menegaro assinala que “embora os poemas enunciados nas batalhas sejam normalmente preconcebidos na escrita, no momento da performance ganham outra configuração e passam a significar de outra forma, pois agregam elementos que extrapolam a escrita” (MENEGARO, 2018, p.775). Para além da disposição das letras em palavras, versos, estrofes, é o corpo que se apresenta. Esse corpo poético, político e periférico se coloca diante das gigantescas estruturas de opressão e arquiteta maneiras de desmontá-las, implodi-las. Assim, as apresentações assumem sempre o viés coletivo:

O sujeito poético reconhece a subalternização, entende que seu corpo é subjugado e apodera-se da possibilidade do dizer para diante desse reconhecimento rechaçar o lugar de subalterno no qual foi colocado. Embora usem o corpo no fazer poético, esses sujeitos transcendem o subjetivo, o eu que se coloca no poema não é individualizado, ao contrário, trata-se de um eu comunitário, que se mostra prioritariamente na perspectiva do coletivo, considerando o pertencimento a um grupo do qual sua voz simboliza a representatividade. Ao performatizar, o *slammer* assume uma voz poética que ressoa outras vozes que compartilham a vivência de situações opressoras. Nesse sentido, as batalhas são também espaços de socialização e interação ocupados por esses corpos objetificados que resistem (MENEGARO, 2018, p.776).

Quando comecei a tomar contato com a literatura periférica e a modalidade poética dos slams, pude vislumbrar com mais facilidade as possibilidades – que outrora eu julgava quase impossíveis – de articulação da *revolução cultural* que Paulo Freire aponta como urgente e fundamental para que tenhamos a real *pedagogia do oprimido*, aquela segundo a qual os oprimidos reconhecem sua condição na dialética das opressões estruturais e a transcendem, não para inverterem o jogo de poder e se tornarem os que imprimem, e sim para destruírem as estruturas de dominação do outro. Nas literaturas de periferia, o artista não vislumbra ocupar a função dos que tentam deslegitimar a sua arte; ele simplesmente deseja acabar com todas as possibilidades de que alguém se ache no direito (e no papel) de julgar e rotular esta ou aquela produção artística. Só que as implicações da literatura periférica não demandam somente uma pedagogia libertária do fazer artístico, mas também da sociedade como um todo. A poesia que vemos crescer e se fortificar nos saraus, batalhas e slams periféricos carrega fortíssimos traços de luta política e conscientização social.

Há quem acuse a literatura brasileira (sobretudo aquela que retrata a vida nas periferias) de portar enredos e linguajares extremamente agressivos. Para alguns que se aventuraram a frequentar os saraus periféricos e os slams, as poesias declamadas soam como um ataque colérico e dotado de radicalismos políticos. Não é pra menos. Depois de tudo o que viemos discutindo até aqui, dos sonhos e famílias destroçados pela lógica autoritária que ainda vigora nas estruturas da sociedade brasileira, realmente não é nada incomum que as literaturas marginais (produzidas por sujeitos mantidos à margem) se apresentem devolvendo às classes dominantes toda a carga de hostilidade e brutalidade que fora endereçada ao povo periférico. E essa devolução, esse redirecionamento dos discursos e práticas, constitui uma literatura (e uma pedagogia) que parte do oprimido contra a opressão e seus executores. Por incrível que pareça, é uma postura educativa e uma forma de cuidado, pois “o ato de rebelião dos oprimidos, que é sempre tão ou quase tão violento quanto a violência que os cria, este ato dos oprimidos, sim, pode inaugurar o amor” (FREIRE, 2015, p.59). Nessa perspectiva, compreendemos que a dedicatória de Ferréz para o seu terceiro livro, o romance *Manual prático do ódio*, inaugura o amor. O autor se coloca como um combatente justamente por amor aos seus:

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

(FERRÉZ, 2003, p.5)

Na revolução cultural dos periféricos, a literatura das ruas vem pra somar forças e revigorar a tradição de seguir contando as próprias histórias e celebrando os entes queridos. No supracitado romance de Ferréz, na página seguinte à dedicatória dirigida aos que conspiraram pela sua inexpressividade, o autor dispõe uma lista com os nomes de 35 conhecidos seus que morreram em função da violência urbana, por quem choram os familiares e os amigos. Por vontade do autor, essas pessoas de alguma forma vivem nas páginas do livro, não foram apagadas pela rotineira atualização dos índices de mortes dos conflitos urbanos. Não são apenas um registro numérico arquivado no IML. São nomes e apelidos de corações que deixaram saudades. A força da literatura periférica em manter acesa a chama da lembrança no peito dos entes queridos pulsa no ser humano o lampejo de se reconhecer enquanto tal. Quando uma pessoa coagida à desumanização se reconhece humana, de carne, osso e sentimentos, temos um princípio de revolução cultural. Bem que Paulo Freire já apontava:

O grande problema está em como poderão os oprimidos, que “hospedam” o opressor em si, participar da elaboração, como seres duplos, inautênticos, da pedagogia de sua libertação. Somente na medida em que se descubram “hospedeiros” do opressor poderão contribuir para o partejamento de sua pedagogia libertadora (FREIRE, 2015, p.43).

Quando olhamos para o nosso corpo e nele conseguimos divisar as marcas que são fruto de alguma injustiça (a violência, a mágoa, o trabalho pesado), é melhor que tenhamos ao nosso lado alguém que nos compreenda e esteja disposto a lutar conosco para que aquelas cicatrizes não permaneçam sendo produzidas de geração em geração. Se “a realidade opressora, ao constituir-se como um quase mecanismo de absorção dos que nela se encontram, funciona como uma força de imersão de consciências” (FREIRE, 2015, p.32), é dialogando cada vez mais com nossas aliadas e aliados que vamos desmontando os complexos mecanismos de imersão da nossa consciência em um imobilismo. É a partir do contato com o outro, meu igual, que posso vislumbrar uma forma para que a vida seja melhor para nós dois. Na crônica *Os dias que não doem*, narrando uma vivência no sarau da Cooperifa, Sérgio Vaz descreve a sensação de estar na multidão que participava da revolução de cultivo da poesia nos bairros periféricos:

Eram muitos os que gritavam, homens simples, mulheres dignas, uma gente a quem o capital insiste em escravizar, mas um povo que não admite ser escravizado. Por isso, o conflito, e não tem nada a ver com poesia de prateleira de biblioteca. Tem a ver com a palavra da rua, é boca sem dente e descamisada. Órfã de pai e de mãe. Sem certidão de nascimento, muito menos carteira profissional. É letra que corre sim pelas calçadas de chinelo de dedos, mas só que não tem varizes nem frieiras, e não deixa pegadas (VAZ, 2011, p.164).

Semelhante aos saraus contemporâneos das periferias, os slams comungam da ideia de que “A palavra livre nos torna livres” (VAZ, 2011, p.164). Um exercício de liberdade e cidadania por meio da poesia, os slams retiram a poeira dos livros mantidos na solidão da estante para levá-los à leitura pública, no seio das ruas. A historiadora e educadora Adenilde Petrina, militante da cultura hip hop desde a década de 1980 e uma das organizadoras do *Slam de Perifa*, entrevistada por Katia Marco no *Brasil de Fato*, comenta sobre o movimento literário dos slams:

É um meio de dar visibilidade à periferia, suas dificuldades, seus sonhos. É um grito de existência que dá visibilidade e sentido à vida do jovem da periferia. É a voz dos excluídos e estratégia de sobrevivência. A poesia ressignifica a rua, seu povo, sua luta. É uma forma poderosa de comunicação que trabalha o sentimento. [...]

O local de formação de base, na cultura da favela e das periferias é o da escuta. As manifestações de rua não representam a gente, pois não ouvem a periferia. Se você não ouve, você não tem o que falar e você não tem estratégia para nos puxar para a rua (PETRINA, 2018).

Na acidez irônica dos poemas periféricos, coabitam o abraço de acolhimento aos sujeitos da periferia e a dinamite que há de implodir as estruturas opressoras para ali tentar erigir um novo paradigma social. Segundo Adenilde Petrina, a poesia periférica vem dar um outro significado à ruas, às lutas e ao povo, pois estabelece diálogo direto com o sentimento daqueles que compartilham da realidade das periferias. Não adianta esperar a presença da periferia nas ruas para reivindicar direitos que não a contemplam, e a poesia periférica vem para desmascarar esse contrassenso. As literaturas marginais se apropriam do fazer artístico para deixar bastante evidente de que o povo pobre não precisa da figura do herói salvador para falar pela periferia e clamar por justiça; é o próprio povo quem o faz, e assim tem que ser, considerando a afirmativa de Boaventura de Sousa Santos (2007b, p.40): “não há justiça social global sem justiça cognitiva global, ou seja, sem justiça entre os conhecimentos”.

Em seu *poema pra quem gosta de poesia*, Nicolas Behr começa dizendo que “a emoção é a matéria-prima da poesia / assim como o calcário é a matéria-prima / do cal e do cimento” (BEHR, 2009, p.113). Com essa ideia pretendemos encerrar este já extenso capítulo: as emoções e experiências que se fundem na construção da literatura do povo são a matéria-prima tanto da escrita de nosso texto quanto de nossa esperança em ver a revolução cultural florescer na primavera periférica. É dessa massa sensível, inteligente, politizada e livre que queremos que sejam constituídas as novas edificações sociais. Periféricos de todas as quebradas: uni-vos!

4. Virando a Massa

Bico

*Levantei hoje mais cedo
mas só meu corpo, sem alma.
minha alma eu vendi faz tempo
pra pagar conta de água
dos bico é que eu me sustento
serviço que nunca acaba.
com pouco eu não me contento
e nem o pouco me pagam.
meu olho ardendo, borrado
coluna torta, estragada,
levando vida de escravo
me esmago sendo tratado
como um pedaço de merda
como um farrapo de nada
que tem que pedir desculpa
por viver com a cara a tapa
que tem que morrer de culpa
por nascer na classe errada
que tem que tomar na bunda
porque quem manda é quem paga
essa merreca migalha
nas minhas olheira funda,
que me avacalha, me humilha
desde segunda a segunda
me liga quando precisa
me põe no olho da rua
sem garantia, fodido,
mais um freelancer na pua
que cai do espeto sangrento
tosta na brasa do resto
tendo que baixar cabeça
pra contrato desonesto
se não quiser, há quem queira,
tem forasteiro com fome
pois se o teu nome é trabalho
cala essa boca e labuta
sê submisso, engasgado
de tanto sapo no bucho,
sustenta o luxo do cara
que te acorrenta, te suga,
te diz que a vida tá dura.*

20/02/2017

Dedico este capítulo a todas e todos os humilhados pelo mercado de trabalho; aqueles que fazem das tripas coração pra conseguir o mínimo necessário à manutenção da vida. O poema que precede este parágrafo foi um desabafo escrito por quem passou cinco anos trabalhando na noite, alternando funções entre garçom, atendente de bar e caixa, durante o período da graduação. Inúmeras madrugadas dedicadas a uma jornada exaustiva de funções acumuladas, baixa remuneração e sem carteira assinada, com os direitos trabalhistas praticamente inalcançáveis. Como se não bastassem as condições precárias às quais têm de submeter-se os indivíduos que encaram o subemprego, comumente ainda temos que lidar com o tratamento humilhante por parte de patrões e/ou clientes. Aos que chegam no limite e não mais aguentam a pressão, a porta da rua se torna serventia da casa: três ou quatro necessitados já almejam a mesma vaga.

Conciliando os estudos de pós-graduação com empregos informais, mais inquietações foram surgindo. Além dos trabalhos esporádicos em bares e restaurantes, em determinado período do mestrado fui parar na indústria têxtil, como auxiliar de corte em uma confecção. O chão fabril também é um excelente espaço formativo, mas a carga horária e a rotina laboral no setor secundário da economia inviabilizam a dedicação plena às atividades acadêmicas. Infelizmente, nossa pesquisa não foi contemplada com bolsas ou quaisquer auxílios para a produção científica, assim como tantas outras no âmbito da educação e das ciências humanas não o são.

Obviamente, reconhecemos a expansão de programas de acesso ao ensino técnico e universitário no Brasil – como o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), instaurado pelo decreto federal nº 6.096/2007, o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec), instituído pela lei federal nº 12.513/2011, e a ampliação do programa de cotas raciais e sociais durante o mesmo período. Tais políticas aumentaram o número absoluto de minorias sociais e classes de menor poder aquisitivo ingressantes nas instituições públicas de cursos técnicos e universitários. Uma parcela maior das periferias socioeconômicas começou a ter acesso à formação especializada. Entretanto, as condições de ingresso e permanência nas instituições de ensino pelas classes operárias está longe de ser o ideal para uma educação plenamente democrática (e para a democracia). Graduação e principalmente pós-graduação no Brasil ainda se configuram como serviços privilegiados, preferencialmente ocupados pelas classes médias, altas e médias-altas. A periferia permanece entrando majoritariamente pela porta de serviço.

Escrevo reconhecendo os meus privilégios de homem branco vindo das classes médias, agraciado com a possibilidade de estudar em uma instituição de ensino pública e de qualidade, mas escrevo também escancarando minha revolta por perpetuarmos diariamente essa lógica desigual na educação brasileira, quer queiramos quer não. Ao ocuparmos as vagas das cadeiras universitárias, dos institutos de pesquisa ou dos cargos públicos, é nossa obrigação não perder de vista em momento algum que as nossas atividades exigem urgentemente um retorno às camadas da sociedade que não tiveram sequer a chance de experimentar a vida acadêmica. Pensando as condições precárias de vida e trabalho às quais estão sujeitos *os condenados da terra* nos países periféricos, Frantz Fanon aborda as origens coloniais (e colonizadoras) e o caráter antinacional da exclusividade das elites dominantes no acesso ao capital intelectual e técnico:

Num país subdesenvolvido, uma burguesia nacional autêntica deve ter como dever imperioso trair a vocação para a qual ela estava destinada, freqüentar a escola do povo, isto é, pôr à disposição do povo o capital intelectual e técnico que ela arrancou quando passou pelas universidades coloniais. Infelizmente, veremos que, muitas vezes, a burguesia nacional se desvia desse caminho heróico e positivo, fecundo e justo, para penetrar, com a alma em paz, na via horrível, porque antinacional, de uma burguesia clássica, de uma burguesia burguesa, rasa, ignorante, cinicamente burguesa (FANON, 2005, p.177).

Publicado em 1961, *Os condenados da terra* contém denúncias que ainda são válidas na maioria dos países periféricos. O autor, médico especializado em psiquiatria, percorreu o continente africano e teve contato direto com movimentos anticoloniais de libertação, estudando os efeitos psicológicos da colonização nos sujeitos colonizados. Para Fanon, os colonos atuam com o auxílio de intermediários colonizados:

O mundo colonizado é um mundo cortado em dois. A linha de corte, a fronteira, é indicada pelas casernas e pelos postos policiais. Nas colônias, o interlocutor legítimo e o institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o policial ou o soldado. Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino, religioso ou leigo, a formação de reflexos morais transmissíveis de pai para filho, a honestidade exemplar de operários condecorados depois de cinquenta anos de bons e leais serviços, o amor estimulado à harmonia e à sabedoria, essas formas estéticas do respeito à ordem estabelecida, criam em torno do explorado uma atmosfera de submissão e de inibição que alivia consideravelmente a tarefa das forças de ordem. Nos países capitalistas, entre o explorado e o poder interpõe-se uma multidão de professores de moral, de conselheiros, de “desorientadores”. Nas legiões coloniais, em contrapartida, o policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções diretas e freqüentes, mantêm o contato com o colonizado e lhe aconselham com coronhadas ou napalm, que fique quieto. Como vemos, o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não alivia a opressão, não disfarça a dominação. Ele as expõe, ele as manifesta com a consciência tranqüila das forças da ordem. O intermediário leva a violência para as casas e para os cérebros dos colonizados (FANON, 2005, p.54-55).

Esse mundo cortado em duas partes, do qual nos fala Frantz Fanon, é construído com estruturas de violência física e psicológica que introjetam a dominação no corpo e na mente dos oprimidos. Tanto os colonos quanto seus intermediários (do povo), se armam contra o povo colonizado para manter a sujeição e o domínio deste por aqueles. À *sombra desta mangueira*, Paulo Freire reúne vários textos e memórias que o remetem à sua juventude, tempos em que o autor sentava-se sob a sombra fresca das árvores para pensar na vida, nos amigos, nas saudades e nas expectativas para o futuro. Expulso de seu país pelo regime militar de 1964, o professor exilado se lembrava do Brasil não somente pelas belezas do Rio de Janeiro, pelas praias exuberantes do Nordeste, pelo Pantanal, pela música popular, pelo carnaval, pelas obras de Aleijadinho. Em contraste com tanta riqueza cultural e beleza paisagística, o Paulo Freire que regressa ao supostamente redemocratizado Brasil dos anos 1990 também fala de sua terra a partir dos milhões de famintos, da aviltante miséria, das “crianças assassinadas, da desordem estabelecida, do engodo, da mentira do autoritarismo que se faz sempre presente, da violência que se multiplica. Da *guerra de classes* existente em todo o país, [...] que oculta e confunde uma *luta de classes* que se frustrou” (FREIRE, 2013, p.60).

Nessa guerra de classes à brasileira, qualquer espaço é uma trincheira. A todo o momento, são disputados terrenos – materiais e ideológicos – que são estratégicos no jogo do poder. Por trás das mínimas tensões de classe, se escondem arcabouços ideológicos que foram arquitetados para favorecer o grupo social dominante. Se no capítulo anterior discutimos que as chacinas executadas pelo Estado como maneira de dominar as populações pobres não foram acidentes aleatórios, senão ocorrências de um projeto de gerenciamento da miséria por meio da violência, no presente capítulo apontamos que outra dimensão do controle das massas é a tendência de precarização do ensino público em quaisquer esferas. Sendo oferecida de forma sucateada para a maioria dos sujeitos periféricos, a educação brasileira ainda não rompe com a perpetuação do discurso falacioso de que para não padecer na miséria, basta que o indivíduo tenha força de vontade – a suposta *meritocracia*, o êxito baseado no mérito. Paulo Freire ironiza:

Ter mais, na exclusividade, não é um privilégio desumanizante e inautêntico dos demais e de si mesmos, mas um direito intocável. Direito que “conquistaram com seu esforço, com sua coragem de correr risco”. Se os outros – “esses invejosos” – não têm, é porque são incapazes e preguiçosos, a que juntam ainda um injustificável mau agradecimento a seus “gestos generosos”. E, porque “mal-agradecidos e invejosos”, são sempre vistos os oprimidos como seus inimigos potenciais a quem têm de observar e vigiar (FREIRE, 2015, p.64).

A lei que vigora é a do esforço individual. De acordo com a mentalidade das classes mais abastadas, as condições de aquisição e acumulação de bens são iguais para todos os brasileiros, desde que estejam empenhados em trabalhar duramente para que a situação de pobreza seja superada. Ironicamente, quando ocorre a exceção da regra e alguém migra do berço da miséria para os salões luxuosos, sua acolhida nos círculos privilegiados não se dá por completo, por não ser uma descendência dita legítima de família aristocrática. A ascensão social da periferia causa medo às tradições burguesas. Isso não só no Brasil, mas nas periferias do mundo de maneira geral. Na literatura egípcia, encontramos um bom exemplo dos conflitos de classe no romance de Alaa Al Aswany, *O edifício Yacubian*, em que o autor constrói histórias em torno de um prédio situado no centro do Cairo, com enredos que possibilitam uma reflexão das estruturas sociais do Egito. Na trama, há um personagem que é filho do porteiro do edifício e se empenha para prestar exames acadêmicos em instituições tradicionalmente ocupadas apenas pelos filhos das famílias mais endinheiradas. O narrador escreve:

Desde criança, ele havia ajudado o pai a fazer pequenos serviços para as pessoas e, quando sua inteligência e sua excelência acadêmica se evidenciaram, os moradores reagiram de formas diferentes. Alguns o encorajaram a estudar, deram-lhe presentes generosos e profetizaram um futuro glorioso para ele. Outros, contudo (e houve muitos desses), ficaram perturbados de alguma forma pela ideia do “voo alto do filho do porteiro” e tentaram convencer seu pai a matriculá-lo em um treinamento vocacional assim que terminasse a escola média, “a fim de que ele possa aprender um ofício que seja útil tanto para você quanto para ele próprio”, como diziam ao “tio” Chazli, ao tentar demonstrar preocupação com seu bem-estar. Quando Taha se matriculou na escola secundária e continuou a se destacar, eles passaram a chamá-lo nos dias de prova solicitando-lhe tarefas complexas que ocupassem muito tempo e oferecendo-lhe generosas gorjetas para seduzi-lo; disfarçavam um desejo maligno de afastá-lo dos estudos. Taha aceitava essas tarefas porque precisava de dinheiro, mas continuava a se matar de estudar, frequentemente passando uma ou duas noites sem dormir.

Quando os resultados da escola secundária saíram e ele obteve uma nota mais alta que a dos filhos de muitos moradores do prédio, os descontentes passaram a falar abertamente. Um corria até o outro na frente do elevador e lhe perguntava com sarcasmo se já havia dado os parabéns ao porteiro pelas notas altas do filho; em seguida, acrescentava de maneira mordaz que o filho do porteiro logo iria se inscrever na Academia de Polícia e se graduar como um oficial com duas estrelas na patente. Nessa hora, a outra pessoa revelaria candidamente seu descontentamento, primeiro elogiando o caráter de Taha e seu esforço, depois dizendo em um tom de voz sério (como se tivesse em mente o princípio geral, não o individual) que os empregos na polícia, no judiciário e as posições estratégicas deveriam ser dados apenas aos filhos das pessoas que de fato eram alguém, porque os filhos de porteiros, faxineiros e assim por diante, se conquistassem alguma autoridade, iriam usá-la para compensar os complexos de inferioridade e as outras neuroses que haviam adquirido na infância. Assim, terminava sua fala amaldiçoando Abdel Nasser, que havia introduzido a educação gratuita ou citando como prova de autoridade o dito do Profeta – que Deus o abençoe e lhe dê paz: “Não ensinem os filhos das camadas mais baixas!”. (ASWANY, 2009, p.22-23).

Assim como os representantes da burguesia egípcia no romance amaldiçoam a figura de Abdel Nasser por ter popularizado o ensino gratuito no país, não são raros os grupos conservadores que se levantam para clamar pela retirada da pedagogia e do método de Paulo Freire da educação brasileira. Nas manifestações pelo impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2015, houve quem saísse às ruas para pedir intervenção militar levantando uma faixa com os dizeres: “Chega de doutrinação marxista. Basta de Paulo Freire” (PRAGMATISMO POLÍTICO, 2015). Para muitas pessoas, Paulo Freire e Karl Marx se tratam de nomes que representam a total desgraça, o apocalipse, a falência da ordem e progresso brasileiros. Aterrorizada com a possibilidade da implementação de políticas sociais que corrijam minimamente algumas injustiças históricas, a elite brasileira não se envergonha de organizar passeatas onde possa tornar públicos sua absoluta ignorância dos fatos e seus discursos de ódio. Vale tudo em nome da permanência do imobilismo social, da sujeição de populações mais pobres aos salários de fome e às jornadas laborais extensas e exaustivas. No bojo dessa guinada retrógrada da política brasileira, se fortaleceram enunciados que intencionam destruir de vez os poucos avanços que conseguimos em séculos de luta por políticas públicas que prezem pela dignidade do povo. Na onda conservadora que estamos vivendo, os traços neoliberais se acentuam e vemos o crescimento de mitos que não representam nenhuma novidade ao nosso cenário político:

O mito, por exemplo, de que a ordem opressora é uma ordem de liberdade. De que todos são livres para trabalhar onde queiram. Se não lhes agrada o patrão, podem então deixá-lo e procurar outro emprego. O mito de que esta “ordem” respeita os direitos da pessoa humana e que, portanto, é digna de todo apreço. O mito de que todos, bastando não ser preguiçosos, podem chegar a ser empresários – mais ainda, o mito de que o homem que vende, pelas ruas, gritando: “doce de banana e goiaba” é um empresário tal qual o dono de uma grande fábrica. O mito do direito de todos à educação, quando o número de brasileiros que chegam às escolas primárias do país e o dos que nelas conseguem permanecer é chocantemente irrisório. O mito da igualdade de classe, quando o “sabe com quem está falando?” é ainda uma pergunta dos nossos dias. O mito do heroísmo das classes opressoras, como mantenedoras da ordem que encarna a “civilização ocidental e cristã”, que elas defendem da “barbárie materialista”. O mito de sua caridade, de sua generosidade, quando o que fazem, enquanto classe, é assistencialismo, que se desdobra no mito da falsa ajuda. [...] O mito de que as elites dominadoras, “no reconhecimento de seus deveres”, são as promotoras do povo, devendo este, num gesto de gratidão, aceitar a sua palavra e conformar-se com ela. O mito de que a rebelião do povo é um pecado contra Deus. O mito da propriedade privada, como fundamento do desenvolvimento da pessoa humana, desde, porém, que pessoas humanas sejam apenas os opressores. O mito da operosidade dos opressores e o da preguiça e desonestidade dos oprimidos. O mito da inferioridade “ontológica” destes e o da superioridade daqueles (FREIRE, 2015, p.188-189).

Embora se apresentem como soluções autênticas para as nossas demandas, os dirigentes políticos que têm se projetado não se sustentam para além de frases de efeito e rasas declarações diante da opinião pública. No embalo da popularização de propostas neoliberais pelo mundo, a inclinação geral à privatização e terceirização dos serviços públicos é uma realidade. No que diz respeito à educação, o ensino gratuito e oferecido pelo Estado sofre cada dia mais ataques e passa a ser tratado exclusivamente como uma despesa de pouca utilidade. Caminhamos conforme as exigências do mercado e temos que dançar no ritmo da música. Nós, que trabalhamos com ensino-aprendizagem, nas escolas públicas somos uma voz rouca disputando a atenção com a evasão escolar e o tráfego, enquanto na rede privada já não fazemos mais do que seguir as orientações dos processos seletivos de concursos públicos, institutos federais, academias militares, escolas técnicas e universidades. A *ditadura do capital* nos exaure a todos até o limite físico e psicológico, como aponta Byung-Chul Han, e o “hipercapitalismo transforma todas as relações humanas em relações comerciais. Ele arranca a dignidade do ser humano, substituindo-a completamente pelo valor de mercado” (HAN, 2017, p.127). Extremamente mercantilizadas, as relações humanas pendem para o mero contato profissional e as escolas, por sua vez, perdem o seu caráter de bem comum e acentuam a faceta da concepção *bancária* de educação (FREIRE, 2015) – aquela na qual o educador meramente transfere saberes para o aluno. Pensando os impactos dessa inclinação da escola ao teor mercadológico, que suprime seu cunho público, Jorge Larrosa aponta que

esse “público” se vê ameaçado pelas novas tendências a que o mundo globalizado e o capitalismo nos levam, essa intenção de restringir o caráter público que dá sentido à escola. O capital olha por e para o capital. A escola não pode estar a serviço do capitalismo. A mercantilização da escola supõe a rendição ao capital, convertendo, cada vez mais, tanto os alunos quanto os professores em indivíduos particulares, guiados por seus próprios interesses, pessoas que só procuram seu bem. Na escola individualizada, cada um deve procurar seu talento, sua motivação, seus interesses, seus desejos (LARROSA, 2018, p.32).

Os espaços públicos, que deveriam ser de todos, pendem para grupos restritos. Paradoxalmente, as instituições públicas de ensino, erigidas da necessidade de educação popular e de popularização do ensino, têm se curvado cada vez mais aos princípios do neoliberalismo, ideologia política que prega a pouca responsabilidade do Estado sobre os bens e serviços coletivos. Em muitas áreas do conhecimento, os profissionais se formam e prestam concurso público não mais com esperanças de serem convocados e efetivados, porém suplicando que a sua classificação no processo seletivo seja suficiente para conseguir ao menos uma contratação temporária.

Está chovendo professor desempregado; batem cabeça por um cargo de contrato. O magistério no Brasil esbarra em muitos aspectos com o subemprego. Ao final de 2018, participei de uma seleção para ministrar aulas de reposição em uma escola da rede estadual de Minas Gerais. Naquela manhã, eram dez professores de geografia disputando uma designação para duas semanas de trabalho, na segunda quinzena de outubro. Devido à minha colocação no concurso realizado no mesmo ano, obtive prioridade para ficar com a vaga. Preenchi os documentos, assinei os papéis, e já teria que estar de volta na escola para trabalhar dali a três horas, no período da tarde. Assim foi. Cheguei à escola na hora exigida para dar três aulas germinadas em uma turma de sexto ano do Ensino Fundamental, com vinte e seis estudantes. Caído de pára-quadras no cargo, descobri que eu era o quarto professor de Geografia daquele ano, e sondando sobre a matéria dada, constatei que ainda não havia sido possível trabalhar nem 10% do conteúdo programático daquela série. Prazo apertadíssimo. Fiz o que dava, dinâmica daqui, poesia de lá, revisão dali. Semear poesia sempre rende algum fruto.

Durante a aula, fui frisando que se alguém quisesse declamar uma poesia ou uma música, o espaço estava aberto. Conteí um pouco da minha trajetória no trabalho com poesia, cultura hip hop, slams, e falei da carga geográfica que cada um de nós carrega e pode expressar em forma de arte. Uma aluna, do fundo da sala, disse que tinha escrito algo enquanto eu falava e pediu pra eu ler pra turma, porque ela estava com vergonha. Li o poema dela e seus companheiros de sala fizeram a maior festa com o texto dela. Ali, a poesia já não vinha mais de mim, e sim de uma pessoa da turma, dente deles, que convive no dia-a-dia. Essa identificação é fundamental para o despertar artístico de vários outros alunos que possivelmente ainda não haviam sido estimulados até então. Ao final da aula, outro aluno pediu pra conversar a sós comigo. Desdobrou uma folha de caderno, escrita a lápis, e perguntou se podia cantar um *rap* que ele escreveu na aula. Declamou. Gostei muito, elogiei, e perguntei se ele sempre escrevia. Respondeu prontamente que sim. Perguntei se ele mostrava os escritos em casa. Baixou a cabeça e disse que não, não mostrava mais, depois de uma “parada que rolou”. Tomou fôlego pra contar, levantou a cabeça e disse que uma vez o professor mandou bilhete pra casa porque ele estava escrevendo na hora da aula e não podia. E arrematou o relato dizendo: “ele disse pra mim que escrever é uma coisa fútil, que não vai me levar a nada”. Como é que a gente responde a uma coisa dessas? Engoli a revolta e disse pra ele continuar escrevendo sempre, independente do que dissessem, e que certamente os pensadores que fundaram a ciência ensinada por esse professor também escreviam.

Ao dia seguinte, cheguei um pouco adiantado na escola e estava na sala dos professores esperando dar a hora de começar a aula. Fui chamado na direção da escola e lá me informaram que o meu contrato seria cancelado por ter havido um erro do corpo diretivo na interpretação do edital: mesmo que o concurso que eu fizera já tivesse sido homologado, a prioridade do cargo em questão naquele ano ainda era a listagem dos concursados em 2014. Logo, alguns dos concorrentes à designação haviam sido prejudicados e era necessário abrir um novo processo seletivo. Desorganizado, mas tudo bem. Seja feita a vossa vantagem. Então, perguntei à direção: “Mas e as horas que trabalhei ontem? Como faço para recebê-las?”. Em resposta, obtive: “Infelizmente, não recebe. Como o contrato estava ilegal, não dá pra receber”. Dei três aulas, literalmente. Engoli a desolação em seco, agradei e fui me encaminhando pra saída. No corredor, enquanto passava em frente à sala em que daria aula, uma das copeiras da escola esperava que eu entrasse para assumir a turma. Um dos alunos estava na porta e falou:

- Vai começar a aula agora, fessô?
- Vou não, mano. Hoje cês vão ter aula de outra matéria... – Respondi meio sem jeito. Não tinha muito o que dizer. Estendi a mão para cumprimentá-lo e ele me puxou para um abraço, falando:
 - Então tá, té amanhã!
 - Até...

É dessa precarização que padecem os atores da educação básica faz tempo. De um lado, as alunas e alunos largados à própria sorte, passando de mão em mão como uma batata quente que ninguém pode segurar; de outro, professoras e professores correndo pra ensacar fumaça, desesperados, vendo a sua profissão se desvanecer num mero bico informal; e no meio do campo, as servidoras e servidores tendo que preencher essa lacuna do planejamento precário, conciliando suas funções com a responsabilidade de cuidar dos vários estudantes ali presentes, sem remuneração extra, enquanto muitas das vezes seus filhos e netos estão sozinhos em casa.

Na semana seguinte, voltei à referida escola para pegar meus documentos e a declaração de que lá trabalhei uma tarde. A direção havia dito que não podiam me pagar em dinheiro, mas dava pra assinar um documento comprovando que eu estivera em sala, para servir como contagem de carga horária em futuras seleções profissionais. Ao abrir o envelope, me deparei com um ofício diferente do que esperava: uma lacuna para completar o tema da minha visita na instituição de ensino e a precarização documentada e assinada – de professor, fui convertido em palestrante. Segue a declaração:

DECLARAÇÃO DE COMPARECIMENTO

Declaramos para os devidos fins que, **VITOR MARQUES**, ministrou palestra no dia 16/10/2018 neste estabelecimento de ensino na área de geografia, com o tema: _____ no horário de 13:00 às 17:00 com carga horária de 4h/aula.

Por ser verdade firmo a presente declaração.

Juiz de Fora, 23 de outubro de 2018

Assinatura do(a) Diretor(a) ou Secretário(a)

Andréa Ottoni A. S. Cruz
DIRETORA ESCOLAR
MSP: 972.373-5
NOMEAÇÃO - MG 31/12/15



Documento 1 – Declaração de Comparecimento como palestrante em escola.

Insistimos em publicizar essa declaração da escola não com a intenção de que a instituição em questão se torne um alvo de ataques acadêmicos e inspeções trabalhistas, mas porque acreditamos que se trata de um documento muito simbólico para entender a cultura de naturalização da desvalorização da atividade docente. É socialmente aceito que um professor vez ou outra exerça seu ofício sem remuneração, sob o argumento de que o amor à causa tem que compensar o baixo retorno financeiro. Aquelas e aqueles que lutam por melhores salários e condições mais dignas de trabalho não abandonam seus ideais ao fazê-lo. Pelo contrário, estão fortalecendo-os. Uma vez que não podemos ir até a companhia de energia elétrica, a quitanda ou a imobiliária, munidos apenas do amor à causa para pagar as nossas contas, exigir respeito à nossa profissão é uma lição de política e uma prova de amor aos nossos educandos. Lutar por nós é lutar por eles. Em *Professora sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar*, Paulo Freire introduz o livro considerando armadilha associar a profissão de educadora com o mero parentesco, pois

a tarefa do ensinante, que é também aprendiz, sendo prazerosa é igualmente exigente. Exigente de seriedade, de preparo científico, de preparo físico, emocional, afetivo. É uma tarefa que requer de quem com ela se compromete um gosto especial de querer bem não só aos outros mas ao próprio processo que ela implica. É impossível ensinar sem essa coragem de querer bem, sem a valentia dos que insistem mil vezes antes de uma desistência. É impossível ensinar sem a capacidade forjada, inventada, bem cuidada de amar. [...] É preciso ousar, no sentido pleno desta palavra, para falar em *amor* sem temer ser chamado de *piegas*, de *meloso*, de a-científico, senão de anticientífico. É preciso ousar para dizer, cientificamente e não bla-bla-blamente, que estudamos, aprendemos, ensinamos, conhecemos o nosso corpo inteiro. Com os sentimentos, com as emoções, com os desejos, com os medos, com as dúvidas, com a paixão e também com a razão crítica. Jamais com esta apenas. É preciso ousar para jamais dicotomizar o cognitivo do emocional. É preciso ousar para ficar ou permanecer ensinando por longo tempo nas condições que conhecemos, mal pagos, desrespeitados e resistindo ao risco de cair vencidos pelo cinismo. É preciso ousar, aprender a ousar, para dizer *não* à burocratização da mente a que nos expomos diariamente. Nada disso, porém, converte a tarefa de ensinar num que-fazer de seres pacientes, dóceis, acomodados, porque portadores de missão tão exemplar que não pode se conciliar com atos de rebeldia, de protesto, como greves, por exemplo. A tarefa de ensinar é uma tarefa profissional que, no entanto, exige amorosidade, criatividade, competência científica mas recusa a estreiteza científicista, que exige a capacidade de brigar pela liberdade sem a qual a própria tarefa fenece (FREIRE, 1993, p.9-10).

Seguindo a introdução, o autor explica: não é que ele se oponha à possibilidade de que uma professora tenha sobrinhos, ou de que uma tia venha a ser educadora. Não se trata disso. O que Paulo Freire propõe é uma ruptura drástica com a cultura de tratar a profissão docente como uma atividade puramente passional, orientada pelas supostas vocação e inclinação natural a cuidar do outro, sem reconhecer a dimensão intelectual e política da atuação no espaço escolar – seja público ou privado:

Identificar *professora* com *tia*, o que foi e vem sendo ainda enfatizado sobretudo na rede privada em todo o país, é quase como proclamar que *professoras*, como boas *tias*, não devem brigar, não devem rebelar-se, não devem fazer greve. Quem já viu dez mil “*tias*” fazendo greve, sacrificando seus *sobrinhos*, prejudicando-os no seu aprendizado? E essa ideologia que toma o protesto necessário da *professora* como manifestação de seu desamor aos alunos, de sua irresponsabilidade de *tias*, se constitui como ponto central em que se apóia grande parte das famílias com filhos em escolas privadas. Mas também ocorre com famílias de crianças de escolas públicas (FREIRE, 1993, p.12).

De acordo com o autor, essa prática cultural da sociedade alimenta a alienação do trabalho de professora, uma anulação da carga acadêmica e democrática do processo de ensino e aprendizagem em nome do afeto para com aqueles entes queridos que precisam de cuidado. Não há educação sem amor, e tampouco sem militância. Atuar nas instituições de ensino exige o constante reforço da compreensão de que as lutas por melhores condições de vida, trabalho e aprendizado, são necessárias e obrigatórias a todos os atores da sociedade na construção da democracia.

Aqui nos servimos das ideias de Paulo Freire acerca da dimensão educacional e política da militância para defender que a politização dos grupos oprimidos pode ser construída em comunhão tanto com os profissionais da educação – professoras, faxineiros, cantineiras, porteiros, diretoras, supervisores, secretárias... – quanto com as escritoras e escritores da literatura periférica. Se a postura dos educadores é uma referência para os alunos e a coletividade dentro e fora da escola, os artistas da periferia (que assumem essa condição) também são figuras referenciais para aquelas e aqueles que habitam os bairros periféricos. No poema *Ao Mestre, a Flor*, o marginal Sérgio Vaz homenageia os profissionais da educação e sua tarefa de cultivar pétalas e espinhos:

Adubar a terra
com números e letras
asas e poemas
para colher lírios
cravos e alfazemas

Agricultor
o bom mestre sabe
que espinhos
e pétalas
fazem parte
da primavera

porque ensinar
é regar a semente
sem afogar a flor

(VAZ, 2013, p.146)

Ousamos dizer que regar a semente sem afogar a flor talvez seja uma das melhores definições de uma *pedagogia da autonomia*, aquela “centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade” (FREIRE, 2016, p.105). Em várias passagens de seus textos, o vira-lata das ruas Sérgio Vaz deixa explícita a sua admiração pelos educadores e educadoras. Na crônica *Sonho de giz*, o poeta escreve que o professor “parece um desses quixotes que habitam as escolas da periferia e insistem em educar dignamente nossas crianças, que são os mesmos meninos e meninas que o Estado insiste que não sejam educadas, motivo pelo qual luta incansavelmente de giz em punho” (VAZ, 2011, p.131). Mas os heróis do escritor periférico não são apenas as educadoras e professores. Em sua crônica *Renas de Troia*, Sérgio Vaz se solidariza com a condição dos trabalhadores do subemprego, dizendo que não gosta do Papai Noel porque todos que conheceu “tinham barba, cabelo e barriga falsos, e quase nenhum era velhinho. E na sua grande maioria eram homens desempregados à procura de bico para sobreviverem” (VAZ, 2011, p.145-146).

A sobrevivência das classes trabalhadoras se dá por meio de remunerações que, na maioria dos casos, cobrem no máximo os gastos com as necessidades mais básicas: alimentação, saúde, vestimentas, transporte e moradia, e olhe lá. Em 1844, Karl Marx registrava nos *manuscritos econômico-filosóficos* que o “salário é sempre determinado pela luta hostil entre o capitalista e o trabalhador” (MARX, 2017, p.117). Nessa luta, a tensão seria regulada pela demanda e disponibilidade da força de trabalho, de modo que “se a oferta é muito maior que a procura, então uma parte dos trabalhadores cai na mendicância ou morre por inanição” (MARX, 2017, p.118), enquanto a outra parte, os trabalhadores que conseguiram uma vaga em meio a tantos desempregados famintos, lhes resta aceitar as condições impostas pelos proprietários dos meios de produção. Daí, a “taxa mais baixa e a única necessária para o salário é a subsistência do trabalhador durante o trabalho, para que ele possa alimentar uma família e para que a raça dos trabalhadores não morra” (MARX, 2017, p.118). As famílias proletárias, recebendo apenas as provisões necessárias à subsistência, entram num contínuo ciclo de trabalho exaustivo e alienante. Desenvolvendo a ideia da tamanha dificuldade dos operários em romper com essa ordem que os desumaniza e os condena à reprodução de gerações de miseráveis, Karl Marx e Friedrich Engels escrevem em 1848 que

A bazófia burguesa sobre a família e a educação, sobre a abençoada correlação de pais e filhos torna-se ainda mais desagradável à medida que todos os laços familiares entre os proletários são cortados, pela ação da indústria moderna e seus filhos transformados em simples artigos de comércio e instrumentos de trabalho (MARX; ENGELS, 1998, p.37).

Quase dois séculos após as anotações de Marx e Engels, a essência do modo de produção capitalista permanece praticamente intacta. Ainda que velada pelo discurso neoliberal, a luta hostil entre expropriados e proprietários se acirra todos os dias. Porém, ao invés de reconhecerem o opressor na figura dos patrões e grandes investidores, os oprimidos são persuadidos a enxergar a opressão na imagem dos próprios vizinhos, familiares e colegas de trabalho. As jogadas de propaganda do mundo contemporâneo calcificam no trabalhador a ideia de que os culpados pela falta de empregos, pela falta de vagas em escolas ou pela falta de leitos em hospitais são sempre seus concorrentes, aqueles indivíduos que também enfrentam as mesmas condições precárias de existência. Por isso o questionamento de Milton Santos (2014, p.161): nas grandes cidades, “onde a socialização capitalista é de regra, onde a cooperação entre todos é a guerra de todos contra todos, quem, realmente, se opõe ao trabalhador como portador de grilhões?”

Identificando os grilhões que ainda apertam os corpos dos sujeitos periféricos, os artistas da periferia se comprometem a estourar os elos fracos das correntes da lógica dominante, sejam essas algemas físicas, econômicas ou ideológicas. O convite da literatura periférica para se colocar ao lado daquelas pessoas que são diariamente exploradas em seus empregos é uma forma de valorizar a experiência laboral do oprimido e confirmar que “o ser humano é maior do que os mecanismos que o minimizam” (FREIRE, 2016, p.113), mobilizando as massas operárias. Se voltarmos ao *Quarto de despejo*, vemos que a consciência de classe de Carolina Maria de Jesus desponta em vários momentos da narrativa. Ao falar em *projetos de gente humana*, ela evoca a condição dos seus semelhantes periféricos, cuja condição de cidadãos é absolutamente negada. Em uma passagem do dia 29 de maio de 1958, ela escreve:

Percebi que chegaram novas pessoas para a favela. Estão maltrapilhas e as faces desnutridas. Improvisaram um barracão. Condoí-me de ver tantas agruras reservadas aos proletários. Fitei a nova companheira de infortúnio. Ela olhava a favela, suas lamas e suas crianças paupérrimas. Foi o olhar mais triste que eu já presenciei [...]
... O que eu revolto é contra a ganância dos homens que espremam uns aos outros como se espremisse uma laranja (JESUS, 2013, p.46)

A escritora constrói diversas alegorias para retratar as condições desumanas em que se encontram os habitantes de periferia. No trecho citado ela compara os operários pobres a laranjas espremidas pelos homens gananciosos, frutos que após verterem todo o seu sumo para as goelas dos insaciáveis sedentos da elite dominante, se convertem em bagaço descartado e compactado até que só reste o seu xorume no lixão. Em outro relato, escrito no dia 7 de junho do mesmo ano, a escritora compara os favelados aos corvos, denunciando os aspectos animais da vida daqueles que não foram favorecidos pela sociedade capitalista, os pobres que vivem às margens do rio: “As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos” (JESUS, 2013, p.54). Na literatura brasileira (não somente a periférica) encontramos variados exemplos da animalização dos indivíduos em virtude da fome. Em *Homens e caranguejos*, Josué de Castro constrói um romance baseado na vida das populações que ocupam os mangues do Recife, capital de Pernambuco. Descrevendo o cenário da história, o autor escreve: “Nesta aparente placidez do charco desenrola-se, trágico e silencioso, o ciclo do caranguejo. O ciclo da fome devorando os homens e os caranguejos, todos atolados na lama” (CASTRO, 2001, p.27). A vida no mangue transforma pessoas em caranguejos.

Não é coincidência que as duas citações que fizemos de Josué de Castro em nossa dissertação tenham sido relacionadas ao diário de Carolina Maria de Jesus. Contemporâneos de produção literária, ambos os escritores denunciam a indiferença do poder público com as condições desumanas de existência nas periferias brasileiras – seja nos mangues pernambucanos, seja em outras favelas. Nas obras de Josué e Carolina podemos ter um panorama bem fidedigno da sociedade brasileira: enquanto uns poucos privilegiados têm constitucionalmente assegurados os seus direitos de levar uma vida abastada e predatória, multidões de miseráveis sobrevivem diariamente como presas fáceis da base da cadeia alimentar urbana. Tamanho descaso governamental com as populações periféricas não é nenhuma novidade nos mecanismos capitalistas. Em 1884, Friedrich Engels (1997, p.194) já apontava que “na maior parte dos Estados históricos, os direitos concedidos aos cidadãos são regulados de acordo com as posses dos referidos cidadãos, pelo que se evidencia ser o Estado um organismo para a proteção dos que possuem contra os que não possuem”. Se estamos falando de Estados que aceitam e compactuam com a lógica de exploração de uma parcela da população por parte de outra, é necessário evidenciar que tais Estados não podem proclamar-se democráticos de direito, uma vez que a democratização (ou redemocratização) “não estará completa enquanto todos não forem considerados igualmente cidadãos, seja qual for o lugar em que se encontrem” (SANTOS, 2014, p.150).

A literatura marginal emerge da necessidade de se rebelar contra os sistemas de opressão, de somar forças com aqueles que buscam o pão do dia-a-dia entre caranguejos e corvos que se alimentam de matéria podre. Combatendo a fome fisiológica e a fome intelectual, a poesia periférica se nega a perpetuar as contradições de uma sociedade na qual a “maçã mordida, que a massa não come, constrói o luxo que alimenta o lixo escondido debaixo do tapete” (VAZ, 2011, p.81). Nessa literatura, não há espaço para o cinismo diante dos paradoxos sociais, para a hipocrisia veiculada pelas elites, pela imprensa e pelos governantes. A arte literária que se produz nas periferias parte dos testemunhos vivos das discrepâncias sociais (como Carolina Maria de Jesus) e se dirige àquelas e àqueles que vivenciam experiências semelhantes, na intenção de mobilizá-los para a luta coletiva. Nesse sentido, estamos de acordo com Milton Santos (2012, p.320) ao dizer que “a cultura popular assume uma revanche sobre a cultura de massas, constitucionalmente destinada a sufocá-la”. E para combater as tantas discrepâncias arraigadas no bojo da sociedade, é necessário assumir a postura da mútua militância: intelectual e presencial.

Na literatura russa, um bom exemplo dessa dupla militância é o romance *A mãe*, de Máximo Gorki. Ambientado no contexto da Rússia do princípio do século XX, às vésperas da revolução de 1917, o livro conta a história de uma mulher da classe operária que leva uma vida paupérrima com o seu filho, trabalhador fabril. Já na primeira página da trama, o autor faz um retrato da condição dos proletários industriais, ao escrever que quando o sol se punha “a fábrica vomitava das suas entranhas de pedra aquelas escórias humanas e os operários, caras negras de fumaça, dentes brilhantes de fome, espalhavam-se de novo pelas ruas, deixando no ar exalações viscosas do óleo das máquinas” (GORKI, 2007, p.12). O escritor se demora em minuciosas descrições das rotinas dos trabalhadores e do aspecto das cidades, elementos que vêm a compor uma cena de miséria, tristeza e desesperança. Apesar da aura pesada que o artista traduz para o livro, várias passagens permitem entrever uma beleza poética que resiste nas camadas mais rudes da população.

A história do romance gira em torno de um grupo de operários fabris que se organizam para estudar obras de filosofia política, contrárias à monarquia tsarista e ao capitalismo industrial. Ao estudarem os livros, esses trabalhadores se articulavam para redigir panfletos e distribuí-los pelas fábricas, com intuito de conscientizar os demais operários de sua condição de explorados e das possibilidades de mudança. *A mãe* – como Máximo Gorki se refere à protagonista Pelagueia Nilovna na maioria das vezes –, ao ver o filho entrar para esses grupos de discussões intelectuais, começa também a se aproximar das teorias políticas. Em determinado momento da narrativa, quando o filho vai preso por fazer discursos para os trabalhadores da fábrica, a mãe assume algumas de suas funções na militância: abrigando companheiros, distribuindo panfletos... Logo a personagem se dispõe a aprender a ler e escrever para poder estudar as referidas obras. A partir do momento em que Pelagueia é alfabetizada e se embrenha pelas leituras, nota-se uma completa metamorfose em seu ser. A protagonista descobre novos mundos e perspectivas de vida nas leituras que faz:

Agora lia bem, mas a leitura exigia-lhe uma grande atenção; cansava-se por isso depressa, deixava de compreender o sentido das palavras. As ilustrações, ao contrário, distraíam-na como a uma criança, ofereciam-lhe um mundo compreensível, quase palpável, novo e maravilhoso. Perante ela surgiam cidades enormes, prédios magníficos, máquinas, navios, monumentos, riquezas incalculáveis criadas pelos homens, belezas naturais cuja diversidade a impressionava. A vida alargava-se até o infinito, revelava-lhe todos os dias coisas majestosas, extraordinárias, belas e, devido à abundância das suas riquezas, à infinidade de suas belezas, excitava cada vez mais a sua alma ávida que despertava (GORKI, 2007, p.274).

Tomada por uma fome de literatura, Pelegueia se põe a estudar textos políticos e ir às ruas para divulgar essas ideias entre os trabalhadores e trabalhadoras cuja situação ela conhece bem. A alfabetização literária e política da *mãe* foram fundamentais para que ela pudesse sair em busca de mais aliados na luta contra as discrepâncias sociais. A afirmativa de que as condições objetivas para a luta estão dadas pela Fome do Povo (GUEVARA, 2014, p.206) se aplica perfeitamente à trama de Máximo Gorki. Indignada com a fome dos conterrâneos proletários, a protagonista se interessava por seus relatos:

Gostava de falar com as pessoas, de ouvi-las contar a sua vida, as suas queixas e dificuldades. O coração inundava-se-lhe de alegria quando constatava no seu interlocutor esse vivo descontentamento que, em protesto contra os golpes do destino, procura intensamente respostas para questões já formuladas no seu espírito. Cada vez mais vasto e colorido, diante dela desenrolava-se o quadro da vida humana, com as suas preocupações e suor pelo pão. Em toda a parte descobria, na sua cínica nudez, o empenho em enganar os outros, em espoliá-los, em tirar deles um pouco mais de proveito, em sugar-lhes o sangue. (GORKI, 2007, p.279).

Desenvolvendo trabalhos de base a partir da aproximação entre as camadas populares e os estudos políticos, Pelegueia se torna símbolo de ativismo e descobre que “Pouco a pouco, o povo vai se revoltando contra a vida que leva... Sente que a mentira o sufocará, se ele próprio não cuidar de si” (GORKI, 2007, p.281). A guerra de classes exige que os grupos oprimidos se identifiquem enquanto tais para agir em combate às opressões. Discursando no Terceiro Congresso das Juventudes Comunistas da Rússia, três anos após a revolução de 1917 que inaugurou a experiência socialista na União Soviética, Vladimir Lenin aponta que *as tarefas revolucionárias da juventude* envolvem a práxis de conciliar leitura e ação direta, considerando que um “dos maiores males e pragas que nos deixou como herança a velha sociedade capitalista é o completo divórcio entre o livro e a vida prática” (LENIN, 2015a, p.14). Aprofundando um pouco mais a questão em outro texto, Lenin escreve que

o operário deve ter uma ideia clara da natureza econômica e da fisionomia política e social do latifundiário e do padre, do dignitário e do camponês, do estudante e do vagabundo, conhecer os seus pontos fortes e os seus pontos fracos, saber orientar-se diante das frases e sofismas mais correntes e de toda a espécie com que cada classe e cada camada *encobre* seus apetites egoístas e sua verdadeira “*natureza*”, saber distinguir que instituições e leis refletem estes ou aqueles interesses e como os refletem. E não é nos livros onde se pode encontrar essa “ideia clara”: só a podem proporcionar quadros vivos, assim como denúncias formuladas a partir de fatos marcantes e recentes, de tudo o que sucede num dado momento à nossa volta, do que todos e cada um falam à sua maneira (ou do que, pelo menos, murmuram), do que se manifesta em determinados acontecimentos, números, sentenças judiciais etc. etc. etc. Estas denúncias políticas que abarcam todos os aspectos da vida são uma condição indispensável e fundamental para educar a atividade revolucionária das massas” (LENIN, 2015b, p.125-126).

A verdadeira atividade literária, segundo Walter Benjamin (1995, p.11), “não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever”. O conhecimento escrito nos ajuda a traçar melhores estratégias de luta, mas seria um contrassenso prezar pela escrita literária sem levar em consideração as experiências e trajetórias dos povos que lutam há gerações e, muitas das vezes, não puderam documentar os seus feitos. O crítico literário Roland Barthes, no ensaio *A escrita e a fala*, menciona um novo humanismo, focado na

reconciliação entre o verbo do escritor e o verbo dos homens. É somente então que o escritor poderia dizer-se inteiramente engajado, quando a sua liberdade poética se colocasse no interior de uma condição verbal cujos limites seriam os da sociedade e não os de uma convenção ou de um público: de outro modo o comprometimento permanecerá sempre nominal; poderá assumir a salvação de uma consciência, mas não fundamentar uma ação (BARTHES, 2004, p.71).

A proposta de Roland Barthes sugere que não há literatura engajada que se sustente sem descer dos pedestais intelectuais para se pintar de povo. Algum intelectual que se diga simpatizante das causas populares mas não se disponha a perambular pelas ruas, sentir o verdadeiro cheiro da cidade, o calor dos corpos e o drama dos bairros, não está fazendo mais do que enunciações livrescas com palavras vazias. Na literatura brasileira, um bom exemplo da tensão entre dizer-se pelo povo e sê-lo de fato é a peça teatral *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Na trama, um personagem da periferia (Jasão) fica famoso por compor um samba (“Gota d'água”) e, em seguida, larga a esposa (Joana) e os dois filhos para ir viver com uma mulher rica (Alma) e o pai dela (Creonte). Ao encontrá-lo, Joana o amaldiçoa:

Se você não agüenta essa barra,
tem mas é que se mandar, se agarra
na barra do manto do poderoso
Creonte e fica lá em pleno gozo
de sossego, dinheiro e posição
co'aquele mulherzinha. Mas, Jasão,
já lhe digo o que vai acontecer:
tem u'a coisa que você vai perder,
é a ligação que você tem com a sua
gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,
você pode dar banquetes, Jasão,
mas samba é que você não faz mais não,
não faz e é aí que você se atocha
Porque vai tentar e sai samba brocha,
samba escroto, essa é a minha maldição
“Gota d'água”, nunca mais, seu Jasão
Samba, aqui, ó...

(BUARQUE; PONTES, 1976, p.127)

Tendo nascido nas periferias, o samba raiz não poderia se esquivar de seu povo. Mesmo com suas origens na favela, o Jasão de *Gota d'Água* perde a essência periférica ao dar as costas para os seus e se comportar como as elites dominantes: se recusando a criar os filhos ali, se negando a lutar com as pessoas dali, buscando viver com pessoas supostamente mais condizentes com sua nova condição social. A praga de Joana reflete pleno conhecimento de que palavras sem ação não se sustentam, e de que não é possível ser neutro diante do conflito: ou você se reconhece como periférico e age a favor dos seus, ou a sua omissão automaticamente resulta em apoio ao opressor. No prefácio da peça, publicada em 1975 (um dos períodos mais sangrentos da ditadura brasileira), os autores relacionam o roteiro com a trajetória política do Brasil, destacando que sempre fomos um país dependente cultural e economicamente dos nossos colonizadores e que, ao longo de nossa história, sempre correram “paralelas e quase sempre isoladas uma da outra, duas culturas: uma, elitista, colonizadora, transposta da matriz para cá; a outra, popular, abafada, nascida da existência social concreta das classes subalternas” (BUARQUE; PONTES, 1976, p.xii).

Ao apontarem o crescimento paralelo de duas vertentes culturais no Brasil, os autores da peça falam da predominância de um grupo intelectual seletivo e limitado, seguidor de regras impostas por uma matriz econômica, política e cultural que estabelece os moldes que hão de orientar a nossa produção artística. Em contrapartida a esse domínio colonizador, Chico Buarque e Paulo Pontes escrevem que “o povo, mesmo expropriado de seus instrumentos de afirmação, ocupa o centro da realidade – tem aspirações, passado, tem história, tem experiência, concretude, tem sentido” (BUARQUE; PONTES, 1976, p.xvi). Ou seja, não é pela falta de reconhecimento das classes mais abastadas que vão se desintegrar as raízes e a historicidade dos povos que habitam as periferias. Nesse aspecto, concordamos com a afirmativa de Mikhail Bakunin ao escrever que “o proletariado se viu condenado a uma ignorância forçada, a tal ponto que mesmo quando avança – e seus progressos são indubitáveis – não é graças à sociedade, mas sim apesar dela” (BAKUNIN, 1989, p.38). Mesmo privadas da chance de escrever oficialmente a própria história, as populações periféricas continuam transmitindo seus ensinamentos às gerações futuras por meio de outros elementos do dia-a-dia, como os penteados, as danças, as culinárias, as gírias, as roupas, as crenças... Não é necessário ter o aval da intelectualidade burguesa para a construção da própria cultura e identidade nas periferias. As pessoas que constroem e proporcionam o funcionamento da sociedade exercem suas práticas culturais autonomamente.

A autonomia cultural dos oprimidos coloca em xeque a integridade das bases do poder dos opressores. Em conjunto, trabalho e arte alienados se tornam armas utilizadas para aprisionar mais ainda o trabalhador à sua condição de explorado e desinformado. Ao mencionar o *trabalho alienado*, estamos nos referindo à concepção marxista do termo, entendendo que o trabalhador coloca sua vida na produção do objeto e “a vida que ele conferiu ao objeto se lhe opõe como estranha e inimiga” (MARX, 2017, p.193). Ou seja, “o produtor não pode reconhecer-se no produto de seu trabalho, porque as condições desse trabalho, suas finalidades reais e seu valor não dependem do próprio trabalhador, mas do proprietário das condições de trabalho” (CHAUÍ, 1988, p.55). Não se vendo no produto que fabrica (ou no serviço que presta), o trabalhador perde a noção de sua importância no processo produtivo e se abstém de reivindicar os direitos mais básicos e a versão verdadeira dos fatos. No poema *Perguntas de um trabalhador que lê*, Bertolt Brecht (1990, p.167) provoca os registros históricos tradicionais ao perguntar se os reis que constam nos livros arrastaram os blocos de pedra utilizados na construção da Tebas de sete portas, e outras questões de natureza semelhante. O poeta ironiza a estrutura que esvazia do trabalhador a compreensão da sua importância no trabalho. Na literatura brasileira, Vinicius de Moraes escreve o poema *O operário em construção*:

Era ele que erguia casas
Onde antes só havia chão.
Como um pássaro sem asas
Ele subia com as casas
Que lhe brotavam da mão.
Mas tudo desconhecia
Da sua grande missão:
Não sabia, por exemplo
Que a casa de um homem é um templo
Um templo sem religião
Como tampouco sabia
Que a casa que ele fazia
Sendo a sua liberdade
Era a sua escravidão.
De fato, como podia
Um operário em construção
Compreender por que um tijolo
Valia mais do que um pão?
Tijolos ele empilhava
Com pá, cimento e esquadria
Quanto ao pão, ele o comia...
Mas fosse comer tijolo!
E assim o operário ia
Com suor e com cimento
Erguendo uma casa aqui
Adiante um apartamento
Além uma igreja, à frente
Um quartel e uma prisão:
Prisão de que sofreria

Não fosse, eventualmente
Um operário em construção.

Mas ele desconhecia
Esse fato extraordinário:
Que o operário faz a coisa
E a coisa faz o operário.
De forma que, certo dia
À mesa, ao cortar o pão
O operário foi tomado
De uma súbita emoção
Ao constatar assombrado
Que tudo naquela mesa
– Garrafa, prato, facão
Era ele quem os fazia
Ele, um humilde operário,
Um operário em construção.
Olhou em torno: gamela,
Banco, enxerga, caldeirão,
Vidro, parede, janela,
Casa, cidade, nação!
Tudo, tudo o que existia
Era ele quem o fazia
Ele, um humilde operário
Um operário que sabia
Exercer sua profissão.

Ah, homens de pensamento
Não sabereis nunca o quanto
Aquele humilde operário
Soube naquele momento!
Naquela casa vazia
Que ele mesmo levantara
Um mundo novo nascia
De que sequer suspeitava.
O operário emocionado
Olhou sua própria mão
Sua rude mão de operário
De operário em construção
E olhado bem para ela
Teve um segundo a impressão
De que não havia no mundo
Coisa que fosse mais bela.

Foi dentro da compreensão
Desse instante solitário
Que, tal sua construção
Cresceu também o operário.
Cresceu em alto e profundo
Em largo e no coração
E como tudo que cresce
Ele não cresceu em vão
Pois além do que sabia
– Exercer a profissão –
O operário adquiriu
Uma nova dimensão:
A dimensão da poesia.

E um fato novo se viu
Que a todos admirava:
O que o operário dizia
Outro operário escutava.

E foi assim que o operário
Do edifício em construção
Que sempre dizia *sim*
Começou a dizer *não*.
E aprendeu a notar coisas
A que não dava atenção:

Notou que sua marmita
Era o prato do patrão
Que sua cerveja preta
Era o uísque do patrão
Que seu macacão de zuarte
Era o terno do patrão
Que o casebre onde morava
Era a mansão do patrão
Que seus dois pés andarilhos
Eram as rodas do patrão
Que a dureza do seu dia
Era a noite do patrão
Que sua imensa fadiga
Era amiga do patrão.
E o operário disse: Não!
E o operário fez-se forte
Na sua resolução.

Como era de se esperar
As bocas da delação
Começaram a dizer coisas
Aos ouvidos do patrão.
Mas o patrão não queria
Nenhuma preocupação
– “Convençam-no” do contrário –
Disse ele sobre o operário
E ao dizer isso sorria.

Dia seguinte, o operário
Ao sair da construção
Viu-se súbito cercado
Dos homens da delação
E sofreu, por destinado
Sua primeira agressão.
Teve seu rosto cuspidos
Teve seu braço quebrado
Mas quando foi perguntado
O operário disse: Não!

Em vão sofrera o operário
Sua primeira agressão
Muitas outras se seguiram
Muitas outras seguirão.
Porém, por imprescindível
Ao edifício em construção
Seu trabalho prosseguia
E todo o seu sofrimento
Misturava-se ao cimento
Da construção que crescia.
Sentido que a violência
Não dobraria o operário
Um dia tentou o patrão
Dobrá-lo de modo vário.
De sorte que o foi levando
Ao alto da construção

E num momento de tempo
Mostrou-lhe toda a região
E apontando-a ao operário
Fez-lhe esta declaração:
– Dar-te-ei todo esse poder
E a sua satisfação
Porque a mim me foi entregue
E dou-o a quem bem quiser.
Dou-te tempo de lazer
Dou-te tempo de mulher.
Portanto, tudo o que vês
Será teu se me adorares
E, ainda mais, abandonares
O que te faz dizer *não*.

Disse, e fitou o operário
Que olhava e que refletia
Mas o que via o operário
O patrão nunca veria.
O operário via as casas
E dentro das estruturas
Via coisas, objetos
Produtos, manufaturas.
Via tudo o que fazia
O lucro do seu patrão
E em cada coisa que via
Misteriosamente havia
A marca de sua mão.
E o operário disse: Não!
– Loucura! – gritou o patrão
Não vês o que te dou eu?
– Mentira! – disse o operário
Não podes dar-me o que é meu.

E um grande silêncio fez-se
Dentro do seu coração
Um silêncio de martírios
Um silêncio de prisão.
Um silêncio povoado
De pedidos de perdão
Um silêncio apavorado
Com o medo em solidão.

Um silêncio de torturas
E gritos de maldição
Um silêncio de fraturas
A se arrastarem no chão.
E o operário ouviu a voz
De todos os seus irmãos
Os seus irmãos que morreram
Por outros que viverão.
Uma esperança sincera
Cresceu no seu coração
E dentro da tarde mansa
Agigantou-se a razão
De um homem pobre e esquecido
Razão porém que fizera
Em operário construído
O operário em construção.

(MORAES, 1979, p.67-73).

Ambos os poemas se dedicam à exposição das contradições do modo capitalista de produção: no texto de Bertolt Brecht, satiriza-se o fato de que os confortos, as glórias e os palácios dos homens que constam como grandes líderes nos documentos históricos foram construídos e sustentados por multidões de miseráveis anônimos e famintos que nunca foram nem serão devidamente reconhecidos por seu trabalho árduo; na poesia de Vinicius de Moraes, é apresentada de maneira minuciosa a discrepância entre os luxos produzidos por mãos rudes e calejadas que pouco têm o que levar à boca para comer. Em ambos os poemas atribuem à literatura uma possível metamorfose na percepção e compreensão de mundo do operário: em Brecht, o trabalhador que lê pergunta pelo papel desempenhado por seus companheiros de classe, não abordado nos livros oficiais; em Vinicius, a dimensão da poesia convida o operário em construção a perceber que é por meio de suas mãos calosas que as riquezas materiais e culturais da sociedade são construídas.

Transcrevemos na íntegra o poema de Vinicius de Moraes em função do rico detalhamento que o autor faz do processo de conscientização de classe de um trabalhador braçal que, em um primeiro momento não se reconhece muito naquilo que produz e, depois, ao se reconhecer e tentar tornar coletivo esse reconhecimento, enfrenta reprimendas tanto do patrão quanto dos colegas coagidos pelo patrão a dissuadi-lo daquelas ideias perigosas. Voltando ao prefácio de *Gota d'Água*, citamos a afirmativa de Chico Buarque e Paulo Pontes: “Isoladas, às classes subalternas restou a marginalidade abafada, contida, sem saída. Individualmente, ou em grupo, um homem capaz, ou uma elite das camadas inferiores pode ascender a entrar na ciranda. Como classe, estão reduzidas à indignância política” (BUARQUE; PONTES, 1976, p.xiv-xv). O patrão do poema de Vinicius de Moraes tenta fazer justamente com que esse operário em construção entre na ciranda, dada a sua inteligência e possível influência sobre os demais operários, confirmando a afirmação de Paulo Freire de que em “todas as épocas os dominadores foram sempre assim – jamais permitiram às massas que pensassem certo” (FREIRE, 2015, p.177). Só que, ao contrário do Jasão de *Gota d'Água*, que não hesita em migrar de posição social, o operário em construção escolhe bater de frente com a indignância política que tentam destinar à sua classe, se recusando a aceitar o discurso falacioso do patrão: o proprietário não tem que lhe oferecer o que já é seu e de seus companheiros por direito – o produto do trabalho coletivo. A postura do operário em construção reivindica uma mobilização dos grupos oprimidos a favor da retomada dos produtos e da dignidade dos quais foram expropriados.

Embora haja todo um aparato estrutural para confinar o trabalhador à atividade alienada e estafante, que o desvie de reflexões acerca de sua própria condição, algo escapa ao controle do capitão de indústria: a espontaneidade intelectual do ser humano. Em seus *cadernos do cárcere*, o filósofo Antonio Gramsci registra alguns apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais, onde o autor nos apresenta o conceito de *intelectuais orgânicos* (GRAMSCI, 2001, p.16), entendendo que todos os grupos sociais, caracterizados por exercer uma determinada função no mundo da produção econômica, criam para si, “ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político” (GRAMSCI, 2001, p.15). Aprofundando a ideia, o pesquisador explica que os operários ou proletários não se caracterizam especificamente pelos trabalhos manuais ou instrumentais, mas por estes trabalhos em determinadas condições e relações sociais, pois “em qualquer trabalho físico, mesmo no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de atividade intelectual criadora” (GRAMSCI, 2001, p.18).

Criando coisas que fogem ao domínio de suas atividades laborais, os operários se apropriam de sua intelectualidade orgânica, ainda que provavelmente não venham a obter retornos financeiros com o produto de sua criação. Nessa perspectiva, Gramsci ainda nos fala que é possível dizer que todos os seres humanos são intelectuais, mas nem todos têm na sociedade a função de intelectuais (GRAMSCI, 2001, p.18). Quando falamos em artistas oriundos das classes proletárias, que não tiram o seu sustento da atividade intelectual, porém do trabalho braçal e desvalorizado, estamos falando de um fenômeno que por si só já desestabiliza alguns preceitos da hierarquia social – aqueles que estabelecem uma natural superioridade cultural dos abastados sobre os pobres. A literatura produzida pelos operários incomoda aos patrões não somente por violar os limites estabelecidos para o uso de seus corpos, mas também pela possibilidade da criação de uma cultura que possa não ser entendida pelos dominadores. Octávio Paz nos diz que a poesia “é um alimento que a burguesia – como classe – foi incapaz de digerir. Daí que repetidas vezes tenha tentado domesticá-la” (PAZ, 2012, p.47-48). Assim,

Os “poetas malditos” não são uma criação do romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia nem ilumina nem diverte ao burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o em parasita ou um vagabundo. Daí também que os poetas não vivam [...] de seu trabalho. Seu labor não vale nada e este não vale nada traduz-se precisamente em um não ganhar nada. O poeta deve buscar outra ocupação – desde a diplomacia até o roubo – ou perecer de fome (PAZ, 1996, p.76).

Contra os escamoteados projetos de imbecilizar e alienar as massas oprimidas, a cultura literária das periferias emerge entre aqueles “malditos” que ousam questionar e denunciar a compulsória ordem social. Cada um se rebela como pode. Em 1984, romance de George Orwell, o protagonista vive em um país governado por uma ditadura baseada na vigilância constante e na notícia manipulada instantaneamente conforme os interesses do ditador (chamado de *Grande Irmão*). Winston, o personagem principal, não engole as mentiras que a mídia veicula nem se conforma com o cerceamento da liberdade de expressão. No país, era expressamente proibido portar materiais de escrita e leitura para uso pessoal dentro de casa, mas ainda assim Winston compra um pequeno caderno para registrar suas memórias. Ao chegar em casa, ele dá início ao registro:

A coisa que estava prestes a fazer era começar um diário. Não que isso fosse ilegal (nada era ilegal, visto que já não existiam leis), mas se o fato fosse descoberto era praticamente certo que o punissem com a morte ou com pelo menos vinte e cinco anos de prisão em algum campo de trabalhos forçados. Winston encaixou uma pena no porta-penas e chupou-a para remover a graxa. [...] Mergulhou a caneta na tinta e vacilou por um segundo. Suas entranhas foram percorridas por um estremecimento. Marcar o papel era o ato decisivo. Em letras miúdas, desajeitadas, escreveu:

4 de abril de 1984.

(ORWELL, 2009, p.17).

Começar um diário foi uma pequena revolução para Winston. O medo de que os agentes do governo o pegassem escrevendo inundava-o, mas ele não deixava de anotar no caderno suas lembranças e angústias. Após começar seus relatos, algumas questões pessoais ainda o invadiam: “Para quem, ocorreu-lhe perguntar-se de repente, estava escrevendo aquele diário? Para o futuro, para os não nascidos” (ORWELL, 2009, p.18). Para nós, do futuro, Winston deixou suas palavras de rebeldia. Com o passar do tempo, o escritor foi ficando mais ousado e deixando no papel desabafos comprometedores. Em outra passagem, o narrador descreve:

Seus olhos voltaram a fixar a página. Constatou que durante o tempo em que ficara ali sentado sentindo-se desamparado continuara a escrever, como numa ação automática. E já não era a letra retraída e desajeitada de antes. A pena deslizava voluptuosamente pelo papel macio, grafando em letras de forma graúdas e nítidas:

ABAIXO O GRANDE IRMÃO

ABAIXO O GRANDE IRMÃO

ABAIXO O GRANDE IRMÃO

ABAIXO O GRANDE IRMÃO

ABAIXO O GRANDE IRMÃO

(ORWELL, 2009, p.29).

Fizemos esse rápido mergulho na história de George Orwell pelo valor que têm as aparentemente pequenas rebeldias para a sabotagem do funcionamento de faraônicas estruturas de opressão. Um regime baseado na incineração da memória coletiva pode ser fragilizado pela existência de um singelo caderninho, assim como pode um chão feito de asfalto ser rompido pela haste de uma pequena flor. No livro *A Rosa do Povo*, publicado em 1945, o poeta Carlos Drummond de Andrade carrega seus versos com o clima geral de impotência diante das atrocidades de uma guerra mundial, assumindo uma voz lírica que “incorpora densamente as experiências de um intelectual vivendo um momento complicado da modernidade, sobretudo quanto às promessas de ordem e progresso, tão apregoadas pelo positivismo e pelos regimes totalitários” (SUZUKI, 2010, p.248). Entre tantas experiências sufocantes e angustiantes que a cidade moderna oferece, Drummond nos apresenta novamente um poema dedicado à predominância do medo (*O Medo*):

Em verdade temos medo.
Nascemos no escuro.
As existências são poucas;
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo.
De medo, vermelhos rios
vadeamos.

Somos apenas uns homens
e a natureza traiu-nos.
Há as árvores, as fábricas,
doenças galopantes, fomes.

Refugiamo-nos no amor,
este célebre sentimento,
e o amor faltou: chovia,
ventava, fazia frio em São Paulo.

Fazia frio em São Paulo...
Nevava.
O medo, com sua capa,
nos dissimula e nos berça.

Fiquei com medo de ti,
meu companheiro moreno.
De nós, de vós, e de tudo.
Estou com medo da honra.

Assim nos criam burgueses.
Nosso caminho: traçado.
Por que morrer em conjunto?
E se todos nós vivêssemos?

Vem, harmonia do medo,
vem ó terror das estradas,
susto na noite, receio
de águas poluídas. Muletas

do homem só. Ajudai-nos,
lentos poderes do láudano.
Até a canção medrosa
se parte, se transe e cala-se.

Faremos casas de medo,
duros tijolos de medo,
medrosos caules, repuxos,
ruas só de medo, e calma.

E com asas de prudência
com resplendores covardes,
atingiremos o cimo
de nossa cauta subida.

O medo com sua física,
tanto produz: carcereiros,
edifícios, escritores,
este poema; outras vidas.

Tenhamos o maior pavor.
Os mais velhos compreendem.
O medo cristalizou-os.
Estátuas sábias, adeus.

Adeus: vamos para a frente,
recuando de olhos acesos.
nossos filhos tão felizes...
Fiéis herdeiros do medo,

eles povoam a cidade.
Depois da cidade, o mundo.
Depois do mundo, as estrelas,
dançando o baile do medo.

(ANDRADE, 1996, p.25-28)

O poeta aponta que somos educados pelo medo e a partir dele construímos nossas casas, os tijolos, as ruas, os carcereiros, os edifícios, os escritores, o poema – repetidas vezes a palavra *medo*, cristalizada em nossas compreensões de mundo. No capitalismo contemporâneo, os centros urbanos e seus capitais especulativos são projetados seguindo a ótica do medo: o medo dos miseráveis pela possibilidade de não conseguirem a próxima refeição – daí que acabem se sujeitando às condições mais inóspitas de trabalho e moradia; o medo da mulher de ter o corpo violentado a cada esquina – daí a necessidade de circular cada vez mais em veículos individuais; o medo dos homossexuais de serem espancados ao andar na rua – daí o incentivo ao lazer em espaços cada vez mais privados e elitizados; o medo das travestis e transexuais de serem alvos do sadismo transfóbico – daí as navalhas afiadas na madrugada; o medo dos privilegiados de que o ódio dos famintos os vá caçar em seu conforto – daí a crescente demanda dos enclaves fortificados (condomínios fechados com segurança privada); entre outras violências estruturais que se entrelaçam gerando novos medos. Afinal, “Todo centro tiene miedo de lo que parece ser su periferia” (SKLIAR, 2013, p.153).

A sociedade fundamentada no medo ao diferente, ao estrangeiro, ao pobre, ao periférico, reduz os espaços comuns a campos de disputa. Em *metrópole corporativa fragmentada*, Milton Santos defende a ideia de que as camadas mais pobres da cidade se tornam praticamente isolados onde vivem e a cidade se fragmenta mais a cada instante, de maneira que a “imobilidade de tão grande número de pessoas leva a cidade a se tornar um conjunto de guetos e transforma sua fragmentação em desintegração” (SANTOS, 2009, p.100). Por sentirem na pele a carga de temor e vigília que pesa sobre os seus corpos, os “habitantes do gueto raramente se aventuram além dos limites de seu pequeno mundo” (TUAN, 2005, p.276). E os que têm acesso à mobilidade na cidade, os que podem percorrê-la e esquadrihá-la, acabam “por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perda” (SANTOS, 2012, p.325). Publicado em 1990, *metrópole corporativa fragmentada* trazia apontamentos futuros que hoje se confirmam quase que perfeitamente, sendo um deles

uma espécie de “fortificação” dos bairros de classes médias e dos segmentos mais abastados da população. Medrosos da violência urbana, causada pela extrema pobreza de centenas de milhares de habitantes urbanos, proprietários e inquilinos criam verdadeiros “guetos” às avessas, isolando-se dentro de suas mansões e apartamentos, militarmente guardados por policiais privados armados, além da vasta criadagem dedicada à segurança dos moradores (SANTOS, 2009, p.121).

O quadro de violência gerado pelas discrepâncias sociais desenvolve o mercado da segurança privada – sua demanda, seus mecanismos e seus aparatos –, uma vez que os órgãos estatais são aparentemente ineficientes na contenção das ameaças criminosas. O discurso de que os bairros periféricos e seus habitantes são uma ameaça à integridade do cidadão de bem é um exemplo dessas imagens que são forjadas para que a cidade seja cada vez menos experimentada como o lugar do público, destinado ao exercício da cidadania. Segundo Vladimir Safatle (2013, p.50), “uma das maneiras de a soberania popular se dissolver é por meio da estigmatização de partes da própria população”, alimentando um círculo vicioso de marginalização dos indigentes políticos e indigência política dos marginalizados. A lógica privatista das cidades brasileiras confere sempre à iniciativa privada a capacidade de sanar os males cujas esferas públicas não dão conta. Assim, é naturalizado que se transfira para corporações particulares as atribuições do serviço público e vice-versa, associando a administração pública à gestão empresarial. Nesse cenário, o exercício eleitoral torna-se uma prática clientelista, não-cidadã, na qual o “indivíduo emudece e empresta a sua voz, tornando-se, paralelamente, o ventríloquo daquele que fala em seu lugar” (SANTOS, 2014, p.95).

Numa sociedade supostamente democrática, é inconcebível que alguns grupos sociais tenham que ceder seus lugares de fala para representantes de instituições que só almejam diversificar suas fontes de lucro, estando longe de prezar pelo bem comum. A cidade efetivamente democrática não pode ser confundida com mera franquia do capital imobiliário, da indústria têxtil, do cartel petrolífero, do latifúndio ou quaisquer que sejam as atividades econômicas predominantes em cada localidade. Cargos públicos devem ser ocupados sempre pelo povo e para o povo, sem relativizações nem intermédios. E, obviamente, as camadas populares devem estar conscientes de suas atribuições na vida política, um exercício de educação para a democracia que “ultrapassa o dia das eleições e as campanhas eleitorais” (SANTOS, 2014, p.92). Sobre a consciência política da atuação popular, voltamos a dialogar com as ideias de Frantz Fanon:

As massas devem poder reunir-se, discutir, propor, receber instruções. Os cidadãos devem ter a possibilidade de falar, de expressar-se, de inventar. A reunião de célula, a reunião do comitê é um ato litúrgico. É uma ocasião privilegiada que é dada ao homem para escutar e dizer. A cada reunião, o cérebro multiplica as suas vias de associação, o olho descobre um panorama cada vez mais humanizado (FANON, 2005, p.224).

Contrária à tendência de terceirização das vozes e das manifestações populares, a poesia dos estigmatizados e humilhados se propaga pelas cidades alimentando nas populações pobres a compreensão de que todo poder deve emanar das camadas populares e zelar por elas. No movimento da literatura periférica brasileira, as operárias e os operários em construção não são somente trabalhadores que lêem; além da leitura, eles escrevem. Essa literatura escrita na pele, no cabelo, nos olhos, nas gírias e nos gestos começa a se espalhar pelas ruas e pelos livros, e ocupar os espaços públicos, corrompendo as funções e os discursos dominantes, devorando-os feito um verme. Escrevendo sobre o direito à cidade, Henri Lefebvre afirma que

O ser humano tem também a necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo de desperdiçá-las no jogo. Tem a necessidade de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num “mundo”. A essas necessidades antropológicas socialmente elaboradas (isto é, ora separadas, ora reunidas, aqui comprimidas e ali hipertrofiadas) acrescentam-se necessidades específicas, que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas. Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas. Através dessas necessidades específicas vive e sobrevive um desejo fundamental, do qual o jogo, a sexualidade, os atos corporais tais como o esporte, a atividade criadora, a arte e o conhecimento são manifestações particulares e momentos, que superam mais ou menos a divisão parcelar dos trabalhos (LEFEBVRE, 2001, p.105).

Ocupar as ruas é um direito inalienável do povo que as constrói. Celebrar as reuniões e discussões coletivas ultrapassa a dimensão da interação e do entretenimento, necessidades da sociabilidade humana, sendo também forma de exercer a cidadania. Entendemos os slams e saraus de poesia periférica brasileira não somente como maneira de ocupação dos espaços públicos pela cultura popular, mas sobretudo uma maneira de politizá-los – tanto os espaços quanto a cultura. Mais do que mera reunião, os encontros de literatura periférica buscam ressignificar drasticamente as ruas, metamorfoseá-las de *paisagens do medo* a *lugares públicos* de fato. E para que essa revolução cultural seja realidade, estamos de acordo com as divagações do protagonista de *1984*: “*Se é que há esperança, escreveu Winston, a esperança está nos proletas*” (ORWELL, 2009, p.88).

5. Emassando paredes

*Lá no alto da quebrada
passa boi passa boiada
passa o camburão fervendo
pela carne favelada.*

*A mais barata do mercado
é a farinha do senado,
o rico cheira branca pura
e o operário, pó de vidro,
cai a casa do oprimido
e do opressor sobe palácio.*

*Os jornais vendem falácia
e após a missa de domingo
quem bebeu sangue de cristo
quer vê-lo crucificado
e tem santo pra todo lado
guiando gente sedenta
que por copo d'água benta
entrega a alma pro diabo.*

*E se não tem nada de errado,
me diga donde vem isso:
uma bancada ruralista
que se diz pela família
e mata índio no cerrado?*

*Mas lá no alto da quebrada
passa boi passa boiada
passa o camburão fervendo
pela carne favelada.*

*Tem chacina todo dia,
tragédia vende notícia
igual cerveja em feriado.*

*E a chapa esquenta
pra quem tenta
conter na linha de frente
o pente-fino que o Estado
passa onde se faz ausente:
não tem verba pra merenda,
vacina e saneamento
mas ataca de blindado.*

*Escola caindo aos pedaços,
barraco que vai na enchente,
fome, frio, febre, dengue,
silêncio dos inocentes
que matam cachorro a grito
enquanto porcos dirigentes
definem nossa sentença
no espetáculo de circo.*

*Palha de aço na antena
e tem palhaço que aliena
o povo pobre que o aplaude.
Nós damos pipoca ao macaco
e somos alimento frágil
em jaula de leões covardes.*

*E lá no alto da quebrada
passa boi passa boiada
passa o camburão fervendo
pela carne mais barata.*

Se o mundo virasse uma bola de papel, que carta de fel estaremos mandando? As bombas que chovem nos quarteirões pobres reduzem o solo ao sepulcro mais frágil, um chão descartável, um copo de plástico. Arqueologias futuras vão escavar nossas tumbas de fósseis radioativos, esculpidos na disputa por um punhado de terra com poça d'água barrenta que dá sustento a alguns bandos. Descobrirão tantos planos de destruição em massa, desde explosivos atômicos ao glifosato na mesa. E aquele que vigia a lua não tinha nenhuma certeza se a sua prole de fato iria pensar em algo ou se acabar em disparos contra seus próprios espelhos.

As primeiras pinturas rupestres deixadas nas entranhas das cavernas esboçavam uma preocupação dos nossos ancestrais em registrar algumas de suas práticas diárias. Os desenhos mais simples revelam lampejos de um critério estético e desenvolvimento técnico que seriam aprimorados pelas gerações no decorrer dos milênios. Não é a nossa especialidade nem a nossa intenção discutir aqui os vestígios artísticos das sociedades primitivas, mas achamos interessante pensar no ímpeto comunicativo da humanidade. Nos atrevemos a dizer que das paredes cavernosas aos contemporâneos grafites urbanos se mantém no ser humano uma inquietude artística que o impele a criar traços nos quais possa reconhecer-se fora do próprio corpo, tecer intervenções propositais no espaço.

Tais manifestações artísticas dos povos antigos, além de transmitirem certo apelo sentimental aos possíveis espectadores, também desencadearam a concepção de signos gráficos que posteriormente viriam a se agrupar em diferentes linguagens – formas de estruturação e compartilhamento das ideias, sentimentos, conhecimentos e acontecimentos entre um indivíduo e os demais em determinado nicho social. Partindo da hipótese husserleana de que a Terra, muito além de um trivial substrato geológico, é o *corpo físico universal*, suporte onde surgem corpos menores que existem entre outros tantos corpos reais e possíveis (HUSSERL, 2006, p.16) – como os corpos humanos –, Merleau-Ponty (1992, p.150) escreve que “a linguagem é tudo, pois não é a voz de ninguém, é a própria voz das coisas, ondas e florestas”. Ou seja, as expressões humanas estão essencialmente carregadas do mundo que está encarnado em nossa experiência corporal e da dimensão coletiva de nossa existência. Essa poeticidade dialética com o mundo e com o outro vibra no indivíduo contemporâneo e provavelmente já vibrava nos seres humanos das pequenas tribos nômades, supondo que

Uma sociedade sem poesia careceria de linguagem: todos diriam a mesma coisa ou ninguém falaria, sociedade transumana em que todos seriam um ou cada um seria um todo auto-suficiente. Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras (PAZ, 1996, p.96).

A linguagem nasce de uma relação poética com os espaços experimentados, até se ramificar por outros gêneros, formas e funções. Não somos capazes de precisar minuciosamente os desdobramentos das técnicas de comunicação desde as pinturas rupestres até os complexos softwares de simulação gráfica ou formatação textual da atualidade, mas uma das nossas provocações no presente capítulo é a contraditória tendência monopolista dos meios de comunicação no mundo globalizado.

Não que a expropriação da palavra alheia e a deturpação dos acontecimentos, concentrando a distribuição da informação nas mãos de determinado grupo social, sejam invenções do capitalismo, mas a estruturação de todo o modo de produção a partir da mundialização desse fenômeno, sim. No atual estágio da globalização, de acordo com Milton Santos (2008, p.41), a “informação sobre o que acontece não vem da interação entre as pessoas, mas do que é veiculado pela mídia, uma interpretação interessada, senão interesseira, dos fatos”. Não são poucos os estudos de Milton Santos dedicados à acusação de que a dita era da informação produz cada vez mais desinformados. Em outro de seus trabalhos, publicado em 1978, o autor propõe que consideremos o mundo globalizado como o palco de uma *universalização perversa*, na qual

os instrumentos atuais da universalização, dos quais costumamos dizer que eliminam o tempo e reduzem o espaço, tornando as pessoas mais próximas umas das outras, na verdade só realizam esse milagre para alguns! Quantos, na realidade, podem beneficiar-se das facilidades de contato criadas à escala mundial pelo avião ou pelo telefone? Quantos, igualmente, podem ter acesso à difusão de um saber multiplicado e universalizado? As próprias estradas de rodagem, que se expandem dentro de cada país e as próprias ruas dentro de cada cidade, somente são utilizadas por alguns. Pode-se dizer que a utilização dos meios, chamados universais, de comunicação está em relação direta com a soma de poder que cabe a cada ator: estado, firma, ou indivíduo.

Trata-se, portanto – como dissemos – de uma universalização perversa, porque sob o seu rótulo de generalização o que ela faz, sobretudo, é discriminar e aumentar, de um lado, a riqueza e o poder de alguns e, de outro lado, a pobreza e a fragilidade da imensa maioria (SANTOS, 2002, p.212).

Sempre a serviço dos detentores do grande capital, a informação que circula no mundo é vendida como instantânea e crua, porém chega aos seus receptores acrescida de uma carga significativa de interesses. *Quem conta um conto aumenta um ponto*, diz o ditado popular. Acontece que no caso das mídias hegemônicas, para além da natural variação na perspectiva de mundo de cada narrador, os encarregados de contar um conto aumentam um tanto, omitem um canto, fomentam um pranto e emitem um santo. Intencionalmente. Quanto mais isentas e neutras se anunciam as redes de transmissão, mais perversa, nociva e alienante tende a ser sua programação. As notícias veiculadas nos meios de comunicação de massas transmitem valores convenientes ao emissor.

A *intermediação deformante* descrita por Milton Santos (2008, p.66) como a causa principal do desconhecimento geral da humanidade sobre os acontecimentos do mundo mesmo em meio às condições técnicas da informação que permitiriam um amplo conhecimento da realidade, jamais se dá de maneira aleatória e despreziosa. Há sempre uma intencionalidade por trás da supressão ou do destaque de determinadas informações em detrimento de outras. Entretanto, levar o receptor da informação a confiar nos sistemas de verdades que a mensagem propaga não é uma tarefa simples. Como seduzir o espectador, afinal? Marilena Chauí aponta algumas das estratégias empregadas nesse processo. Uma delas diz respeito à *indústria cultural*, aquela que gera capitais excedentes a partir da apropriação das expressões artísticas. Segundo a autora,

A indústria cultural **vende** Cultura. Para vendê-la, deve seduzir e agradar o consumidor. Para seduzi-lo e agradá-lo, não pode chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar, fazê-lo ter informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez. A “mídia” é o senso-comum cristalizado que a indústria cultural devolve com cara de coisa nova (CHAUÍ, 2000, p.330, grifo da autora).

Na indústria cultural, música, literatura, pintura, artes plásticas, teatro, dança, produções cinematográficas e outros segmentos artísticos se colocam à disposição dos interesses (e regras) do grande capital, até mesmo as obras compostas em assumida postura de repúdio ao mundo capitalista. É comum que vejamos o busto do comunista Che Guevara estampado em camisetas que foram possivelmente costuradas em confecções que utilizam mão-de-obra escravizada. Com o pensamento artístico, não poderia ser muito diferente. Adaptada às necessidades do grande empresariado, a obra de arte é inserida em uma lógica de fabricação em série que está longe de significar a sua popularização, a sua acomodação ao alcance das mãos operárias. Pelo contrário, significa a aniquilação quase absoluta de seu potencial convite a uma vida contemplativa e à sensibilidade poética. Nas palavras de Marilena Chauí, “a arte não se democratizou, massificou-se para consumo rápido no mercado da moda e nos meios de comunicação de massa, transformando-se em propaganda e publicidade, sinal de *status* social, prestígio político e controle cultural” (CHAUÍ, 2000, p.329). No caso do cinema,

a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e de especulações ambíguas. Para esse fim, ela pôs em movimento um poderoso aparato jornalístico: ela colocou a carreira e a vida amorosa das estrelas a seu serviço, ela realizou plebiscitos, ela organizou concursos de beleza. Tudo isso para falsificar e corromper o interesse original e justificado das massas pelo filme – um interesse do autoconhecimento, e portanto também do conhecimento de classe (BENJAMIN, 2017, p.83).

As considerações apontadas por Benjamin sobre a indústria cinematográfica no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, cuja primeira versão data de 1936, foram elaboradas no contexto de expansão da ideologia fascista, no mesmo ano em que o autor publicara o texto *O Narrador*, discutido por nós no primeiro capítulo do presente trabalho. O escritor assistiu de perto a maneira como o partido nazista alemão se apropriava das produções cinematográficas para controlar e alienar as massas, ao passo que se disponibilizava a entretê-las e diverti-las. Sobre as impressões benjaminianas diante dos horrores da realidade nazi-fascista na Europa dos anos 1930, Marilena Chauí escreve que

Benjamin fala na estetização da política e da guerra, transformadas em obras de arte pela propaganda e pelos grandes espetáculos de massa, nos quais jogos, paradas militares, danças, ginástica, discursos políticos e música formavam um conjunto ou uma totalidade visando a tocar fundo nas emoções e paixões mais primitivas da sociedade. Nessa perspectiva, a reprodutibilidade técnica das artes estava a serviço da propaganda de mobilização totalitária das classes sociais em torno do “grande chefe” (CHAUÍ, 2000, p.329).

Outra pesquisadora alemã de origem judaica que presenciou as barbáries do nazi-facistismo foi Hannah Arendt. Sobre *As sementes de uma Internacional Fascista*, ela afirma que sempre foi “uma característica da propaganda fascista, embora pouco notada, que ela não se contentasse em mentir, mas propusesse deliberadamente transformar suas mentiras em realidade” (ARENDRT, 2008, p.175). No ensaio, a filósofa se baseia em uma publicação do *Das Schwarze Kropf*, jornal oficial do *Schutzstaffel* (popularmente conhecido como SS), grupo paramilitar ligado ao partido nazista. No referido artigo, a equipe editorial admite que a opinião pública internacional não parece acreditar na afirmativa nazista de que todos os judeus eram mendigos apátridas, cuja sobrevivência se dava de modo parasitário no organismo econômico de outros países. O jornal profetiza que a opinião pública estrangeira em breve poderia se persuadir desse fato, quando os judeus da Alemanha fossem expulsos como um bando de mendigos. De acordo com Hannah Arendt, ninguém estava preparado para tamanha falsificação de uma realidade mentirosa. Contudo, não demorou muitos anos para que a Alemanha se tornasse sede de incontáveis massacres justificados por falsas premissas. Para a autora,

A característica essencial da propaganda fascista nunca foram suas mentiras, pois a mentira é algo mais ou menos comum à propaganda de todos os tempos e todos os lugares. O essencial era que elas exploravam o velho preconceito ocidental que confunde a realidade com a verdade, e convertiam em “verdade” algo que até então só podia ser dito sob a forma de mentira (ARENDRT, 2008, p.176).

No livro *Introdução ao fascismo*, o filósofo brasileiro Leandro Konder se dedica a contextualizar as características dos movimentos fascistas desde o seu período tradicional (as ditaduras de Hitler e Mussolini) até práticas semelhantes nas tendências políticas contemporâneas. O autor aponta o fascismo como um movimento político de conteúdo social extremamente conservador, disfarçado por uma máscara modernizadora e guiado ideologicamente por um “pragmatismo radical, servindo-se de mitos irracionistas e conciliando-os com procedimentos racionalistas-formais de tipo manipulatório” (KONDER, 2009, p.53). A análise de Leandro Konder ainda considera as dimensões antidemocráticas e antioperárias da ideologia fascista e ressaltam que o seu “crescimento num país pressupõe condições históricas especiais, pressupõe uma preparação reacionária que tenha sido capaz de minar as bases das forças potencialmente antifascistas (enfraquecendo-lhes a influência junto às massas)” (KONDER, 2009, p.53).

Nas forças potencialmente antifascistas encontram-se os movimentos de base da militância social, aqueles que atuam ao lado das classes operárias e oprimidas, e certos grupos intelectuais simpatizantes às causas populares. Na luta contra o crescimento das ideias fascistas, Jorge Amado escreve a crônica *A poesia também é uma arma*, texto em que o autor lamenta a execução do poeta Federico García Lorca pelas tropas fascistas da Espanha: “Numa manhã de luto para a inteligência, os nazifascistas italianos e alemães, que usavam a máscara nacionalista de Franco, encostaram num muro de fuzilamento o poeta Federico García Lorca” (AMADO, 2008, p.31). Na crônica, publicada em 31 de dezembro de 1942, período em que as forças armadas da Alemanha difundiam o horror por toda a Europa e ameaçavam fazê-lo em escala mundial, Jorge Amado reforça que:

Não é preciso repetir que o nazismo, acima de tudo, odeia a inteligência e a cultura. Bem sabe ele que estas são armas da liberdade e que, enquanto elas existam, não lhe é possível dominar o mundo. Todos nós sabemos disso. Por que então os escritores todos, todos os artistas, os sábios e os poetas, não se atiram à luta real e decidida contra a ameaça de escravidão nazista que pesa sobre o mundo e sobre o Brasil? Por que alguns se deixam ficar, cômoda e criminosamente, perdidos em sonetos e em poemas, em inoportunas discussões de ordem estética? (AMADO, 2008, p.32).

Indignado com a indiferença ou a falta de posicionamento público de alguns artistas brasileiros diante da iminência da dominação nazista sobre os países periféricos, Jorge Amado questiona as prioridades de alguns grupos da intelectualidade brasileira, preocupados com discussões que, apesar de importantes, talvez fossem mais adequadas para outro contexto político. O escritor finaliza sua crônica afirmando que

Os criminosos nazis destruíram, faz pouco, o museu em que fora transformada a casa de Tolstói. Mataram alguns dos melhores poetas do mundo, exilaram toda a inteligência e a cultura dos países que ocuparam. Em nome do Brasil e em nome da cultura estamos nós, os escritores e artistas, em guerra contra o nipo-nazifascismo. Vamos provar que as nossas armas sabem também ferir e matar (AMADO, 2008, p.33).

Sem o menor escrúpulo, as tropas de Hitler destruíram deliberadamente vários registros históricos e culturais dos países por onde passaram, preparando o terreno para que não houvesse a possibilidade de os povos rendidos cultivarem suas memórias e tradições. Na concepção de Jorge Amado, é impossível permanecer neutro diante desse cenário caótico para o conhecimento. Se há uma guerra declarada contra as expressões e práticas que fogem aos padrões da raça ariana, a obrigação daquelas e daqueles sujeitos afetados por tais preceitos racistas é assumir o seu papel na luta contra a ideologia nazista. Para o autor, os artistas têm que combater ativamente as atrocidades cometidas pelos nazifascistas e deixar evidente que as obras de arte também são fatais.

No cerne dos movimentos fascistas, são características comuns as práticas maipulatórias, antipopulares e preconceituosas que fomentam a banalização de ideias e atitudes violentas. A propaganda fascista induz o seu público alvo a acreditar que certos grupos sociais são compostos por seres humanos menores, maléficos e prejudiciais à civilização, devendo ser, portanto, detidos, exilados, mantidos sob vigilância constante ou até mesmo assassinato. A expropriação da humanidade alheia é alimentada por textos, charges e filmes que se apresentam como comédias inofensivas e crônicas dos costumes, nada mais, porém resultam na gradual consolidação da mentalidade coletiva de que algumas raças e culturas são parasitárias naquele território. Essa desumanização do outro faz com que violentá-lo não se qualifique como crime contra a humanidade. Ao final do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, Walter Benjamin sintetiza que há uma “*estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte*” (BENJAMIN, 2017, p.99). O autor deposita suas esperanças de destruição da ideologia fascista na possibilidade de conscientização dos povos a partir da ascensão do comunismo. Infelizmente, a derrota das forças fascistas na Segunda Guerra Mundial não significou a supressão instantânea de suas estratégias e aparatos técnicos. A esperança de Benjamin malogrou, como destaca Marilena Chauí, e

Embora o nazi-fascismo houvesse terminado com o final da Segunda Guerra Mundial, a massificação propagandística da arte não terminou com ele: foi incorporada pelo stalinismo (que desfigurou e destruiu qualquer esperança socialista) e pela indústria cultural dos países capitalistas (CHAUÍ, 2000, p.329).

No final do capítulo anterior, utilizamos uma citação de George Orwell acerca da esperança que o eu lírico de *1984* deposita nas classes proletárias para destruir as bases do regime ditatorial vigente no fictício país da *Oceânia* (onde se passa a trama) governado pelo *Partido*, único partido político permitido. Escrito em 1948, o romance é um desabafo do autor com relação ao que a ditadura stalinista fez ao apoderar-se dos frutos da Revolução Russa de 1917. Sob o discurso de prezar pelo bem estar da população russa, Joseph Stálin centralizou todas as esferas de poder do país ao alcance de suas mãos, de modo a funcionarem segundo seus interesses e caprichos. Para manter a opinião pública a seu favor e evitar levantes proletários, Stalin maquiava os acontecimentos sempre a favor de manter sua imagem em evidência e preservada. O culto (e temor) à figura do ditador chefe na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas inspirou a construção do *Grande Irmão*, patriarca de *1984*. Após Winston escrever em seu diário que se existia alguma esperança, ela estava nos *proletas* (classe operária) do país, o narrador da história entra tecendo reflexões em cima da ideia do protagonista:

Se é que havia esperança, a esperança só podia estar nos proletas, porque só ali, naquelas massas desatendidas, naquele enxame de gente, oitenta e cinco por cento da população da Oceânia, havia possibilidade de que se gerasse a força capaz de destruir o Partido. [...] O estado de rebelião significava um certo olhar, uma certa inflexão de voz; no máximo uma ou outra palavra cochichada. Os proletas, porém, se de algum modo acontecesse o milagre de que se conscientizassem da força que possuíam, não teriam necessidade de conspirar. Bastava que se sublevassem e se sacudissem, como um cavalo se sacode para expulsar as moscas. Se quisessem, podiam acabar com o Partido na manhã seguinte. Mais cedo ou mais tarde eles teriam a ideia de acabar com o Partido, não teriam? (ORWELL, 2009, p.88-89).

Ao longo do romance de George Orwell, vão sendo descritas detalhadamente as estratégias propagandistas do *Grande Irmão* para manipular as massas. Ironicamente, o prédio onde ocorriam as torturas e execuções por parte das forças armadas do país apresentava em sua fachada o nome de *Ministério do Amor*. Na capital do país, a equipe propagandista do regime espalhava inúmeros letreiros e imensos cartazes em louvação e temor ao chefe de governo: *O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ*, slogan que ficou conhecido mundialmente como a marca registrada do romance. A imponente figura do ditador por todos os cantos da cidade, era uma maneira de aproximá-lo das massas, deixá-lo sempre em evidência na memória do povo, assim como o fazia Stálin na vida real. Para destruir todo esse aparato propagandístico e falacioso, tanto Winston quanto Walter Benjamin apostavam nas forças de mobilização das classes oprimidas. Só que a ditadura soviética não caiu por meio de articulações populares, mas por interesses políticos e financeiros dos países capitalistas.

Adaptando para si algumas técnicas de manipulação da propaganda fascista e conciliando-as com manobras próprias de colonização cultural da população, os países capitalistas das décadas finais do século XX e princípio do século XXI contavam com uma série de mecanismos de propagação de seus interesses no ideário popular. No livro de George Orwell, o regime contava com uma *teletela* na sala de cada residência, “uma placa oblonga de metal semelhante a um espelho fosco, integrada à superfície da parede da direita” (ORWELL, 2009, p.12), análoga aos aparelhos de televisão. Nos domínios da realidade, os governos utilizavam as emissoras de rádio e televisão para estarem em contato próximo com os eleitores. Esses veículos de comunicação operam dividindo a programação a partir de um público direcionado, considerando variáveis faixa etária, de classe social, de ocupação profissional, ou outras categorias. Segundo Marilena Chauí, a divisão da programação “é feita para atender às exigências dos patrocinadores, que financiam os programas em vista dos consumidores potenciais de seus produtos e, portanto, criam a especificação do conteúdo e do horário de cada programa” (CHAUÍ, 2000, p.331). Na literatura brasileira, podemos citar um trecho do romance *A máquina*, de Adriana Falcão, bem lúdico para o entendimento da comunhão entre mídia e marca:

Naquele tempo toda moça queria ser bonita e toda moça bonita queria ser artista de televisão.

Televisão era um negócio que ficava passando umas historinhas pro povo ficar vendo.

As historinhas iam acontecendo aos pedaços e de vez em quando vinham, não um, mas vários anúncios pra vender coisas assim como bicicleta. A finalidade era encontrar quem quisesse comprar o que era anunciado, pois com parte do dinheiro da venda do produto anunciado pagava-se para passar os tais anúncios e com parte do dinheiro dos anúncios pagava-se a feição das tais histórias, sendo que eles faziam as historinhas tão benfeitas que quem olhasse assim pensava que a finalidade eram as historinhas (FALCÃO, 2013, p.18).

Nos programas de rádio e televisão ou, mais recentemente, nos canais virtuais de transmissão audiovisual, a parceria entre emissários e anunciantes é sempre orientada para a movimentação do mercado consumidor. Os veículos de comunicação prometem ao público entretenimento e conhecimento e, enquanto os ouvintes e/ou telespectadores estão entretidos, aproveita para encaixar (direta ou sutilmente) propagandas de certos serviços ou bens de consumo. Por trás das mínimas menções e exposições comerciais, há uma série de estudos aprofundados para delimitar de que maneira e a qual público devem ser direcionados quais ou tais anúncios. Além da propaganda, os propagadores de conteúdo audiovisual acabam vendendo também valores ideológicos. Analisando pormenorizadamente esse processo e seus desdobramentos, Marilena Chauí escreve que

A figura do patrocinador determina o conteúdo e a forma dos programas, ainda que não patrocinados por ele. Por exemplo, um banco de um governo estadual pode patrocinar um programa de auditório, pois isto é conveniente para atrair clientes, mas pode, indiretamente, influenciar o conteúdo veiculado pelos noticiários. Por quê?

Porque a quantidade de dinheiro paga pelo banco à rádio ou à televisão para o programa de auditório é muito elevada e interessa aos proprietários daquela rádio ou televisão. Se o noticiário apresentar notícias desfavoráveis ao governo do Estado ao qual pertence o banco, este pode suspender o patrocínio do programa de auditório. Para não perder o cliente, a emissora de rádio ou de televisão não veicula notícias desfavoráveis àquele governo e, pior, veicula apenas as que lhe são favoráveis. Dessa maneira, o direito à informação desaparece e os ouvintes ou telespectadores são desinformados ou ficam mal informados.

A desinformação, aliás, é o principal resultado da maioria dos noticiários de rádio e televisão. Com efeito, como são apresentadas as notícias? De modo geral, são apresentadas de maneira a impedir que o ouvinte e o espectador possam localizá-la no espaço e no tempo.

Falta de localização espacial: o espaço real é o aparelho de rádio e a tela da televisão, que tem a peculiaridade de retirar as diferenças e distâncias geográficas, de tal modo que algo acontecido na China, na Índia, nos Estados Unidos ou em Campina Grande pareça igualmente próximo e igualmente distante.

Falta de localização temporal: os acontecimentos são relatados como se não tivessem causas passadas nem efeitos futuros; surgem como pontos puramente atuais ou presentes, sem continuidade no tempo, sem origem e sem conseqüências; existem enquanto forem objetos de transmissão e deixam de existir se não forem transmitidos.

Paradoxalmente, rádio e televisão podem oferecer-nos o mundo inteiro num instante, mas o fazem de tal maneira que o mundo real desaparece, restando apenas retalhos fragmentados de uma realidade desprovida de raiz no espaço e no tempo. Nada sabemos, depois de termos tido a ilusão de que fomos informados sobre tudo (CHAUÍ, 2000, p.331).

Algumas companhias detentoras dos meios de comunicação de massas, cientes de seu alcance enquanto formadoras de opinião, modificam as informações veiculadas a favor do interesse de seus patrocinadores. Embora possam vir a utilizar uma estética que agrade a grande parcela da população, convidando artistas populares e adequando sua linguagem ao público receptor, jamais operam realmente a favor do povo. Na descrição do jornalismo radiotelevisivo, Marilena Chauí resume perfeitamente as estruturas da mídia hegemônica, na qual nenhuma informação aparece (ou desaparece) por acaso.

Em *Pedagogia do Oprimido*, Paulo Freire narra uma passagem em que ele e a equipe pedagógica da qual fazia parte elaboravam um exercício com os educandos que consistia em analisar as diferenças entre os discursos de jornais distintos para noticiar o mesmo acontecimento. A ideia do grupo era desenvolver um método de ensino centrado no estímulo à criticidade dos estudantes: “Que o povo então desenvolva o seu espírito crítico para que, ao ler jornais ou ouvir o noticiário das emissoras de rádio, o faça não como mero paciente, como objeto dos ‘comunicados’ que lhes prescrevem, mas como uma consciência que precisa libertar-se” (FREIRE, 2015, p.164).

Os *Círculos de Cultura*, como eram chamados os trabalhos da equipe de Paulo Freire, percorriam as pequenas cidades e distritos brasileiros com um projeto de alfabetização de adultos. Segundo narra o professor, os pedagogos pensavam “numa alfabetização direta e realmente ligada à democratização da cultura, que fosse uma introdução a esta democratização” (FREIRE, 1967, p.104). Para que isso fosse possível, a equipe docente abolia completamente as cartilhas oficiais de alfabetização da época, cujas lições falavam “de Evas e de uvas a homens que às vezes conhecem poucas Evas e nunca comeram uvas. ‘Eva viu a uva’. Pensávamos numa alfabetização que fosse em si um ato de criação, capaz de desencadear outros atos criadores” (FREIRE, 1967, p.104).

O objetivo do projeto não era a alfabetização a duras penas e a qualquer custo, mas sim associá-la à inventividade e à reivindicação social. De modo a evitar que os processos de aprendizagem da leitura e da escrita se dessem a partir de um vocabulário estranho aos educandos, com expressões que não figuram em seu cotidiano, o primeiro exercício dos educadores era uma prática de silêncio: antes de começar a apresentar as primeiras letras do alfabeto, as professoras e professores se concentravam nos diálogos dos estudantes para assimilação do seu *universo vocabular* (FREIRE, 1967, p.111), as palavras que o grupo social em questão utilizava para verbalizar o mundo. Feita essa imersão na exuberância da linguagem do povo, o grupo educador já tinha uma ideia das famílias fonêmicas que poderia explorar para dar prosseguimento à alfabetização. O material elaborado a partir do universo vocabular dos educandos também era sempre pensado em uma contextualização política das palavras. Paulo Freire explica que “na alfabetização de adultos, para que não seja puramente mecânica e memorizada, o que se há de fazer é proporcionar-lhes que se conscientizem para que se alfabetizem” (FREIRE, 1967, p.119). Nas considerações de Paulo Freire (1967, p.142), só pela conscientização é válido o trabalho da alfabetização, de modo que a palavra seja compreendida pelo ser humano na sua significação mais justa: “como força de transformação do mundo”. Mais do que uma simples habilidade de leitura e escrita,

Aprender a ler e escrever se faz assim uma oportunidade para que mulheres e homens percebam o que realmente significa dizer a palavra: um comportamento humano que envolve ação e reflexão. Dizer a palavra, em um sentido verdadeiro, é o direito de expressar-se e expressar o mundo, de criar e recriar, de decidir, de optar. Como tal, não é o privilégio de uns poucos com que silenciam as maiorias. É exatamente por isto que, numa sociedade de classes, seja fundamental à classe dominante estimular o que vimos chamando de cultura do silêncio, em que as classes dominadas se acham semimudas ou mudas, proibidas de expressar-se autenticamente, proibidas de ser (FREIRE, 1982, p.49).

A julgar pela atuação dos *Círculos de Cultura*, oficialmente vinculados ao Programa Nacional de Alfabetização do então Ministério de Educação e Cultura, tudo indicava que a redução da taxa de analfabetismo e a formação política dos trabalhadores brasileiros caminhariam juntas. Porém, o trabalho foi instantaneamente extinto pelas forças militares do Brasil imediatamente após o golpe de 1964 (FREIRE, 1967, p.119) e os materiais utilizados nas aulas de alfabetização (como projetores, filmes, quadros...) foram confiscados pelas tropas e “apresentados, depois da ‘revolução’, em programas de TV, como altamente ‘subversivos’...” (FREIRE, 1967, p.116). Para suprimir de vez qualquer mínima chance de que o projeto continuasse em funcionamento, mesmo após o seu forçado rompimento com o Ministério de Educação e Cultura, os educadores mais envolvidos na elaboração do método e alfabetização foram coagidos ao exílio.

No segundo capítulo do presente trabalho, mencionamos alguns artistas exilados do país durante o período ditatorial. Com alguns dos profissionais da educação e da pesquisa, e não foram poucos, ocorreu o mesmo fenômeno. Até onde sabemos, três dos educadores citados em nossa dissertação foram expulsos do Brasil pelo regime militar: Josué de Castro, Milton Santos e Paulo Freire. Era um reconhecimento público dos ditadores de que sua postura política colocava em xeque as verdades deturpadas que a propaganda ditatorial tentava emplacar. Exilado logo após o golpe, com a dissolução dos *Círculos de Cultura*, Paulo Freire escreve sobre a vivência da proibição de permanecer em seu próprio país, comentando que “o exílio não é apenas tempo que se vive, mas tempo que se *sofre*” (FREIRE, 2013, p.89), pois sofrer “o exílio é assumir a dramaticidade da ruptura que caracteriza a experiência de existir num contexto de empréstimo” (FREIRE, 2013, p.90). O contexto de empréstimo mencionado pelo autor faz referência ao fato de ser obrigado a viver em outra terra, falando outra língua, com outros costumes, outro clima, outra culinária, outra música, tudo isso lhe sendo alheio e imposto. Entretanto, segundo o autor, não sofriam apenas os que deixaram o país, mas também aqueles que experimentaram o *exílio de quem fica*:

O exílio dos que ficam, ou porque não puderam, por muitas razões, deixar o país ou porque resistiram heroicamente a afastar-se de seu chão, de sua cultura, não é nada ameno. A insegurança em que vivem, as noites maldormidas, os sobressaltos que os acometem a cada carro que freia nas proximidades de sua casa; se professor ou professora universitários, a presença mais do que possível, quase certa, de um agente da polícia disfarçado de aluno ou de aluna a serviço da repressão; o mal-estar de se saber inibido, falando meias-verdades, nada disso é fácil ser vivido. E que dizer da incerteza de sua meia-liberdade quando, de cochicho a cochicho, se vai sabendo que, com a queda de mais um companheiro, o cerco vai se estreitando? (FREIRE, 2013, p.92-93).

A cultura do silêncio reforçada pelo regime militar almejava esvaziar do povo brasileiro quaisquer esperanças de que a liberdade e a autonomia intelectual viessem a ser uma realidade próxima. Daí a importância de garantir que formadoras e formadores de opinião se vendessem à causa autoritária ou se calassem de vez – por meio da morte, do medo e/ou do exílio. Para os opositores do regime, o cerco foi se estreitando cada dia mais, como narrado por Paulo Freire, e o mal-estar da opressão ficando mais intenso. Em meio a tanta desesperança, tanta ação violenta institucionalizada, nasce a reação: a luta clandestina nos meios intelectuais e/ou guerrilheiros.

Levantando as classes trabalhadoras contra a ditadura e treinando combatentes para os conflitos armados com as forças do regime, o comunista Carlos Marighella entra em cena empunhando ao mesmo tempo as armas intelectuais e bélicas ao seu alcance: sequestrando lideranças políticas para barganhar a anistia dos companheiros torturados e presos nos sujos porões dos quartéis, planejando e executando assaltos a bancos para financiar o combate à ditadura, fazendo discursos em emissoras de rádio para informar os operários da situação política do país, redigindo e mimeografando textos curtos sobre a necessidade de lutar contra os domínios militares. Na linha de frente da criação da Ação Libertadora Nacional (ALN), grupo guerrilheiro contrário à política vigente, o baiano Marighella militava duplamente: no campo da cultura e na guerrilha urbana. Seu registro das táticas de combate na cidade logo ficaria mundialmente conhecido.

O *Manual do Guerrilheiro Urbano*, escrito por Marighella, dirige-se à instrução daquelas e daqueles que são contra a ditadura e desejam aderir à luta armada para desmontá-la. Na primeira página do referido manual, o autor dedica sua obra “aos bravos camaradas – homens e mulheres – aprisionados em calabouços medievais do governo brasileiro e sujeitos a torturas que se igualam ou superam os horrendos crimes cometidos pelos nazistas” (MARIGHELLA, n/d, p.3). Apresentando uma definição do guerrilheiro urbano, Marighella diz que trata-se daquele indivíduo “que luta contra uma ditadura militar com armas, utilizando métodos não convencionais” (MARIGHELLA, n/d, p.4). Segundo suas considerações, o “trabalho principal do guerrilheiro urbano é de distrair, cansar e desmoralizar os militares, a ditadura militar e as forças repressivas, como também atacar e destruir as riquezas dos norte-americanos, os gerentes estrangeiros, e a alta classe brasileira” (MARIGHELLA, n/d, p.4). Além do manual do guerrilheiro urbano, outros textos de Marighella foram mimeografados e distribuídos pelas periferias brasileiras, convocando o povo a se politizar e articular para combater o regime ditatorial. Em *Chamamento ao Povo Brasileiro*, de 1968, Marighella escreve:

Os militares tomaram o poder pela violência em 1964 e foram eles mesmos que abriram caminho à subversão. Não se podem queixar nem ficar assombrados de que os patriotas trabalhem para desalojá-los dos postos de mando que usurparam descaradamente.

Afinal, que classe de ordem querem preservar os “gorilas”? Os assassinatos de estudantes na praça pública? Os fuzilamentos do “Esquadrão da Morte”? As torturas e espancamentos no DOPS e nos quartéis militares? (MARIGHELLA, 1979, p.139).

O referido texto, publicado em uma compilação com outros escritos do autor, publicada em 1979, começa com uma saudação de Marighella dizendo que de algum lugar do Brasil ele se dirige à opinião pública. Vivendo clandestinamente, o baiano contava com uma complexa rede de difusão de informações que certamente não seriam abordadas pela mídia tradicional, desde denúncias das várias atrocidades cometidas pelas forças militares até convocações de manifestações e greves gerais. Entusiasta dos avanços das frentes populares, Marighella escreve no manual do guerrilheiro que em vista das expropriações das riquezas “dos principais *inimigos do povo*, a revolução brasileira foi capaz de golpeá-los em seus centros vitais, com ataques preferenciais e sistemáticos na rede bancária, isso é, os golpes mais contundentes foram contra o sistema nervoso capitalista” (MARIGHELLA, n/d, p.8, grifo nosso). Entre os preceitos que Marighella defendia para o combate ao cinismo dos militares, ele aponta a “leitura cuidadosa da imprensa com atenção particular aos órgãos de comunicação em massa” (MARIGHELLA, n/d, p.25), muitas vezes coniventes com as mentiras oficiais. Dada a sua influência nos movimentos contrários à ditadura, os militares chegaram a considerar Marighella o inimigo mais perigoso do regime, o qual deveria ser imediatamente caçado por todas as forças de repressão. E foi. Em 4 de novembro de 1969, o guerrilheiro foi emboscado e alvejado até a morte. Sobre a notícia de sua execução, Caetano Veloso diz:

Acompanhávamos de longe o que se passava no Brasil. Sem que eu estivesse certo do que poderia resultar de uma revolução armada, o heroísmo dos guerrilheiros como única resposta radical à perpetuação da ditadura merecia meu respeito assombrado. No fundo, nós sentíamos com eles uma identificação à distância, de caráter romântico, que nunca tínhamos sentido com a esquerda tradicional e o Partido Comunista. Nós os víamos – e um pouco nos sentíamos – à esquerda da esquerda. Quando mataram Marighella, o líder da guerrilha urbana, um baiano que pertencera ao Partido Comunista e que tinha a fama de ter respondido, quando estudante, às questões de uma prova de química em versos decassílabos rimados, coincidiu de publicarem as primeiras fotos que fizeram de nós no exílio na mesma capa de revista em que expunham a de Marighella morto. Isso me pareceu doloroso. Eu enviava então, a pedido de Luís Carlos Maciel, artigos para o jornal *O Pasquim*, e, considerando o peso simbólico da coincidência das duas imagens naquela capa de revista (a de maior tiragem do Brasil de então), escrevi um longo e amargurado texto que terminava com a afirmação “Nós estamos mortos: ele está mais vivo do que nós” (VELOSO, 1997, p.427).

As forças policiais mataram Marighella numa noite de novembro, mas jamais conseguiram erradicar do povo as ideias, as estratégias e as histórias legadas pelo poeta combatente. Do outro lado do oceano, exilado em sua fria solidão na capital britânica, Caetano Veloso sentia que de alguma forma seu conterrâneo Carlos Marighella vivia no coração da luta contra o autoritarismo. Emboscá-lo e crivá-lo de balas não era sinônimo de apagar os seus feitos. A disputa continuava e ainda ecoava no ideal das militâncias: “a obrigação de todo revolucionário é fazer a revolução” (MARIGHELLA, n/d, p.3).

Entra ditadura, sai ditadura, e os organismos midiáticos permanecem impassíveis em sua máscara de isenção e imparcialidade. As mesmas emissoras que transmitiam as imagens dos materiais didáticos apreendidos como subversivos e alertavam a população do perigo que os opositores à ordem estabelecida representavam para a sociedade de bem, continuaram em voga no Brasil dito redemocratizado. Também já discutimos alguns aspectos da arte e da sociedade brasileiras após o término oficial da ditadura civil-militar. Nos interessa agora retomar as discussões do início do presente capítulo, com relação ao monopólio dos meios de comunicação de massa por parte de uma elite econômica e às possíveis sabotagens à concentração da distribuição informacional nas mãos de restritos grupos. Acreditamos que os slams poéticos e saraus da periferia são modalidades literárias contemporâneas que quebram parte desse monopólio. Mas para falar do *Slam de Perifa*, é preciso entrar na história das emissoras de rádio da cidade.

No âmbito da radiodifusão, uma das formas de ruptura com o modelo hegemônico de comunicação foi o surgimento das rádios comunitárias. Pesquisando as *possibilidades de cidadania associadas à rádio comunitária juizforana Mega FM*, Cláudia Lahni atesta: “as emissoras comunitárias surgiram, principalmente direcionadas a bairros de periferia, para preencher um vazio de informação local e de participação efetiva, deixado pelas emissoras educativas e comerciais” (LAHNI, 2005, p.51). Contextualizando um pouco da trajetória das emissoras de rádio FM no Brasil, a pesquisadora escreve que a partir da década de 1990 consolidou-se, no Brasil, um sistema de transmissões em rede e/ou retransmissão, conferindo certa uniformização às estações de rádio FM do país:

A uniformização nas rádios das capitais segue o estilo norte-americano, importando um modelo que vem de um centro de mais poder. O modelo foi exportado das capitais para as rádios de cidades do interior, que passaram a comprar uma parte da programação, veiculada em rede, a partir das rádios das capitais. Essas pequenas emissoras demitiram quase todo o seu quadro de funcionários, quando passaram a transmitir a programação gerada por uma emissora de maior porte (LAHNI, 2005, p.54).

A imposição de modelos exteriores para a operação das emissoras de rádio, além de fomentar o desemprego estrutural de uma série de profissionais envolvidos com a transmissão radiofônica, acentuou ainda mais a tendência ao enfoque colonizado dos fatos: as pautas sempre voltadas para a programação dos grandes centros e interesses do capital monopolista. Essa feição padronizada das rádios do país, segundo Cláudia Lahni (2005, p.54), “é consequência da concentração dos meios massivos, no Brasil, nas mãos de poucos”. O monopólio da comunicação radiofônica, “além da transmissão de um pensamento único, exclui pessoas das classes populares, as quais, quando aparecem nos noticiários ou programação em geral, fazem parte das páginas policiais ou são apresentadas como personagens exóticas ou atrasadas” (LAHNI, 2005, p.55). Ajudando a estigmatizar e estereotipar os povos periféricos, algumas companhias de radiodifusão se mantêm favoráveis à lógica desigual, alienante e opressora da sociedade brasileira. Se a organização espacial brasileira está fundada sobre os princípios do latifúndio – baseado na expropriação de terras, na violência e no coronelismo –, as emissoras de rádio tendem a reproduzir essas estruturas de poder na difusão informacional, como aponta Graça Caldas:

o latifúndio da terra foi ampliado com o latifúndio do ar, onde o coronelismo de enxada e do voto se expande e se moderniza, transformando-se no coronelismo eletrônico. [...] enquanto não forem efetivamente democratizadas as regras de acesso aos meios de comunicação de massa, a informação plural será privilégio de poucos (CALDAS apud. LAHNI, 2005, p.55).

O *latifúndio do ar* busca silenciar ao máximo as vozes e memórias que destoam do padrão estabelecido pelas elites dominantes, com o intuito de manter praticamente intactas as estruturas socialmente discrepantes e violentas dos países periféricos. Mas cada ação gera reações. Assim como surge o Movimento dos Trabalhadores sem Terra, a partir das Ligas Camponesas massacradas pelo regime militar, também emergem movimentos sociais que reivindicam o direito à informação de qualidade e com pautas locais. No caso da radiodifusão, surgem as emissoras comunitárias como meio de informação das pequenas cidades ou dos bairros periféricos de grandes centros urbanos. É a parte que lhes cabe nesse latifúndio. Definidas por Cláudia Lahni,

No contexto deste trabalho, são consideradas rádios comunitárias aquelas que se utilizam de um transmissor de baixa potência, em geral de 25 watts (que é o permitido por lei), e têm portanto um alcance reduzido, que varia conforme barreiras naturais ou não, próprias da localidade, tais como o relevo e a existência de prédios. Essas emissoras têm (ou deveriam ter) uma participação fundamental dos moradores da área por elas abrangidas, discutindo e fazendo a programação (LAHNI, 2005, p.63).

No caso da cidade de Juiz de Fora, especulava-se que ao final da década de 1990 operavam entre 10 e 20 emissoras comunitárias. É difícil precisar o número de rádios comunitárias em uma localidade, “em função da rapidez com que as emissoras entram e saem do ar, por falta de recursos financeiros e perseguição de fiscais e da polícia e por não terem autorização” (LAHNI, 2005, p.94). A pesquisadora estabelece uma discussão pormenorizada dos trâmites legais que envolvem a concessão para operação radiofônica no país, tema que não nos cabe aprofundar na presente dissertação. O nosso interesse é situar um pouco da história da rádio comunitária *Mega FM*.

Inaugurada em 1997 e sediada no bairro Santa Cândida, a *Mega FM* foi uma rádio comunitária criada para atender as periferias da zona leste juizforana. A emissora foi pensada por seus fundadores a partir do reconhecimento de que diversas pautas das periferias não eram discutidas nos meios de comunicação tradicionais. Embora a cidade tivesse muitos bairros periféricos, a região não contava com canais de rádio e televisão que trouxessem em suas programações temáticas relacionadas às culturas das periferias. Na pesquisa, Cláudia Lahni entrevista oito participantes da rádio *Mega FM* para compreender melhor a história da emissora, de que maneira esses participantes começaram a se envolver com a rádio, qual era a programação, entre outras questões. A primeira entrevista realizada é com Adenilde Petrina Bispo, coordenadora da rádio na época da entrevista. A pesquisadora pergunta:

Adenilde, como teve início a Rádio Mega?

“Bom, a Rádio, ela teve, eu não participei muito do começo da Rádio não. Mas foi os nossos vizinhos aqui, Antonio Torres, o meu irmão e o pessoal do Grêmio Estudantil da Escola Cândido Motta Filho, que era um grêmio muito atuante, então eles decidiram montar uma rádio para divulgar os trabalhos deles, pra passar pra comunidade o que que o Grêmio estava fazendo na Escola e pra divulgar os cantores, os músicos, os poetas de São Benedito e de Santa Cândida, né, então, a Rádio começou assim. Aí depois das reuniões que tivemos, das assembléias que teve, foram juntar outras pessoas, e a Rádio tomou o formato que tem hoje. Mas ela surgiu a partir de umas discussões dos vizinhos nossos, aqui, da nossa rua, do meu irmão e do Grêmio da Escola Cândido Motta Filho.”

Agora, essas informações do Grêmio e esses cantores não podiam participar de outra rádio?

“Ah, não sei. Eu acho que não, porque eles decidiram justamente montar porque eles não tinham espaço em outras rádios. Eles não conseguiam colocar as músicas deles, né. Então o pessoal do Grêmio era muito politizado, né, e eles tinham certeza que pra divulgar, eles queriam ter um programa numa rádio grande, mas era muito caro o espaço que eles cobravam, né. Então aí que surgiu a Mega, a partir dessa, desse desejo deles de mostrar as músicas que eles faziam, as poesias e de divulgar os trabalhos que o pessoal do Cândido estava fazendo na comunidade de São Benedito.” (LAHNI, 2005).

A rádio *Mega FM* nasce das demandas populares. Enquanto mídias tradicionais se recusavam a receber determinados grupos artísticos das periferias (músicos e poetas), ou então cobravam uma elevada quantia para fazê-lo – o que é praticamente o mesmo –, os artistas periféricos dos bairros Santa Cândida e São Benedito resolveram se articular para fundar sua própria emissora de rádio. E assim fizeram, dando início a uma rádio cuja proposta era levar ao ar “educação, conscientização, informação e a cultura do povo” (PETRINA, 2005). Na entrevista, Adenilde Petrina ainda comenta que a rádio funcionava em sua própria casa, devido aos elevados custos de locação imobiliária. Os programas da emissora traziam ao público temáticas que não circulavam nos circuitos de comunicação hegemônicas: sobre religiões de matrizes africanas, cultura hip hop, tensões raciais no Brasil e no mundo, história dos povos africanos, e outros programas que extrapolavam questões raciais, como quadros dedicados a conversar sobre relações de gênero, trabalho, classes sociais, teatro, humor, e temas variados. Enfim, a rádio surge da necessidade de um canal que dialogasse de fato com o povo brasileiro.

A forte presença da cultura hip hop na rádio *Mega FM* possivelmente se atribui à sua identificação imediata com os participantes da rádio: movimentos intelectuais das periferias e que não tinham acesso aos espaços de divulgação midiática das produções culturais que realizavam. Já que as portas não estavam abertas à propagação dos saberes periféricos, o jeito era construir os próprios meios de difusão desses conhecimentos. Nas bases da cultura hip hop, é possível perceber que o movimento cresce a partir da urgente necessidade de mudar o destino traçado para as periferias negras – o destino da desinformação, da violência e da miséria. Segundo Roberta Estrela d’Alva,

Todo esse contexto faz com que o hip-hop possa ser analisado em suas raízes como um efeito colateral, uma explosão, a resposta de um corpo social doente que reage com uma febre que se recusa a passar e, como uma incontrolável peste às avessas, alastra-se pelo mundo corrompendo a linguagem, distorcendo corpos e rasgando a paisagem.

Frente à negligência e a toda tentativa de domínio, de apagamento, de aniquilamento das diferenças e de controle corporal e oral pelo poder estabelecido, o hip-hop apresenta-se como uma cultura gerada em ventre inquieto, que nasce furiosa num dia de festa e traz na sua gênese a dança vigorosa, herdada de diversas matrizes, das danças sociais dos anos de 1970, passando por James Brown, chegando mais tarde aos codificados / estilos *b-boying*, *locking*, *popping* e suas diversas vertentes, a fala-canto indócil, rápida, metrificada, repleta de gírias e neologismos, de crueza poética, agressiva e ao mesmo tempo inocente, bem-humorada, celebrativa, sofisticada, irônica e diversa. Sua certidão de nascimento é assinada com spray nos muros, nos trens, a céu aberto, com o nome de seus pais bem visíveis, para que a cidade inteira não tenha dúvida de quem essa cultura-rebelde é filha. Os tambores voltam a tocar através dos toca-discos anunciando as boas-novas, como num antigo rito ancestral (D’ALVA, 2014, p.3-4).

Na rádio *Mega FM*, os cinco elementos da cultura eram sempre colocados à disposição dos ouvintes e discutidos em relação com outras tradições das periferias do Brasil e do mundo, temáticas extremamente repudiadas pelo discurso dos colonizadores. Além de privilegiar temáticas politizadas na sua programação, a rádio não recebia nem aceitava financiamento das grandes empresas, contando mais com o financiamento de poucos colaboradores da comunidade, ou da prefeitura municipal, mas com ressalvas. Sobre o financiamento da rádio, Cláudia Lahni pergunta para Adenilde:

Qual é a potência da Rádio? E como ela se sustenta financeiramente?

“Ó, nós temos 25 watts de potência, né, e a sustentação, a gente vive de colaboração, né. Tem também uma ajuda da Prefeitura, assim, porque a gente passa uns programas deles aí e então eles dão uma colaboração pra nós. Mas a gente não, até que a gente aceitou, nós discutimos em reunião que seria conveniente aceitar, pra gente comprar um transmissor novo, né, e mas nós temos liberdade de criticar, né. Essa questão da Prefeitura, quando teve a reunião, não foi só a Mega não, foram seis outras rádios, que estão retransmitindo o programa, coisas da Prefeitura. Aí a gente pediu, por escrito, que eles dessem a liberdade da gente criticar os programas, que a gente não queria ser voz da Prefeitura e nem queria ser cordeirinho do prefeito. Então, quando, assim, tem programa que a gente não concorda, a gente nem passa. E avisa pra eles: nós não passamos. Teve uma vez aí que a gente ficou um mês sem passar, porque nós não concordamos com o conteúdo, e também não recebemos o dinheiro deles, nós não queremos porque nós não passamos, né. Então eles deram liberdade, assim falaram que a gente poderia criticar, poderia falar, né, assim, fazer críticas às falas do prefeito, ao trabalho da Prefeitura. E com essa condição a gente ta passando o programa, mas a gente não tem intenção de continuar não, porque nós não temos vinculação com políticos, né, com partido político nenhum, nem com grupo nenhum, então a gente quer ter bastante liberdade pra falar aquilo que a gente pensa e o que a gente sente.”

Desde quando vocês passam esses programas? São propagandas da Prefeitura? Que tipo de programa vocês não quiseram passar? E nessa reunião, que eles chamaram a Rádio, chamaram outras comunitárias, só comunitárias, chamaram comunitária e comercial, como é que foi?

“Eles chamaram só comunitárias, né. Porque eu acho que a Prefeitura percebeu a importância das comunitárias na comunidade. Então, eles escolheram cinco rádios, eu não sei qual foi o critério deles não, mas a gente tava lá no meio das outras seis – são seis. E aí o objetivo era passar, fazer mesmo uma propaganda do governo, né, fazer uma propaganda do que o prefeito tava fazendo na cidade. E, assim, os programas que a gente não concordou foram os programas relacionados com a saúde, porque a gente via que a saúde, aqui no nosso, o pessoal tava reclamando muito da questão da saúde, do posto médico, aqui, no bairro, eles queriam outro posto médico. E também, assim, certos programas faziam muito, rasgavam muita seda em favor do prefeito e de alguns órgãos do prefeito, e a gente não concordava, porque a gente via diferente deles, né, o que eles estavam falando, enquanto o povo, enquanto pessoas fora da Prefeitura, a gente via diferente, nós não concordávamos com os enfoques deles, né. Então, por exemplo, quando eles falavam de saúde, a gente não concordava, a gente não passava, né, assim, por exemplo, é, quando eles falavam que vinham aqui no bairro, fazer as coisas e não faziam, a gente não passava e falava porque não passava, enquanto, e avisava pra eles, nós não passamos por causa disso e disso e disso. [...]”

E quanto vocês ganham por mês pra passar esses programas?

“250, né, que eles têm pago. E esse dinheiro que às vezes tem a gente usa até pra própria comunidade, pra comprar material pros moleques, né, pra ajudar alguma família que ta em dificuldade, pra comprar CD pra gente, né, mas assim o grande investimento que a gente fez foi mesmo o transmissor que a gente conseguiu comprar, juntando esse dinheiro, junto com as colaborações que nós recebemos do pessoal aqui, da Rádio, assim, do pessoal às vezes da comunidade ajuda a gente também, então juntando esse dinheiro deu pra comprar o transmissor.” (LAHNI, 2005).

Com base nos trechos citados da entrevista já dá pra ter uma noção da postura política da rádio *Mega FM*, a recusa em abrir mão da autonomia intelectual e liberdade de crítica para arrecadar fundos, mesmo precisando de verba. Segundo as respostas de Adenilde Petrina, também podemos perceber que a emissora transcendia as funções de radiodifusão, assumindo um papel de trabalho comunitário mesmo: comprando material escolar para as crianças ou ajudando uma família ou outra que estivesse em situação difícil. Os trabalhos de base da rádio eram feitos em diversos segmentos, não somente na transmissão radiofônica. Lamentavelmente, a militância da *Mega FM* foi suspensa devido à falta de autorização legal para operar equipamentos radiodifusores naquela região. A rádio que conseguira a concessão para emitir na frequência destinada às estações comunitárias naquela localidade foi a Rádio *Life*, emissora pertencente à Sociedade Radiodifusora Comunitária *Life*, ligada à Igreja do Evangelho Quadrangular. Segundo aponta Cláudia Lahni, o “domínio de rádios de baixa potência por evangélicos é realidade em Juiz de Fora, como ocorre em geral no país” (LAHNI, 2005, p.97).

Em virtude da falta de concessão para funcionamento, tendo sido negado pelo Ministério das Comunicações o pedido de autorização, “a emissora teve seu transmissor lacrado pela Anatel, em 2003. Teve o pedido de deslacre denegado por Brasília, em 2004” (LAHNI, 2005, p.105). Foram inúmeros embates para tentar obter a licença de funcionamento, envolvendo mobilizações coletivas e encaminhamentos oficiais pedindo a revogação da proibição de operar no bairro Santa Cândida. Os documentos oficiais e as diversas moções de apoio à rádio *Mega FM* foram todos anexados ao trabalho de Cláudia Lahni. Mesmo alegando que o papel desempenhado pela *Mega FM* configurava muito mais o caráter de rádio comunitária do que a atuação da rádio vinculada à sociedade radiodifusora de um grupo evangélico, as determinações judiciais para o encerramento da rádio *Mega FM* permaneceram inalteradas. Impossibilitados de usar a radiotransmissão como ferramenta de conscientização social e microfone das vozes da periferia, o jeito foi continuar lutando de outras formas. Os trabalhos de base voltaram a ser realizados em outros espaços. A rádio foi fechada, mas as ideias jamais.

A rádio *Mega FM* encerrou suas atividades no ano de 2006 e alguns de seus integrantes foram se articulando em outros movimentos de discussão das culturas de periferia: como a *Posse Zumbi dos Palmares* e a *Armadilha do Gueto*, ambos grupos relacionados à cultura hip hop e às questões de raça, gênero e classe no Brasil, realizando palestras, oficinas e rodas de debate; e, posteriormente, no ano de 2012, a criação do *Coletivo Vozes da Rua*. A primeira atividade pública do *Coletivo Vozes da Rua* foi um evento sobre a cultura hip hop na Escola Municipal do Santa Cândida, em 2013, contando com a participação do rapper convidado Carlos Eduardo Taddeo – autor de *A guerra não declarada na visão de um favelado*, brevemente discutido por nós. Com o impedimento de utilizar equipamentos radiotransmissores, os intelectuais e militantes de alguns bairros periféricos de Juiz de Fora foram se organizando de outras maneiras para seguir na luta contra as opressões estruturais nas quais estão construídas as bases socioeconômicas do Brasil, país cujas instâncias dominantes praticam uma guerra não oficializada contra os habitantes das periferias.

As populações oprimidas não ficam paradas com os braços cruzados, esperando pelo massacre derradeiro. Elas se armam conforme as necessidades e vão pra trincheira do dia-a-dia honrar os ancestrais que resistiram até onde foi possível (e impossível). No campo da arte, não foram poucas as batalhas travadas entre os estigmatizados e os que estigmatizam, entre as culturas realmente populares e a indústria cultural, entre o grito dos silenciados e a verborragia dos silenciadores. Em *CAOS: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*, o anarquista Hakim Bey propõe que ocupemos os espaços a partir do Terrorismo Poético (TP), fazendo intervenções artísticas em locais proibidos e inesperados, com o intuito de surpreender e chocar os espectadores. Defendendo o poder transformador do Terrorismo Poético, o autor escreve que trata-se de um ato no *Teatro da Crueldade* – aquele encenado sem palcos, poltronas ou ingressos – e totalmente dissociado das estruturas tradicionais para o consumo de arte, de modo que o objetivo jamais seja a obtenção de dinheiro, mas sim a transformação (BEY, 2003, p.7). Hakim Bey fornece alguns exemplos:

A arte do grafite emprestou alguma graça aos horríveis vagões do metrô e sóbrios monumentos públicos – a arte-TP também pode ser criada para lugares públicos: poemas rabiscados nos lavabos dos tribunais, pequenos fetiches abandonados em parques e restaurantes, arte-xerox sob o limpador de pára-brisas de carros estacionados, slogans escritos com letras gigantes nas paredes de playgrounds, cartas anônimas enviadas a destinatários previamente eleitos ou escolhidos ao acaso (fraude postal), transmissões de rádio piratas. Cimento fresco... (BEY, 2003, p.6-7).

De certa forma, algumas escritoras e escritores da literatura periférica realizam o Terrorismo Poético à sua maneira, abrindo rodas de poesia nos espaços públicos, ou até mesmo pedindo a palavra em eventos nada receptivos à literatura e infringindo a finalidade oficial da ocasião. Enfim, são várias as formas de protesto e reivindicação de pautas da coletividade social mediante a utilização das expressões artísticas. As obras de arte têm a capacidade de alimentar a mobilização coletiva e acender na multidão os estopins da revolta geral. Sobre estopins e multidões, Yi-Fu Tuan comenta que ambos, “o fogo e a multidão, são cruéis destruidores de fronteiras: os tecidos físico e social da cidade cuidadosamente erigidos são destruídos” (TUAN, 2005, p.250).

A literatura periférica brasileira se municia não somente para inflamar as multidões, mas também para assegurá-las após o incêndio. Em *O trem*, livro de estreia do escritor periférico Alessandro Buzo, o autor reúne dez crônicas a partir de sua vivência como usuário da rede ferroviária da cidade de São Paulo. Alessandro pegava o trem todos os dias para ir trabalhar, enfrentando os vagões quase sempre abarrotados de gente o péssimo serviço prestado pela Companhia Metropolitana de Transporte Coletivo (CPTM), linha Calmon Viana (Variant). Dentre as várias histórias que o escritor nos apresenta, uma delas refere-se ao incêndio ocorrido em um dos vagões da companhia. Segundo os relatos de Buzo, “as pessoas se cansavam mais nos trens que propriamente no trabalho” (BUZO, 2000, p.67). Prosseguindo o relato, ele conta que certo dia os trens pareciam não andar e a estação estava lotada:

Conseguimos embarcar e a composição mais parecia uma lata de sardinha. O trem seguiu vagorosamente até que depois de passar pela estação Eng. Goulart ele parou. Já passava das 20:00, demorou dez, vinte, trinta minuto e nenhum aviso era dado. O trem não se movia. Pessoas já passavam mal devido ao forte calor, algumas desceram aos trilhos. O humor se fazia em cenas como gente que pegava folhas de mamona na linha para “enfeitar” o trem, outros jogavam baralho, riam, reclamavam...

Por volta das 21:00 os humores já não eram os mesmos. Surgem gritos de fogo, fogo, fogo. Parecia a torcida do Botafogo em dia de clássico no Maracanã. Era apenas agitação, mas pessoas que estavam em outros trens parados vinham pela linha e contavam boatos que o trem da frente e o de trás estavam em chamas. A situação era caótica: multidões na linha do trem, crianças chorando, pessoas à beira de um ataque de raiva. Já eram quase 22:00 e as pessoas, como eu, tinham saído do trabalho por volta das 17:30 às 18:00. Haviam trens parados atrás do nosso, imagine quem mora bem mais pra frente do que eu. O fim não justificou os meios, mas... o trem começou a arder em chamas, pessoas saltavam aflitas, se jogavam na linha. Bandos inteiros caminhavam rumo às estações, as de Ermelino Matarazzo, Eng. Goulart e Eng. Trindade foram apedrejadas, essa última nunca mais voltou a fornecer serviço.

[...] Por volta da meia-noite cheguei em minha casa. Você que nunca usou um trem responda: isso é jeito de se tratar seres-humanos? (BUZO, 2000, p.69-70).

Não. O tratamento que é destinado às classes trabalhadoras no mundo inteiro (sobretudo nos países periféricos) é notoriamente desumano e desumanizador. Não há justificativa possível para a maneira como as companhias terceirizadas encarregadas do transporte público no Brasil atendem aos seus passageiros. Alessandro Buzo ainda conta que depois do ocorrido, a mídia e alguns de seus companheiros de trabalho taxavam os passageiros presentes no episódio do incêndio de vândalos depredadores. Respondendo à própria pergunta que ficou pairando há alguns parágrafos, o escritor se posiciona: “Se o trem tratasse seus passageiros como clientes eu até concordaria com os que nos chamaram de vândalos, destruidores do patrimônio público. Mas enquanto o povo for tratado como bicho, humilhado e menosprezado, como naquele dia, terá razão em reagir” (BUZO, 2000, p.71).

A reação de Alessandro Buzo foi por meio da literatura. Depositando sua revolta nas crônicas, o autor relata que após o episódio do incêndio a linha Calmon Viana ficou interditada aos passageiros por quatro meses. Alessandro, empregado de um escritório no centro da cidade, que levantava às 5h da manhã, passou a ter que levantar às 4h para utilizar outros trajetos (ir de ônibus, lotação ou pegar uma linha diferente de trem). De acordo com o escritor, havia “boatos de que a Linha Variant já estava boa a tempo, dava para ver os trens de carga para cima e para baixo na linha” (BUZO, 2000, p.74). O que acontecia era que a “CPTM e o Sr. Governador apenas queriam dar um castigo aos ‘vândalos incendiários’.” (BUZO, 2000, p.74). Cúmplices, a companhia de transporte, a imprensa e o governo do estado noticiavam somente sua versão (tendenciosa) dos fatos. Em nenhum momento foram apresentados à opinião pública os pontos de vista daquelas e daqueles trabalhadores que viveram o caótico acontecimento na Linha Variant. Ciente dessa defasagem nos meios midiáticos hegemônicos, o autor adverte aos seus possíveis leitores: “Aqui você pode ver o outro lado de uma verdade, ver os fatos por outra ótica. Agora comparando as histórias e as versões, o amigo leitor poderá tirar suas próprias conclusões” (BUZO, 2000, p.75). Alguns parágrafos após estimular a reflexão do leitor, Alessandro Buzo comenta sobre a maneira unilateral de abordagem do episódio:

Quando queimaram os trens, no dia seguinte os jornais deram a manchete: “vândalos destroem trens.”

No auto falante da estação Brás, a mesma voz de todos os dias anunciava: “devido ao depredamento, feito por vândalos, o tráfego entre as estações Braz e Itaim Paulista, está interrompido.”

Nem a imprensa, nem o auto-falante do Brás, disse que os passageiros, entre eles mulheres e crianças, ficaram mais de uma hora, entre uma estação e outra, sem poder fazer absolutamente nada. Afinal mais de 2.000 passageiros merecem ou não uma satisfação do que se passava? (BUZO, 2000, p.76).

No movimento da literatura periférica, é possível falar de uma função midiática paralela aos circuitos dominantes, exercidas pelas escritoras e escritores da periferia. Se os órgãos do Estado, as grandes redes de canais audiovisuais e até mesmo as equipes de comunicação responsáveis pelas mensagens nos alto-falantes só oferecem uma versão falaciosa dos acontecimentos ao seu público, há quem se encarregue de contestar essas mentiras carregadas de interesses escamoteados. Estamos de acordo com Milton Santos ao afirmar que “apesar da capacidade invasora das técnicas hegemônicas, sobrevivem e criam-se novas técnicas não hegemônicas” (SANTOS, 2008, p.119). Atualmente, uma das técnicas não hegemônicas, na nossa concepção, é o movimento literário dos slams poéticos e saraus periféricos. As performances poéticas predominantes nesses eventos convidam o ouvinte / espectador a conhecer a versão contrária à história dos vencedores que figura nos registros históricos oficiais. Nas considerações da poetisa slammer Roberta Estrela d’Alva,

A diferença de estilos, discursos, idades é característica marcante, e numa noite podem-se ter, juntos, disputando o mesmo *slam*, estudantes adolescentes, professores, atores, profissionais liberais, MCS, jornalistas, donas de casa, dançarinos, vendedores ambulantes, todos reunidos em torno de um único microfone, fazendo uso da liberdade de expressão de suas ideias (o que nem sempre foi possível num país onde houve ditadura militar como o Brasil – nunca é demais lembrar). Não há como negar o caráter inclusivo e libertário dos encontros de *poetry slam* que oferecem zonas de diálogo, atrito e conflito [...].

O *slam* é feito pelas e para as pessoas. Pessoas que, apropriando-se de um lugar que é seu por direito, comparecem em frente a um microfone para dizer quem são, de onde vieram e qual o mundo em que acreditam (ou não).

É um espaço para que o sagrado direito à liberdade de expressão, o livre pensamento e o diálogo entre as diferenças sejam exercitados. Um espaço autônomo onde é celebrada a palavra, a fala e algo ainda mais fundamental num mundo como o que vivemos: a escuta. (D’ALVA, 2014, p.119-120).

Espaços de comunhão da poesia falada, os slams poéticos celebram a mensagem daquelas e daqueles que geralmente não têm acesso a outras maneiras de compartilhar suas histórias de vida, suas perspectivas e suas denúncias. Feito pelas e para as pessoas (em sua maioria, habitantes de periferia), os slams reúnem poetisas e poetas das mais variadas ocupações laborais, faixas etárias, orientações sexuais, identidades de gênero, descendências ou etnias. As diversas categorias sociais que se entrelaçam nas batalhas de poesia falada oferecem ao público espectador uma narrativa dos fatos provavelmente bastante diferente do que é difundido pelos meios midiáticos hegemônicos. Megafone dos politicamente silenciados pelas força repressiva das elites dominantes e do discurso conservador, os eventos de poesia oral (saraus e slams) ocorridos em espaços periféricos possibilitam que tanto o público quanto os artistas exerçam sua cidadania pela literatura.

Apontando uma tendência geral de que tudo seja engolido pela imposição do modelo da brutal sociedade de consumo no capitalismo contemporâneo, Paul Zumthor faz a ressalva de que resistem nas mídias, nas artes, na poesia, nas formas de vida social (publicidade e política) aquelas “formas de expressão corporal dinamizadas pela voz” (ZUMTHOR, 2007, p.62). Publicado em 1990, *Performance, recepção e leitura* trouxe diagnósticos que ainda se aplicam, quase três décadas depois de registrados. O autor se refere a um novo paradigma de oralidade, em que vivemos “no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva” (ZUMTHOR, 2007, p.63). Nos slams poéticos, as declamações encarnam essa força de energia coletiva, inspirada pelo artista e redirecionada para apresentadores, júri e público. Ao absorverem no fundo do corpo as palavras e gestos realizados por quem se apresenta, a maioria dos espectadores sente a vibração da poesia e se deixa degustar os versos introspectivamente. Ao regressarem dessa breve anestesia poética, é bem provável que os presentes percebam ao seu redor a sintonia de possíveis aliados pra luta.

Mas qual luta, afinal? Inúmeras possíveis e imagináveis, desde causas comuns às categorias sociais que tanto viemos frisando em nosso texto, até as próprias questões de ordem pessoal, revoluções íntimas. Mas para evitar que essa passagem soe como um comentário vago, tomo a liberdade de incluir uma impressão individual. Ultimamente, um dos grandes monstros que temos enfrentado na sociedade brasileira é o crescimento da mentalidade política com inclinações fascistas: glorificação das milícias armadas, repúdio a quaisquer políticas de redução das desigualdades sociais, intensificação dos discursos de ódio e xenofobia, intolerância às práticas religiosas alheias ao cristianismo, clamor pela intervenção de um regime totalitário, difusão proposital de notícias falsas, apoio à dissolução de direitos trabalhistas, submissão da escola aos costumes da família, banalização da violência, romantização do patriarcado, negação do racismo estrutural, omissão coletiva diante de práticas homofóbicas e/ou lesbofóbicas e/ou transfóbicas, entre outras várias práticas perversas. Segundo Leandro Konder,

As condições em que funciona hoje o capitalismo monopolista de Estado estimulam no grande capital a tentação do fascismo. Essa tentação tem sido suficientemente forte para que algumas formas da política fascista “clássica” (dos tempos de Mussolini e Hitler) sejam *autorizadas a sobreviver*. [...] Os mitos racistas e o antissemitismo estão desgastados, mas a “demonização” do socialismo continua a funcionar com excepcional eficácia. Políticos que nunca leram Hitler nem Mussolini falam do socialismo como uma força essencialmente antinacional, que deve ser implacavelmente combatida e aniquilada em nome da grandeza da nação, servindo-se quase que textualmente de expressões caras aos dois ditadores (KONDER, 2009, p.177-178).

É tanto retrocesso que não sabemos nem por onde começar. Fazendo apenas uma pequena objeção à interpretação de Leandro Konder, somos capazes de afirmar que os mitos racistas não estão tão desgastados assim no discurso fascista brasileiro. E talvez o antissemitismo só não esteja em voga devido à simpatia dos reacionários brasileiros com as atrocidades cometidas pelo Estado de Israel contra os povos palestinos. Em 2011, o atual presidente do Brasil, então deputado federal pelo estado do Rio de Janeiro, participando de um programa de televisão, declarou apoio incondicional à ditadura militar e, quando perguntado sobre o que faria caso o filho namorasse uma mulher negra, respondeu que não corriam esse risco porque foram muito bem educados (GAZETA DO POVO, 2011). No ano de 2018, em época de campanha, o referido deputado cometeu mais uma de suas típicas apologias aos métodos totalitários. Taxando de *petralhas* os eleitores de um de seus oponentes, o presidencial

voltou a ser notícia nas redes sociais no último sábado, 1, após simular o fuzilamento de “petralhas” durante campanha realizada em Rio Branco (AC). O candidato à Presidência da República discursava para seus apoiadores quando usou o tripé de uma câmera como arma, simulando disparos contra adversários do Partido dos Trabalhadores (PT).

Em um vídeo divulgado na internet, o deputado federal é ovacionado pelo público ao prometer expulsar os petistas do estado. “Vamos fuzilar a petralhada aqui do Acre. Vamos botar esses picaretas pra correr do Acre. Já que gostam tanto da Venezuela, essa turma tem que ir para lá. Só que lá não tem nem mortadela. Vão ter que comer capim mesmo” (CATRACA LIVRE, 2018).

Uma parte de mim se recusa a dar visibilidade para esse personagem canastrão da política brasileira, jogando água em seu moinho de sangue; mas a outra parte acredita que também não podemos silenciar diante de tantas barbáries, principalmente quando elas têm algum apoio significativo na opinião pública. Outro pilar do fascismo clássico elencado tanto por Konder (2009) quanto por Arendt (2008) é sobre a manipulação propagandística dos acontecimentos, baseada na propagação de verdades arquitetadas em premissas completamente falsas. Escrevendo sobre *o triunfo dos idiotas*, o jornalista Fred Melo Paiva comenta que nosso contexto político está atravessado pelo fenômeno das redes sociais envenenadas, no qual “a verdade está em crise, superada amplamente pelo apelo das versões, dos memes, e de tudo o que se produzirá a partir do suposto fato” (PAIVA, 2018, p.26). No caso das eleições presidenciais em 2018, as armas sujas utilizadas pela extrema direita brasileira foram compartilhamentos massivos de textos, áudios e montagens fotográficas, repletos de inverdades, em plataformas eletrônicas como o Facebook e o WhatsApp.

Uma equipe de pesquisadores brasileiros da área de ciências da computação monitorou alguns grupos do aplicativo WhatsApp no período eleitoral e apontou que, possivelmente devido à existência de políticas de verificação dos dados do Facebook no Brasil e de possibilidades de monitorar a seção de pesquisa do Google, as empresas de marketing político contratadas pelo presidencial vencedor das eleições recorreram ao WhatsApp para propagar notícias mentirosas e imagens falsas, pois nessa plataforma podem ser estabelecidas conversas privadas e grupos criptografados com limite de 256 pessoas (TARDÁGUILA; BENEVENUTO; ORTELLADO, 2018). Os autores afirmam que as táticas de campanha se baseiam em uma espécie combinada de pirâmides e redes em que os criadores geram conteúdos maliciosos e os enviam aos ativistas regionais e locais que depois comunicam as informações a outros tantos grupos públicos e privados, de modo que as mensagens se disseminem ainda mais quando seus receptores vão compartilhando com os próprios contatos, alimentando uma teia quase impossível de ser rastreada e um processo praticamente irreversível de difusão de falsas informações (TARDÁGUILA; BENEVENUTO; ORTELLADO, 2018). Entre as mentiras mais difundidas monitoradas pelos pesquisadores, estava uma foto de Fidel Castro ao lado de uma mulher, identificada na legenda como nossa ex-presidenta Dilma Rousseff. Só que a fotografia (em preto e branco) foi tirada nos Estados Unidos e data de 1959, época em que Dilma tinha apenas 11 anos de idade. O compartilhamento em massa da referida imagem promove a associação da figura de Dilma – e do Partido dos Trabalhadores – com o comunismo, tão temido pelo senso comum brasileiro, de modo a prejudicar o candidato Fernando Haddad (TARDÁGUILA; BENEVENUTO; ORTELLADO, 2018). A ideologia oportunista e autoritária do fascismo à brasileira não mede esforços para chegar ao poder. Não há o mínimo compromisso ético. Ainda consta no artigo que quando os pesquisadores levaram as denúncias de uma possível fraude eleitoral a partir da propagação de notícias falsas na plataforma, a equipe do WhatsApp respondeu que não havia tempo hábil para promover mudanças operacionais até o término das eleições.

E surfando na crista da onda fascista, a mídia se isenta e deixa o pau quebrar. Com falsas notícias e frases de efeito, o tiro certo sai pela culatra. Ostentam bandeiras e cores da pátria os que vão vendê-la ao capital externo. O slogan de Hitler segue dando certo: o novo messias vencendo nas urnas e o pobre se achando parte da elite foi soltar foguete e buzinar nas ruas, gritar Barrabás! pelo amor a um cristo que tortura o próximo e apedreja as putas. Seja feito o brinde de cianureto por quem tem as armas e a opinião pública.

Ao passo que a situação da política brasileira tem me deixado bastante frustrado, também tem funcionado como o motor da escrita de nosso trabalho – movido à revolta. Não conseguimos compreender os efeitos da literatura periférica sem entrecruzá-la com as tensões sociais que fervem no Brasil contemporâneo. Após uma extensa discussão teórica sobre os fenômenos da literatura de periferia, acreditamos que seja prudente trazer para o texto um diálogo direto e personalizado com a cultura literária periférica da cidade. Tivemos o privilégio de poder entrevistar um dos poetas pioneiros envolvidos na organização dos slams poéticos em Juiz de Fora. Optamos por colocar nesse capítulo a entrevista na íntegra com Mohammed Silva, atuante do *Coletivo Vozes da Rua* e um dos fundadores e organizadores do *Slam de Perifa*. O entrevistado tem 17 anos de idade e cursa o 3º ano do Ensino Médio. Para a pesquisa, utilizamos a metodologia das entrevistas semiestruturadas – aquelas arquitetadas seguindo um roteiro com perguntas abertas, em que contamos com a “flexibilidade na sequência da apresentação das perguntas ao entrevistado e o entrevistador pode realizar perguntas complementares para entender melhor o fenômeno em pauta” (MANZINI, 2012, p.156).

Sentamos pra conversar em uma noite chuvosa de sexta-feira, 15 de fevereiro. Expliquei resumidamente qual era a ideia inicial do projeto e no que ele se transformou ao longo dos dois anos de mestrado. Deixei explícito que a escolha de entrevistá-lo se deu em função de toda a trajetória dele na militância política e cultural e que, de quebra, vejo na sua poesia todo o impacto do movimento literário das periferias brasileiras, e pedi autorização para colocar um poema de sua autoria no trabalho.

Além de dispor a entrevista completa no corpo do trabalho, a transcrição das marcas de oralidade e das variedades linguísticas regionais foi proposital. São indícios de época, lugar, geração e meio social que não podem ser apagados para dar espaço a uma estética fria e supostamente mais profissional. Em algumas falas da entrevista, há também a participação de Jamal (irmão do entrevistado), que estava conosco na hora da conversa e é também um poeta periférico do bairro. Como combinado com Mohammed, vamos abrir a entrevista com um de seus poemas, escolhido por ele próprio. E para manter o caráter da modalidade literária dos slams poéticos, nada mais justo do que puxar o grito do *Slam de Perifa* para energizar o poeta:

Slammaster

Perifa é voz, perifa é nós!

Público

SLAM DE PERIFA!!!

Lá vem...
 O pelotão de fuzilamento,
 Matando a criatividade
 Com a aval de seus diplomas acadêmicos

A carcereira,
 Balança suas chaves metálicas
 Mantendo cada aluno preso em suas respectivas salas

Uns pixam as paredes pra se rebelar
 Outros se auto-mutilam com a lamina do vestibular
 Sangrando... ansiedade e depressão
 Escondidos em conversas do celular

E os soldados confundem!
 Medo com respeito
 educação com respeito
 Como ter respeito?
 Com quem te olha de cima
 Enchendo o peito pra te julgar

O general do batalhão
 Ameaça seus subordinados com suas armas
 Advertências, suspensão e EXEcução
 Da pra comparar com exercito
 Essa porra que cês chama de educação

e o reflexo?

Marcha soldado
 cabeça de papel
 se não marchar direito vai ser preso no quartel....

Não...

Marcha soldado
 Cabeça de papel
 Se não marchar direito vai ser morto no quartel
 Com o quartel não tem diálogo
 O estado deu aval
 Mata, mata, mata, ou tortura no pau

Essa vai ser fria e calculista
 Que é pra falar do que mata a alma
 Te infeta com a apatia, aliena
 E faz o povo comungar falácia
 A pior arma da sua casa
 Que nas tardes e noites aponta na sua cara

Ou

Que sussurra no seu ouvido
 E numa engrenagem de palavras
 Faz sutis preconceitos
 Se tornarem preceitos

Jornal nacional
 Datena
 Balanço geral
 Cuspindo medo na sua sala
 Seguro agora é só sua casa
 Aqui?...
 "Bandido bom é bandido morto"

Mas só quando é filho dos outros
 Tio fala que as mina
 é estuprada porque anda de mini saia
 Mas esquece da mulher que abusa em casa

Será falta de senso crítico?
 Ou...
 É melhor ficar no conforto do abismo
 Acreditando nas sombras da caverna de Platão
 Ignorando sangue no chão
 Aceitando a mentira como comunhão

Mas.... eai?
 Eai?
 Ate quando a mídia vai escrever nossa historia
 Fazendo o povo pra si mesmo ser escória
 Desprezando a própria historia
 Dentro da escola

"Mas aqui é Brasil né"
 É, aqui é Brasil

E "meus heróis não tem estatuas,
 eles morreram pros que tem"

aqui é Brasil!
 país do carnaval
 escravidão em canavial
 menina estuprada por policial...

aqui é Brasil!
 racismo dentro de escola (ou faculdade)
 que foi preto que construiu...

aqui é Brasil!
 terra roubada
 e os ataques aos donos
 só esse ano
 já passam de mil

aqui é Brasil!
 a rua Augusta dos gringos
 esbanjando no escuro
 prostituição infantil

aqui é Brasil!
 400 anos de escravidão
 General que matou preto?
 Ganha condecoração
 Preto que matou branco?
 Cassação
 E ganha pintura com molde em ouro
 Quem apoiou escravidão
 Ganha nome em avenida e rua quem apoiou a ditadura,
 E é tiro na cara!
 De quem quer reforma agrária...

Aqui é Brasil!
 1 milhão pra comprar blindado
 Pois sabe o estado
 Que povo informado ...
 É sinônimo de governo decapitado

- Mohammed Silva

Entrevista com Mohammed Silva

(15/02/2019)

Vitor: Quando a gente fala em literatura, maninho, quê que vem na sua mente, assim?

Mohammed: Literatura periférica, até por eu tá nesse meio... Quando, tipo assim, quando falava de literatura, eu lembrava de periférica antes do slam, porque eu já tinha essa treta, eu lembrava de Sérgio Vaz, dos poeta que eu via no Slam Resistência. Esse é um bagúí muito doido porque quando começou a ter slam nego fala, tipo assim, sei lá, tá dando aula de português, literatura, fala literatura periférica, literatura marginal, eu não lembro desses cara mais, eu lembro do Chagas, eu lembro d'ocê, eu lembro da Andressa, eu lembro das mina, eu não lembro mais desses cara assim de São Paulo, eu lembro daqui agora, sacou?

V: Massa... E na escola cê vê muito falar de literatura periférica?

M: Não.

V: Nada, né? Tá. E cê lembra como é que foi mais ou menos o seu primeiro contato com a literatura, assim, tipo uma parada que te marcou e ficou?

M: Foi o Slam Resistência. Foi uma poeta que eu esqueci o nome dela agora, é uma mina. Dia que nós foi no slam lá em São Paulo ela tava lá. É uma mina que ela, tipo assim, ela é bem parda...

V: Mariana Félix?

M: Mariana Félix! Essa memo! É um vídeo que... Era alguém assim dos molequin que eu conhecia, que gostava de fazê rima, que compartilhou.

V: Porra, massa... É aquele do “tchan”? “Segura o tchan!”, “o tchan dela!”?

M: Não. Não é esse, era um, era um ôto, mano...

V: O poema da menina é cabuloso... Ok, é... E se fosse procê ser um personagem de livro, manin, quem que cê seria? De qualquer literatura aí que ocê pensar...

M: Brasileira... Não sei, mano..

V: Ou não...

M: Porque eu não leio muito livro de literatura assim, eu leio mais poesia. Mas xêu vê... O que eu já li, que eu lembro de brasileira assim, é Rubem Alves³. Uma pessoa que, tipo assim, eu não vejo que seria eu, mas eu vi muito a minha mãe: *A Hora da Estrela*, da Clarice... Sacou? Vi muito minha mãe e meu pai no livro. Mas eu, mano... Não, não sei...

³ Lendo o texto final, Mohammed acrescentou que confundiu os nomes. O autor em questão tratava-se de Rubem Fonseca.

V: Massa. Beleza...

M: Até por essa fita memo de representatividade, se é nisso que cê tá tentando chegar, tipo...

V: Não, na verdade... Só pra ver assim, tipo, se tem alguma literatura que cê tem mais afeto, assim, tipo “não, pô, eu queria ser essa figura e tal... na história da literatura...”. É... E de que forma que cê acha que a literatura ou a poesia tão chegando na periferia, assim? Tipo... como é que tá sendo isso?

M: Lento, mas com força! Porque aonde chega, faz estrago, mas a gente, eu falo *a gente* porque eu tô nesse movimento, a gente ainda não tem perna pra chegar em todo lugar que a gente qué... Sacou? Eu acho que falta perna, mas aonde nós chega, nós faz o baguí tipo, forte! É igual aquela, é uma treta que eu tava falando com a Dê. Tipo assim, tem gente que vai em escola: “Porra, fui em escola, mano! Revolucionei, resisti!”. Eu já vejo diferente, nós vai lá, mano, é igual a Dê falô memo, nós planta uma semente. Quem catá, catou... Só que eu percebo que nas que a gente vai, porque eu nunca fui com outro grupo, mas porra, floresceu muito poeta onde nós foi, sacou? Inclusive até gente no Normal, em várias escola que a gente foi.

V: Aquele slam que nasceu em Três Rios depois que nós fomo...

M: Aquele slam de Três Rio! Como é que chama?..

V: Slam da Rua, Slam de Rua...

M: Slam da Rua, alguma coisa assim! Porque cês foram esse ano, mas nós foi ano passado... E os moleque já gostou. Se pá foi a mema turma que animou...

V: Massa. E... Como é que foi que os slam chegaro procê, assim? Cê até falou um pouco do Resistência, assim, mas foi nesse vídeo que cê viu da Mariana Félix, ou cê já tinha visto antes?..

M: Então. Qual que é a fita? Eu, quando era criança, Jamal lembra disso aí, meu pai ouvia muito aquelas música de história. Aí eu achava muito doido escrevê aquele negócio...

Jamal: Moda de viola?

M: Moda de viola! Tinha um CD que falava dum filho que deixou um pai na roça, e aí o pai, depois ele volta, era alguma coisa assim. Aquêis bagulho eu achava muito doido! Então, tipo assim, a minha primeira influência foi roda de viola, esses bagulho assim, foi sertanejo, por causa do meu pai, que ele ouvia. É... E depois... Depois, veio o rap, depois veio a poesia em si... Só que eu escrevia uns negócio que eu num mostrava. Tipo, eu num escrevo poesia, é, dessas que eu apresento, desde os meus 13, mas eu rimo desde os meus 13, porque eu num sou bom de rimá na hora, mas eu sou bom de escrever. Eu consigo rimá escrevendo muito fácil. Então é um baguí que eu faço há muito tempo. Mas como a poesia chegou pra mim, foi isso, foi nessas rima, que eu

ainda não sabia que chamava poesia. Quando eu fui pro... No 6º ano, o Antônio Carlos começou a me dá aula... Só que eu num trocava ideia com ele, num tinha intimidade com ele. Eu fui tê pro 8º, 9º, e no 9º ele chegou cum livro de poesia. Aí eu fui saber que aquela porra chamava poesia... Aí que eu fui pegá as manha de como fazê... Aí, o slam entrou! Aí, eu tava aprendendo como fazê...

J: Com o Del Chaves!

M: Ahn?

J: Com o Del... quando ele veio aqui...

M: Não! Não, foi com o Del não! O Del, nós trouxe ele depois que eu conheci...

J: Mas quando ele veio aqui, foi a oficina de slam.

M: Não, mas eu falo tipo da poesia memo! Do slam evento em si, eu nem pensava em fazê, de primeiro... Mas da poesia, ela chegou assim... E aí, tipo assim, como... Com o Antônio Carlos me emprestando esses livro, eu aprendi a estruturá, aprendi tipo, como fazê, fazê duma forma melhor, porque... era umas poesia muito ruim, era ruim memo! E ao memo tempo que eu via os vídeo do slam, eu aprendi a interpretá. Então, tipo assim, a primeira vez que eu declamei num slam foi no Slam do Encontro, lá na Praça Estação. E eu fui pra semi... Eu num fui pra final, porque a minha primeira poesia foi pedrada memo, mas a minha segunda já não foi tanto. E tipo assim, eu fui, até por causa da interpretação. Tinha muita gente foda lá! Procê vê, eu fui pra semifinal junto c'o João Paiva!.. Sacou?

V: Massa... Cê não tinha declamado no primeiro slam aqui, não? O Jamal foi...

M: Não. Nos Slam Poético da Ágora eu nunca declamei...

J: Cê foi slammaster?

M: Ahn?

J Cê foi slammaster...

M: Do primeiro Slam de Perifa!

V: É... Tá. E como é que foi bolar um slam em Juiz de Fora, assim? Tipo, nunca tinha tido slam aqui, né?

M: Nunca tinha tido! Só... no máximo sarau. E memo assim, nem sarau chegava na gente né vei? Porque sarau sempre foi uma coisa que tava mais no centro ou às vezes nem no centro, tava na Universidade... Eu nem sabia quê que era sarau, fui saber quê que era sarau depois que eu fui saber quê que era slam... E pra trazê o slam pra cá, foi tipo assim, eu e o Yuri. Nós tava fazendo poesia, tava começando a escrever de fato. O Yuri tava até com cadernin já.... Sacou? Eu tenho ali na minha gaveta, os rascunho tudo daquela época... Mas nós nem conhecia poeta, só de livro... No máximo nós ia, tipo

assim, “ah, os moleque ta fazendo uma rima lá, vamo metê o loko e vamo ali no meio declamar”, tipo essas treta assim, “ninguém vai perceber não”... Mas pa trazê o slam de fato, foi quando a gente chegou, falou “não, mano, vamo tentá fazê... Pô, deve tê poeta em Juiz de Fora...”. Só que aí nós não fazia ideia como, porque porra, como é que nós ia pedia à Ana Cecília a escola? Ela num ia confiar na mão de nós dois, sacou?, nem nada do tipo... Só que a Adenilde, ela ia na escola fazê palestra, falava com nós às vezes, ela nunca falou de poesia, mas eu já sabia que ela era alguma coisa dentro do bairro que ela era importante, porque ela sempre tava na escola. E eu nem sabia o nome dela! Eu ficava falando com o Yuri, o Yuri também não sabia, aí nós chegou na Ana Cecília e falou “não, aquela tia negra que veio aqui cum chapéuzin, de chinelin, com umas roupa com uns desenho assim...”. Ela falou: “Ah, é a Adenilde, num sei o que...”. Só que o Yuri, ele sempre foi melhor pa começá a falar com as pessoa, ele sempre teve mais coragem de chegar e falar “coé! To querendo fazê alguma coisa...”. Aí ele que fez o primeiro contato c’a Dê! Cê qué que, que fala do, do slam poético?

V: Tanto faz, o que cê quiser falar, mano...

M: Então! Mas aí, ele foi e falou c’a Dê, e aí nós meio que marcou assim, de se encontrá eu, ele e a Dê, pra falar desses papo de slam. Só que o Antônio Carlos tava sabendo dessa ideia nossa, porque nós comentou com ele, nós era muito próximo dele, sacou? Nós era amigo pra carai, eu, Yuri e Antônio Carlos. Aí, um belo dia, isso era dezembro, ou janeiro, se não foi em dezembro, foi no início de janeiro, o Yuri me falou assim “Mano,”... Na verdade, não foi final do ano não, porque foi setembro, se eu não me engano, foi alguma coisa assim, mas foi depois de julho, foi no segundo semestre. Do nada o Yuri chegou e falou assim pra mim: “Mano, vai tê um negócio lá na Dê, pa falá de slam...”. Eu falei “Po, vei, andou rápido assim?”, porque nós tinha tido esse papo não tinha nem um mês, de querer fazê memo o baguí... Chegou lá, aí nós viu o Eric. E nós não entendeu porra nenhuma, porque tipo assim, ele tava querendo fazê sarau. Aí foi rolando ideia. Foi rolando ideia. O Yuri não falô nada, mas eu desbocado falei: “E o slam? Sabe quê que é slam?”. Ele num sabia quê que era slam, eu expliquei pra ele quê que era slam, porque eu vendo vídeo, eu aprendi, que era 20, depois 10, era uma competição, e tal, expliquei pra ele. Aí ele falou: “Não, então vamo tentá fazê esse slam então, que num sei o quê...”. E tipo assim, eu nem o Yuri tinha intimidade c’a Adenilde, assim como nós não tinha cum Eric. Então ta, começou o bagulho. Fez reunião, chamou um monte de gente, chamou gente que nós nem conhecia, teve uma reunião que o Marte foi, o Marte MC foi, o Giovani... Eu achava o Giovani doido pa carai vei, porque eu nunca tinha visto ou, eu nunca tinha visto um professor de português falá “mano”! E ser do jeito que o Giovani é... Aí, tá. Aí começou, aí o Giovani foi, aí subiu a Gabriela da Zona Norte, o Ícaro, foi essa galera toda, e nós não entendendo porra nenhuma, nós só queria declamá! Nós só queria fazê o evento. E aí, tá, e aí, só que nós tava achando que ia ser tipo assim: “ah, vai ser tipo roda de poesia, num vai colar aquele monte de gente igual cola em São Paulo não, cê é doido? que não sei o quê...”. Aí, tá. Só que tipo assim, andou muito rápido por causa da Dê. A Dê conseguiu o Nonô pra tirar foto; aí o, o Jamal fez a logo, nós começou a correr atrás, o

que eu podia fazê, nós fez. O Jamal, que é meu irmão, fez a logo, é... fizemo a página, ele fez a capa, fez o flyer do primeiro slam... E o Eric enchendo o saco. O baguí tava bonito pa carai, depois ele falou pra fazer de outro jeito, ficou feio pa porra. É... e foi assim. Aí andou rápido pa carai, e ele veio com esse negócio do Del Chaves. Tipo assim, eu podia falar quê que era o slam, só que ele queria chamá o Del Chaves. Queria porque queria chamar o Del Chaves. E aí quem arcou com isso tudo foi a Dê. E tipo assim, na época, pelo que eu entendi, ela tirou do bolso dela, sacou? Ou seja, se não fosse a Adenilde, o movimento slam não tinha chegado em Juiz de Fora. Pelo menos não quando chegou, em 2000 e... 17! Num ia tê chegado em 2017! Porque era nós que tava c'a ideia e a Dê que falou: “Não, faz que eu vou dá o dinheiro, o Nonô vai tirar foto...”. E o meu irmão fez os bagulho e a gente conseguiu. E nós não, eu acho que nós não fez evento, né? Nós não fez evento no facebook, nós só soltou o flyer na página. Eu acho que não teve evento esse. Tá ligado? evento de facebook... Então a gente num tinha noção, quantos ia comparecer, quantos ia... quantos tava interessado, só tinha gente compartilhando, nós pensou: “ih, mano, vai pouca gente vei...Nego ta compartilhando, nego vai ler e nem dá atenção não...”. Só que aí no dia, doido, eu tinha até feito umas poesiazinha né, achando que ia chegar lá ia ter pouca gente... Bagulho lotou, fi! E eu lembro que, tipo assim, o Del Chaves ele chegou lá no, na, na rodoviária, aí a gente trou.. a Dê! A Dê foi sozinha, trouxe o Del Chaves pro, pro hotel, se eu não me engano, acho que ela foi sozinha memo. Porque o cuzão lá não quis ir com ela, porque era de madrugada que ele ia chegar. Ela foi de madrugada de taxi, levou ele pro hotel, foi pra casa. Ele chegou na madrugada de sexta pa sábado. Sacou? Ela deixou ele lá, voltou pa casa, aí no outro dia foi eu e Eric encontrar ele, almoçamo com ele, depois compramo cartolina, porque ele falou pra dá as nota em cartolina, compramo cartolina, canela piloto, e várias outras treta. O dinheiro de passagem do Del, o dinheiro que ele ficou no hotel... tudo isso... Dinheiro da Adenilde. Até o taxi que nós pegou. Nós pegou taxi pa vim aqui. Aí ta, mano, cê qué que fala tudo detalhadamente assim memo? ou cê acha que num precisa?

V: Não, o que cê achá melhor, fi... Pó falar!

M: Aí ta, chegamo aqui... o Sapão tava grafitando a parede no dia... O... Aí o, o Chagas tava lá, só que eu não conhecia o Chagas! Ele tava sentadin num canto assim, com a camisa rosa de... de botão. Com aquelas... tipo aqueles negócio de roça lá. Esqueci como é que fala. Aí... eu achei que ele era mudo, mano! Porque... Do nada, ele chegou nimim, fez com a mão assim, eu fiz com a mão assim, cumprimentei o cara né, eu não conhecia ele... Aí no, aí a... a Ana falou “Não, vamo tirar uma foto”. Aí juntou o Del, tem essa foto até hoje, o Del, o Eric, o Antônio Carlos, a Adenilde, e o Chagas! O Chagas só foi na foto assim, ele entrou no meio, abraçou a, a Dê, se eu não me engano, na foto, e foi na foto, ta lá! E eu num entendendo nada, ele entrou lá dentro, aí eu achando que ele era mudo né... Eu não lembro d'ocê nesse, mano... E começou a chegar muita gente! Eu falei: “Mano, nem vou declamá mais... Cê é doido, fi, óia só o tanto de gente que tem aí...”. E foi assim, mano, eu acho que o evento... O evento slam chegou pra Juiz de Fora assim, no perrengue. E como uma treta de periferia memo. Tipo, a

gente fez isso, igual a Dê... Por quê que a Dê fez isso? Por quê que ela investiu dinheiro? Por quê que ela fez esse monte de coisa? Porque ela botou fé em mim e no Yuri. Tipo assim, ela viu dois moleque se movimentando, hoje em dia ela fala isso, ela viu dois moleque se movimentando pra fazê algo pelo bairro, por poesia, ela achou daora, e viu que ia dar fruto e investiu. E deu, sacou? Então, a gente... tipo assim, a gente teve sorte de, de que entrou a Dê na nossa caminhada. Senão num tinha começado. A gente deu, deu sorte de várias coisa. Mas eu acho que definindo como o evento chegou em Juiz de Fora, foi isso, fi, mas foi, foi no perrengue.

V: É... vamo lá, te perguntei como é que foi bolá os slam e tal... E dos slam pra cá, cê sentiu algum efeito na, na poesia da cidade, assim?

M: Lógico!.. Té em mim... Tipo assim, nuns poeta igual... Você... Vou falar seu nome..

V: Pó falar...

M: Aquela hora eu falei meu irmão Jamal procê... Mas cê sabe que é ocê, né, ocê que vai escrevê... Você, Chagas, é, xêu vê, Laura Conceição, Débora, Débora Deolindo... Quem que é mais os poeta assim, mais velho?

V: Mais velho? O Giovani Veraz?..

M: Giovani! Xêu vê... Esses poeta que já fazia poesia há tempos, e já era uma poesia pic slam que cêis fazia, porque no primeiro slam cêis já, tipo arreentaram, eu vejo que melhorou, óbvio! Mas tipo assim, ta no ponto excelente como teve desde o início. Só que pa quem começou, igual eu comecei, Yuri, Andressa, porra, se for falar poeta que começou aqui, é... a maioria que tá hoje, sacou? Muito poeta eu acho que foi levado, tipo... Igor Brás, é um cara que eu acho muito foda atualmente. E pelo que eu sei, ele começou por causa do slam. Marcos Paulo... Yuri, é muito foda, começou por causa... tipo assim, ele não começou por causa do slam, mas o slam foi o que alavancou. Porque a poesia do slam não é só poesia né, mano? É interpretação, é ocê mudá o tom... pois é, é, é muito cênico! Num vai só da letra... Tem muita gente assim, mano, igual o Samuel Damasceno. É um cara que ele era muito foda, hoje em dia ele continua muito foda, só que ele ta melhorando a, a expressão dele, a forma de apresentá... Porque no primeiro slam que ele apresentou, eu achei a poesia dele foda, só que ele não passou pro segundo. Porque ele falou mais pra dentro. Aí no Slam do Encontro ele já falou mais pra fora, aquela do Papai Noel, e já foi pra segunda... Sacou? Que eu lembro. Foi eu, ele, o João Paiva, foi uns cara pesado... A Laura Conceição foi, eu lembro!

V: O Chagas tava nesse também, a Débora...

M: O Chagas tava apresentando!

V: Ah, pode crer...

M: Então foi eu, Samuel Damasceno, Débora, João Paiva e Laura Conceição... Pra segunda fase. Foi isso memo...

V: Dois Slam BR no meio dessa história aí...

M: É! A Laura e o João Paiva...

V: Pode crer. É... E como é que cê acha que a sociedade digere essa poesia periférica aí?

M: Qual, qual sociedade?

V: Hahaha! A sociedade como um todo...

M: Ah, mano! Eu, sinceramente, esse é um baguí que eu num costume falá não... Mas por exemplo, é igual eu tava falando c'a Dê agora memo, eu acho que o slam, a gente fazendo evento pros cara ir lá declamar poesia, qualquer lugar que for, num é resistir porque num tem ninguém falando pa num fazer. Por enquanto. Só que eu acho que é uma forma da gente resistir a outras treta... Até a desinformação, sei lá, por exemplo. Porra, uma poesia de qualquer pessoa que declama no slam é quase que um jornal, mano. Igual eu, eu estudo pra fazê minhas poesia. Tipo, num tem poesia minha que fala uma treta pra rimá, é tipo tudo fato que eu peguei, tipo a dos índio. Nego fala “porra, daora, mas é isso memo, mano?”, eu “é, teve mais de mil ataque a índio em 2018!”. E isso tá em dado, tá estatístico, tá na internet, tá procê vê a hora que cê quiser... É tudo essas parada. E eu acho que como que a sociedade digere? A sociedade, sei lá, vamo pôr... tipo os cara de direita memo, que vai lá vê o quê que é, os cara é contra pa caralho. Óbvio. Sacou? A gente num vai entrar com essas poesia que a gente declama em bairro de periferia em praça do centro, em Jesuítas, Santos Anjos, Academia⁴, num vai entrar. Porque esses cara sabe o quê que nós fala, o quão é perigoso o que a gente fala, eles é esperto... Agora, os cara... os cara que, que é bolsominion burro, eles fala “ah, poesia né? Grandes bosta, coisa de esquerdista...”. Mas porra, a sociedade que não gosta e sabe do quê que é o slam, odeia. A sociedade que, que num sabe o quê que é o slam, mas se souber vai odiar, gosta, mano! Eles num entende! Sacou? é igual quando os policial foi lá, ficou rindo... E nego mandando poesia quase que mandando eles toma no cu numa forma poética, botando o dedo no meio da cara deles numa forma poética e eles rindo porque não entendia. E a gente entendia, rindo muito, olhando pros cara e eles não entendia. Esse dia eu achei foda! Se eu não me engano, foi a Débora que declamou. E parece que eles não entendeu...

V: O Chagas também.

M: O Chagas também. Eles não entendeu, ficaram com a cara assim, de panguá! E a gente tava entendendo, sacou? Era uma forma poética... De tipo, eu não vou falar lutar contra os cara, mas... de reclamar, de sei lá, sacou? E a sociedade que sabe o que é slam e gosta, vei, eu acho que ela acha foda. E eu acho também que tem tipo assim, a sociedade à parte da sociedade, que é uma sociedade que, sei lá, ela se diz esquerda, progressista e tal, mas cola num slam do centro mas não cola no slam de, de periferia. E o início do slam, o slam num cresceu dentro numa biblioteca. O movimento slam, o

⁴ Nomes de escolas particulares de Juiz de Fora.

evento slam. Ele num cresceu dentro numa biblioteca, ele cresceu dentro de periferia. Tipo assim, eu já li duas história, sacou? Que ela cresceu numa periferia de Chicago, nos Estados Unidos. E na França... Só que em ambos lugar não é tipo centro, é histórico, é uma biblioteca, gente da alta... É tipo, um bagú que foi criado pelo povo.

V: Massa. E... Cê falou um bagulho aí numa es... da... tipo, dessa esquerda mais “progressista”, mas que só cola nos eventos do centro, mas que adora pagar de... de simpatizante assim da, da causa periférica, num sei. É... e aí, assim, eu já vi e já li que tem umas, umas discussões assim da... da... de fazer da periferia um circo. Assim, quê que cê acha no meio disso tudo, do slam no meio disso tudo, de uma galera que quer transformar a periferia em circo, e falar da periferia como se fosse uma coisa assim, um playground, mas não tem nem moral de subir lá... Como é que funciona isso, assim?

M: Eu acho que é os cara que fala por coisa que convém, né mano?! Porque tipo, sei lá, cê vai pegar um movimento tipo o Coletivo Vozes da Rua. É um movimento de esquerda. Por causa do que a gente faz. E os movimento do centro, é de esquerda, então os cara fala tipo assim “ah lá, ó, como que nós é!”. Só que eles não é daquele jeito. Então tem, é, tem grupos dentro da esquerda. Tem os Coletivo Vozes da Rua da vida, e tem os movimento que só fica no centro. E essa fita de fazê da favela um playground, eu acho que eu entendo isso aí tipo assim, mano: a gente somos os novos Chico Buarque, sacou? É, mano! É a primavera periférica da literatura e poesia. Não tem pra onde os cara correr, sacou? Quem tá lançando música boa hoje em dia? Que muita gente ouve. Sei lá, mano, a pessoa gosta de MPB. A não ser que ela não tenha largado o gosto de ouvir Caetano até hoje e não procurar artista novo, provavelmente ela ouve alguém que é de periferia. Ouve um Criolo, sacou? Porque tem gente que num entra tipo lá pro Racionais, mas fica ali no Criolo, no Emicida, que passa as ideia lá... Porque a, a gente ta fazendo a cultura atualmente, sacou? A cultura da classe média, da classe alta não chama mais atenção. Porque é a gente que vive o ócio do bagulho. É a periferia que vive esse ócio, é a periferia que tem o que dizer, sacou? Porque a arte da classe média vai falar, mas pode falar de fora do quê que rola aqui. Esse bagú de fazê da periferia um playground, é os cara também, que tem o grupo que sobe aqui e acha que por subir aqui fez um bagú revolucionário também, sacou? Quantos vereador que já não foi lá no slam, ficou dormindo lá, e depois tirou foto que foi, sacou? Em Juiz de Fora, eu não vejo muito que tem disso escancarado. Por exemplo, sei lá, fazê turismo em favela igual tem no Rio, sacou? Agora essa treta do circo, que é tipo, chamá o Slam de Perifa pra fazê uma apresentação na UFJF e desvalorizar a gente na apresentação. Desvalorizar como? Não começa na hora que falou, porque parece que não precisa ter compromisso com a gente, o nosso serviço não é sério, o nosso trabalho não é sério, nossa arte não é séria. É... Achar que por a gente cobrar transporte, um mínimo de transporte com um mínimo de qualidade, é querer demais. Mas no mesmo evento os cara chama um cara de outro estado, pagam quase um salário mínimo da minha mãe, e reclama dos 20 conto do Uber que a gente pede, sacou? Mas tipo assim, qual que é o foco dessa pergunta memo? Da periferia um playground...

V: Num tinha foco.

M: É muito o que falar disso, sacou? Desde ocê chamá o cara lá, aplaudir ele, apertá a mão dele e falá “pô, isso aí é foda!”, só que não fortalece, sacou? Infelizmente esse “aí é foda” num fortalece quando a pessoa já ta num grau que ela precisa de dinheiro pra continuar tramando ali. Que ela precisa, tipo assim, chegar em outros lugar. Porque é foda, não dá pra viver de poesia em Juiz de Fora. Num dá, num dá pra viver de arte em Juiz de Fora, é muito difícil. Só uns cara como o Stein da vida, mas mesmo assim é porque o trampo dele dá pra fazer comercialmente. As pessoa não compra a arte dele pela arte, mas pelo.. pela beleza... pelo objetivo que a pessoa quer chegar... com o trabalho dele né, mano? Então essa coisa da, da periferia ser um playground eu acho que nem é de hoje também não, sacou? Desde quando o pessoal da Comunicação da UFJF sobe aqui pra falar de comunicação e tratar a periferia como objeto de estudo? Sacou? Então, acho que isso aí é muita coisa pra falar memo...

V: E te incomoda o fato, tipo... De eu tá vindo aqui te entrevistar num trampo de mestrado, assim?

M: Não. Porque... Eu sinto, eu sinto muito, sacou? Tipo assim, acho que a gente sente mano, quando a pessoa sobe aqui pra fazê um trampo só pro mestrado, quando a pessoa sobe porque ela acha interessante e tal... Porque, é tipo assim, não é menosprezando as pessoa que já fizeram isso antes, sacou?, porque eu já fiz isso mais vezes... Mas um estudante da Estácio que vem aqui, tipo assim, ele nunca foi num slam. Ele só viu pelo facebook, e por boca de outras pessoas. Ele conhece a Adenilde pelo marco de comunicação dela. E não pelo que a Adenilde é, porque a Adenilde não é só a rádio, a Adenilde é muito mais que a rádio. É... o Coletivo é muito mais que o Slam, sacou? É, o Slam é Coletivo, mas o Coletivo não é Slam, é uma coisa que tem que ficar bem definida. E tipo assim, o pessoal que sobe aqui pra fazer mestrado num faz uma pergunta como essa, sacou? Eles num vão querer saber quê que eu acho de literatura. Se pá, eles nem sabe que eu gosto de literatura... Eles vão querer saber do evento, porque o evento é uma coisa fácil de falar. “Ah, como que surgiu? Como que tá? Como que é?”, essas pergunta rasa. Quando a pessoa aprofunda fazendo pergunta à gente, a gente já sabe que o cara é de periferia. É tipo, se eu não me engano, o BK fala: um correria reconhece o outro. Sacou? Então, acho que é muito diferente, até por eu te conhecer né, mano? Cê ta no memo movimento que eu. Então eu sei que, tipo assim, não é só uma tese de mestrado. É um bagulho só, tipo assim, que cê tá levando pra lá. Mas que cê vive aqui, é diferente dum cara que vive uma coisa totalmente diferente, e aí pra dar uma lacrada, pra dar uma ênfase, pro trabalho dele ficar legal, ele faz um negócio periférico. Mas eu acho que, porra, se tivesse, sei lá, professor periférico nas banca que avalia doutorado tinha muito doutorado que num passava, doido. Porque puta que pariu, cê pó perguntá à Dê, vei... tem uns cara que fala uns baguí tipo assim, nada a ver, que te, é, coloca palavra no que a gente falou, sacou? E já aconteceu. Comigo, eu num sei se aconteceu ainda, porque nós só fica sabendo depois. Depois que alguém fala “ah, eu li um mestrado lá, é verdade isso memo?”, e nós fala “Quê?! Falaram isso memo?”. Mas num é assim. Então eu acho que não me incomoda por eu entender que é totalmente

diferente. Incomoda quando eu vejo que a pessoa tá fazendo isso pra alcançar um objetivo que não vai me ajudar ou ajudar a periferia. Porque eu acho que tem que sê uma troca né, mano? A troca é muito importante. A gente, ao mesmo tempo que a gente cria conhecimento aqui a gente também precisa do de lá. E num é muita gente que que trazê o de lá pra cá. E eu acho que isso faz falta às vezes, mano. Faz falta às vezes, tipo assim, tê um curso pa falar do golpe aqui...

V: Que não seja só na véspera do segundo turno, com o fascismo batendo...

M: Isso! Que num queira dá aula de como votar! Sacou? Faz falta uns assunto forte. E eu acho que se trouxesse, o pessoal ia gostar, sacou? Mas igual, tem gente que sobe e não sabe fazer o bagulho né, mano? Igual, você qué fazê uma oficina de fotografia num bairro, de periferia, aí como que cê vai informar os morador? Fazendo evento no facebook? Não. Por quê? Primeiro que nenhum amigo seu em comum é de lá, provavelmente. É... segundo, que muita gente não tem acesso à internet ainda, eu falo pessoas mais velhas. Porque eu acho que a juventude sempre tá presente nas coisa que a gente faz, então a gente já tá num, num, a gente já ta num parâmetro de tentar alcançar os pai de família, as mãe de família, porque a juventude cola com nós. Sacou? Aí cê só faz o flyer e cola, tipo, sei lá, no portão da escola. E cê espera que a comunidade cole? Não, mano, né assim... sacou? Como é que os cara, cê tenta pegá eles, tipo assim, como é que a igreja, sei lá, a igreja vai fazê uma missa, uma missa assim de Natal com festa. Qué que a igreja faz? Ela cola flyer? Não! Ela paga um cara com caixa de som, pra passar no bairro, ela deixa panfletinho na vendinha... Sacou? Então, é muito disso, é tipo, os cara chegar aqui e querer aprender com nós também, o quê muitas vezes não acontece. Num dá procê trazer a comunicação que cê usa na UFJF pra aqui dentro. Num dá. Porque lá cê coloca um bagulho no, no, na página da UFJF e todo mundo fica sabendo e quem qué vai no lugar. Mas quando cê chega aqui é totalmente diferente, sacou? Sem contar que as pessoas não sabem porquê, fazer um curso de fotografia. Então cê tem que explicar pra elas “pô, é daora, mano, por causa disso e disso e disso... Vai aguçá a sua arte, pô, cê pode tramar com isso...”. Até essa coisa do empreendedorismo, é uma coisa que tipo assim, a gente tem que trazer pra cá também. Psicologia, mano. Curso de psicologia que, que só chama a gente pra ir pra lá, a gente fala “vem pra cá também, mano”. É a treta que eu fico falando c’a Dê, tipo assim, eu acho que se a gente fosse fazê um trabalho, mas também num pode sê tratando as pessoa como objeto de estudo, com os moleque daqui, mano, que não têm pai, quantos moleque que nós ia tirar do tráfico? Eu tenho certeza disso, mano, porque eu tenho amigo que entrou pro tráfico por causa de psicológico abalado. O moleque ta puto, ele tem uma raiva dentro dele que ele num sabe aonde colocá. Aí um cara chama ele p’um lugar onde ele vai dá um nome pra ele, vai dá um status pra ele e uma arma. O moleque vai, é ali que ele vai, é, é ali que ele vai tirá a raiva dele, é ali que ele vai sê alguém, porque ele ouviu que ele não era ninguém. É até uma fita de psicologia, que alguns têm em casa, por ter pai e mãe casado, igual eu tive esse privilégio. Por ter um irmão, com as ideia daora. Mas tem gente que só tem a mãe. Aí a mãe trabalha de 6 hora da manhã

às 5 da tarde, chega em casa e arruma casa. Nem conversa. Sacou? É isso, mano, me estendi pra caramba, mas...

V: Não, fi! Estendeu não. É... a minha parte de pergunta aqui eu meio que zerei, assim, tipo eu segui o roteiro e tal. Foram surgindo umas parada que eu perguntei... Mas, tem mais alguma fita que cê queira falar, assim? Um papo que cê quer dar...

M: Pra... Qual que é o público que vai ouvir isso? Que vai, é, ler, na verdade...

V: Ô cara... Tipo, eu tô escrevendo é um trampo acadêmico. Mas assim, eu tô tentando escrever ele de uma forma que possa ler tanto um maluco acadêmico quanto um maluco da rua que interessou no assunto e qué lê, sacou? Tipo, eu tô tentando contemplar assim, acadêmico que eu digo, to tentando escrever pra contemplar a academia porque a academia pede uma estrutura, pede um embasamento literário, científico, eu joga alguns dados, algumas “então ó, fulano já estudou isso, ciclana estudou aquilo e tal”. Mas eu tento escrever numa linguagem que eu pego um mano que escuta um rap, pego alguém que faz um poema, e falo assim “ô vei, vamo trocá essa ideia...”.

M: Ah, mano... Se eu, se eu pudesse dá uma dica, assim, é uma dica memo, uma ideia, tanto po pessoal da academia, tanto po pessoal da rua... pessoal da rua nem tanto, porque eles tão ciente disso, mas tem gente que também não ta, é que tipo assim: parem de tratá a periferia como um grupo genérico, como um assunto generalizado. Tipo falar que, sei lá, todo maluco que entra no tráfico é porque não teve chance. Isso é uma treta que eu ouço muito pela esquerda. Não, mano, não é todo mundo que entra pro tráfico que não teve chance, vei. Num é. Isso dentro do morro, aqui em Juiz de Fora eu posso falar com propriedade, porque eu moro num dos bairro mais violento. Num é todo mundo que entra, mano. As pessoa que entra por dificuldade, porque precisa, é as que mais vive. É as que dura no poder, sacou? É as que faz o trampo porque tem que fazer, então dá o sangue, mas... tem gente que entra por ambição. E é uma ambição que eu acho que nós precisa trabalhá, que é a ambição do moleque que vê um playboy com, com um tênis da Nike. Sacou? E ele qué tê aquele tênis da Nike. Tem gente que tem isso, mano. Por quê que o playboy pode ter... ou a mina lá da zona Sul, ela tem aquela fita de querer sempre comprar? Sacou? Que vai no shopping e num consegue voltar sem comprar. E por quê que o moleque da periferia num pode ter esse problema? Eu já ouvi falar, não é um problema psicológico? Que a pessoa tem na cabeça dela? Então, por quê que aqui, por quê que lá, quando a mina rouba dinheiro do pai e da mãe dela, às vezes o pai e a mãe dela mantêm aquela porra? É uma fita “ah, tudo bem, porra. Vamo tratar ela com, com medicina, com psicologia”. E quando o moleque faz, tem isso aqui, que é um moleque que vê os bagulho e qué muito, que tipo assim, se ele trampá de jovem aprendiz ele vai ter que trabalhá um ano pa comprá o bagúi, e se ele ficá dois mês lá ele consegue comprar, por quê que a gente trata isso como uma fraqueza, uma falta de caráter? Porque mano, é dentro dos grupo de esquerda que eu ouço isso, sacou? Eu já ouvi isso de professor da UF, que trata a periferia como um grupo genérico, como uma

coisa homogênea: “ah, tem os trabalhador e tem os vagabundo”. Num é só uma treta que a, a direita que num tem conhecimento de porra nenhuma fala, num é só uma treta que quem nunca foi no morro fala, sacou? É uma fita que tem gente que mora aqui e vai pra lá, se acha melhor e fala daqui. Sacou? Eu acho que a violência, isso é um bagúí que eu sempre quis falar, a violência tem que ser tratada muito minuciosamente. Ela tem que ser encontrada o motivo real. Tipo, o motivo do São Benedito, vei, num vai sê o memo motivo da zona Norte. Dificilmente. O motivo, raiz, sacou? Num vai ser o problema. Tipo aqui, aqui cê tem problema que o quê? é uma treta que eu observo, mas esse problema tem em qualquer lugar. A maioria das pessoa que entra no tráfico é porque só tem a mãe. Não têm uma figura de pai. Sacou? Isso é uma coisa que eu e Dê repara. Muitas vezes não tem essa figura. Aí é porque, tipo assim, é igual o Mourão fala? Que o pai, é porque falta do pai não cria caráter? Não, tem nada a ver com isso. É o que? O moleque que cresce sem estabilidade financeira, cria uma ambição que ele não sabe da onde que pode tirar a parada, não tem ninguém pra falar “ah, faz isso e isso e isso”. Num tem, mano, a mãe do moleque trabalha horas por dia, num troca ideia com ele. Então, é uma coisa que, tipo, é uma ideia que eu troco c’a Aline e c’a Dê: tentar trazer psicologia pra cá, sacou? Psicologia e até outros tratamento também, porque não é uma coisa que é oferecida por aqui, isso é óbvio. Só que quando o psicólogo vai na escola, por exemplo, as, a, tipo assim, os psicólogo vai na escola e conversa com a diretora: “ah, quem que dá mais problema?”. Aí tira lá os nome, aí vai atrás de quem dá mais problema. Porque tipo assim, eu num era o que dava mais problema na escola, mas eu tinha os amigo que era e eles era os chamado pela psicóloga. Os moleque corria. Falava “Ah, a Meire”, acho que era Meire o nome dela, “ta na escola”. Tinha vez que os moleque voltava pra casa. Porque eles odiava falar com a mulhé. Porque a mulher queria saber o quê que eles comia por dia. Num tratava como pessoa, tratava como objeto, tratava o problema dela como, como uma conta, e ela tava procurando resultado. Sacou? Pra dar um resultado, alguma coisa assim... É um bagúí que eu sempre fiquei puto. Eu acho que é isso vei, eu fugi muito do tema de poesia, mas é, acho que é porque a poesia...

V: Poesia é isso aí, mano!

M: É, mano! A poesia que eu faço, eu preciso olhar pras treta minuciosamente, pra num falar merda até. Entender cada situação, tipo assim, eu fui criando essa sensibilidade e essa sensibilidade, quem é poeta e cria isso, fica puto demais, sacou? É a sensibilidade que faz cê ver essas coisa. Que é umas coisa que até às vezes sai da boca de... que cê acha tipo assim, “nossa, nada a ver o que esse mano falou.. Porra, só porque o cara não tem pai ele vai entrar?”. Mas aí quando cê vai ver isso na prática, porra, a maioria dos que tá lá é porque não tem pai, mano. Às vezes mora c’a vó, mora c’a tia... E tem um motivo, vei, e tem motivo. Às vezes um, ah, eu acho até engraçado, porque às vezes um morador de periferia fala isso e um cara da universidade tenta consertá. Mas é porque, no fundo, o cara da periferia ta certo, o cara que sabe. Porque é isso que acontece, só que a gente tem que tentar solucionar né, mano? Porque é esse, é o fato, a gente tem isso. Ahn, e agora? Quê que nós vai fazê? Então, eu vejo a poesia como uma treta foda

pra sair disso. Tipo assim, eu, sinceramente, Mohammed, não conheço ninguém que saiu, sei lá, do tráfico, por causa da poesia, aqui no São Benedito. Porque história nós ouve, tá ligado? Mas não conheço ninguém daqui. Só que eu acho que tem uns moleque que não con... é, não sai dessa cena pra entrar na do rap daqui de Juiz de Fora, por exemplo, porque porra!, num tem mano... Sacou? Não tem cena pra pessoa ganhar um din ou ser reconhecido... Num é tipo, um traficante tipo o... aquele rapper lá do Rio, um branquinho... ADL!, que é dois cara, é dois MC, ADL, depois cê coloca o nome dels direitin. Os cara tava no tráfico, viu que o, gostava de rap já, gostava de escrever, e o baguí tava dando dinheiro lá, porque lá tem cena, e os cara saiu do tráfico e hoje em dia faz rap, sacou? E é uns cara que tipo assim, saíram do tráfico depois de 18, com muito mais, conseguiu entrar na cena do rap com muito mais, porque tinha o que falar. E todo mundo aqui tem o que falar. Só que aí esconde né, mano? Sei lá, acho que é isso então... Não sei se ficou bão...

V: Porra, manin! Bom demais...

(Encerramento da entrevista)

A parte mais difícil de se entrevistar alguém bem próximo é a escolha do roteiro. Ao mesmo tempo que a gente tem a intimidade que facilita a entrada em determinados assuntos, possivelmente complicados na conversa entre desconhecidos, a gente tem o medo de soar artificial demais, tanto para quem lê e/ou assiste, como para quem está sendo entrevistado. Eu já tinha uma vaga ideia do que levaria para a entrevista, mas na hora de sentar para estruturá-la de fato, as questões se escondiam. Aos quarenta e quatro do segundo tempo, achei o fio da meada, costurei as linhas no papel e saí correndo pra encontrar o Mohammed. Segue a análise das ideias que trocamos.

Na primeira pergunta, tentamos mapear um pouco do que o poeta situa como referencial literário. A resposta não demora nem um pouco: “literatura periférica”. Essa é a concepção. Simbioticamente, literatura e periferia aparecem sem estabelecimento de causa e efeito, sem categorização hierárquica. Ambas pulsam no mesmo coração e se entendem como boas amigas. Pelo relato de Mohammed, a literatura feita na periferia lhe foi muito mais convidativa do que outros movimentos literários que ele já conhecia. A partir da internet, o escritor conheceu alguns artistas periféricos da capital paulista (pelos vídeos de slams e saraus), que se tornaram sua orientação literária. O poeta faz referência à escritora Mariana Félix, finalista da edição de 2017 da etapa nacional de Slam (*Slam BR*), na qual a poetisa ou poeta que vence vai para a o slam mundial, disputado na cidade de Paris. O interessante é que depois que esse movimento chega na cidade, os paradigmas do poeta mudam: agora sua concepção de literatura parte das poetisas e poetas locais, autores que não são apresentados nas disciplinas escolares.

É interessante pensar no efeito das coisas: um vídeo gravado em São Paulo foi postado pela equipe do *Slam Resistência* e compartilhado por várias pessoas, dentre elas um jovem do interior de Minas Gerais, amigo de Mohammed nas redes sociais. A mesma internet utilizada para fraudes eleitorais e propagação dos discursos de ódio pode levar a mensagem da poesia ao mundo inteiro em questão de segundos. Quando a gente lança um vídeo de declamação poética na rede, não temos a mínima ideia dos desdobramentos que esse compartilhamento pode vir a fomentar nas pessoas, alimentando a esperança de Paulo Leminski (2016, p.71): “ainda vai ter poesia um dia”.

Quando perguntado sobre a situação hipotética de encarnar-se em personagem literário, o escritor afirma modestamente que pouco conhece dos gêneros literários que fogem à poesia, mas emenda que enxerga a figura da própria mãe na protagonista do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. A personagem principal, Macabéa, é uma moça que migrou da Paraíba para trabalhar na cidade do Rio de Janeiro, sendo muitas vezes referenciada na trama como *nordestina*. O eu lírico narrador comenta que “como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (LISPECTOR, 1998, p.14), retrato bem fiel da situação da mulher de periferia.

A literatura tem o poder de talhar imagens que a gente identifica imediatamente como retratos de pessoas próximas a nós. Esse horizonte literário chega para cada um de nós de maneira diferente. Na periferia, segundo a definição de Mohammed, a literatura está chegando lentamente porém com força total. Estamos de acordo com o poeta que, infelizmente, ainda não temos capacidade para chegar em todos os lugares desejados para semear literatura, mas aonde a gente chega, a gente “faz estrago” (SILVA, 2019). A respeito do tema, o entrevistado comenta que já vinha conversando sobre com a Dê (apelido de Adenilde Petrino no Vozes da Rua), e que tem muita gente acreditando estar fazendo a revolução e a resistência por ter ido em uma escola falar de poesia, enquanto eles (Adenilde e Mohammed) já veem de outra forma: a cada vez que vamos em escolas, bairros, penitenciárias e praças, a gente planta uma semente. Em quem brotar, brotou... Mas sempre fazemos o trabalho com hip hop e poesia, em quaisquer espaços que sejam, é unânime a percepção de que conseguimos deixar alguma ideia pairando no ar. No ano de 2018, em novembro, nós fomos em três escolas públicas no município de Três Rios(RJ), na mesma semana. Em uma delas, o professor que nos convidou entrou em contato com a gente no mês seguinte para informar que os alunos haviam criado o próprio slam do bairro deles: *Slam da Rua*. Isso é o florescimento poético...

Contando pra gente um pouco de como a poesia chegou nele, Mohammed busca lá na infância as músicas que seu pai escutava. O estilo musical das *modas de viola*, com canções carregadas de elementos da vida campesina, foi crucial para a formação artística do poeta. Passamos dois extensos capítulos discutindo movimentos artísticos que contribuíram de uma forma ou outra para a consolidação das literaturas periféricas brasileiras e, entretanto, nunca nos passou pela cabeça mencionar as modas de viola. Cada artista constrói sua própria escola intelectual. O escritor segue o relato explicando que somente depois é que veio a influência do rap e da poesia propriamente dita. Ele já tinha facilidades com a escrita, rimava algumas ideias, mas nem sabia que chamam de poesia esse jeito de escrever. Relacionando os acontecimentos com os períodos em que estudava no Ensino Fundamental, Mohammed conta de um professor com quem criou laços de amizade e foi apresentado à forma poética enquanto tal. Aí, com esse contato, é que o poeta foi aprimorando seus exercícios de leitura e escrita poética. Enquanto ia se familiarizando com novas formas de estruturação textual, Mohammed conheceu os vídeos de poesias declamadas em slams, fundamentais para que construísse a sua maneira de interpretar e performatizar a própria poesia. O poeta já estava tão íntimo da literatura que, quando batalhou pela primeira vez em um slam poético, reconheceu perfeitamente os motivos que levaram uma performance a passar para a segunda fase e os que não permitiram com que a outra performance o levasse à final.

Aproveitamos a deixa do poeta ter mencionado que a sua primeira apresentação em slams poéticos só veio a acontecer bem depois que os eventos já estavam consolidados na cidade, sendo que ele foi um dos idealizadores da inauguração do movimento por aqui. É curioso pensar que, embora os slams tenham nascido a partir de saraus periféricos, para algumas pessoas o contato com os slams poéticos veio antes mesmo do contato com os saraus ou outros eventos de poesia falada. No caso de Mohammed, o artista conta que os saraus da cidade, sempre acontecendo no centro ou nos meios universitários, não chegavam para os habitantes da periferia. O escritor menciona que ele e o amigo Yuri assistiam vídeos do Slam Resistência na internet, e escreviam poesias, mas praticamente não conheciam poetas locais. Aqueles vídeos vibraram dentro deles uma vontade de trazer o movimento pra cidade: “vamo tentá fazê, deve tê poeta em Juiz de Fora...” (SILVA, 2019). Mas como começar a organizar o evento? De que maneira iam pedir à Ana Cecília (então diretora da Escola Municipal do Santa Cândida) para liberar que a escola fosse sede do evento? Provavelmente, seria muito difícil que a diretora confiasse a escola a dois adolescentes.

É aí que entra Adenilde Petrina na história dos slams poéticos da cidade. Por ser sempre presença garantida nos eventos do bairro e da escola, conversando com alunos, fazendo palestras, Adenilde acaba se tornando uma referência para os trabalhos de base. Detalhando um pouco mais a maneira como ele e Yuri se aproximaram de Adenilde e, conseqüentemente, do Vozes da Rua, Mohammed descreve passo a passo como foram os processos de construção do slam poético no bairro Santa Cândida: as reuniões, as ideias, as conversas, as desconversas... Vale frisar que se não fossem os contatos e os tantos investimentos de Adenilde, os slams não tinham chegado em Juiz de Fora no momento em que chegaram.

Como descreve Mohammed, as expectativas eram de que o primeiro slam do bairro ficasse vazio, como sempre ficavam os eventos de poesia da cidade. Na época, eu participava de um projeto em uma escola onde Adenilde dava oficinas de hip hop. Ela, sabendo que eu gostava de poesias, comentou comigo: “ó, nós vamo fazer um evento de poesia lá no bairro, aparece que vai ficar legal!”. Imaginei logo um esquema de quermesse de rua, festival da boa vizinhança, um palquinho de madeira com um microfone e o pessoal lendo poemas, uma cara bem de bairro mesmo. Cheguei na escola do Santa Cândida e me deparei com bastante gente, rap tocando no som, o lugar ficando cada vez mais cheio. Eu já tinha participado de alguns saraus da cidade, mas sempre ficava meio deslocado, não conhecia muita gente. Mas quando começaram as batalhas do slam e vi o calor das apresentações, lembro de ter pensado: é aqui que eu quero ficar.

Como tudo na vida cultural das periferias, o slam chegou ao Santa Cândida no *perrengue*, segundo as próprias considerações de Mohammed. A Adenilde percebeu ali dois jovens se organizando pra fazer algo pelo bairro e pela poesia, então ela apoiou. De lá pra cá, nesses dois anos, dá pra sentir bastante diferença no estilo das poesias que são apresentadas, na estrutura dos textos, na postura interpretativa e, sobretudo, no número de adeptos, que parece aumentar. Segundo o entrevistado, alguns artistas já eram bons (Chagas, Laura, Débora, Giovani...), na sua concepção, melhoraram. Mas aqueles que ainda estavam começando, como o próprio Mohammed, Yuri, Andressa, Marcos Paulo, Igor Brás (vencedor do 5º *Slam de Perifa*, ocorrido em 23/02/2019), foram levados pelo movimento e estão escrevendo cada vez melhor. Para o escritor, o contato com os slams e saraus periféricos alavancou na poesia de várias pessoas um impulso de explosão performática, uma maneira de levar o público às lágrimas, ao grito, ao chão. Outro poeta citado por Mohammed é Samuel Damasceno, baita escritor da cidade que ao longo das declamações em slams foi dando um tom mais imponente às apresentações.

Os efeitos dos slams em seus artistas são notórios. Mas e na sociedade? O que eles causam? O interessante é que quando essa pergunta foi feita, Mohammed fez questão de marcar que a sociedade é brutalmente dividida, devolvendo: *Qual sociedade?!* O poeta entende que os slams não significam automaticamente uma desobediência civil, porque não há proibição expressa à sua realização, pelo menos por enquanto; mas que fazer os slams é uma maneira de resistir à desinformação, porque as poesias declamadas envolvem muito estudo. Tomando a si mesmo como exemplo, o escritor afirma que não fala as coisas só por rimar, a sua prioridade é trabalhar com os fatos que o incomodam – citando como exemplo os mais de mil ataques a povos indígenas brasileiros só em 2018. *Como é que a sociedade digere essa poesia politizada?*, ele me devolve a pergunta, e começa a categorizar algumas divisões da sociedade brasileira: a direita informada, ao ver o que está sendo apresentado nos slams, é absolutamente contra. O poeta cita nomes de escolas particulares e localidades centrais da cidade como locais em que a nossa poesia nem entra (como convidada); já aqueles que são de direita, mas extremamente alienados e despolitizados, nem compreende o que está sendo falado. Às vezes até ri, mas continua sem entender. O poeta cita o exemplo do primeiro *Slam de Perifa*, no qual fomos surpreendidos com a chegada de policiais militares que passaram o evento inteiro na escola, assistindo às apresentações; quanto ao segmento da sociedade que sabe do que se trata as apresentações do slam e concorda com o que está sendo dito, acaba por achar muito bom, inevitavelmente; e o poeta considera ainda um núcleo da sociedade, um tanto à parte, constituído por pessoas que se dizem alinhadas à esquerda, mas não frequentam espaços que fujam aos espaços centrais e elitizados, os lugares de onde se anuncia o povo.

Emendando na ideia da sociedade que se diz posicionada à esquerda, mas não foge aos princípios burgueses, dei uma gaguejada para formular uma pergunta sobre a tendência de espetacularização das periferias. Mohammed responde que há grupos e grupos dentro da esquerda brasileira: alguns que atuam, alguns que dizem que atuam... O poeta menciona que atualmente são as periferias que têm sustentado a qualidade da inovação artística do país (a *primavera periférica*), comparando o impacto das músicas e literaturas periféricas com o que representou a MPB na vida cultural do Brasil durante a ditadura militar – *somos os novos Chicos Buarques*, na sua concepção. Contudo, ainda assim várias vezes somos convidados a participar de eventos acadêmicos, mas pura e simplesmente como entretenimento, sem nenhuma preocupação dos organizadores com as condições necessárias para que os artistas cheguem ao local e depois voltem pra casa.

Contar com a presença da literatura periférica nos espaços requer a compreensão de que a simpatia à causa não pode ser da boca pra fora, mas tem que vir na prática. Na *pedagogia do oprimido*, escreve Paulo Freire que “não há revolução com *verbalismos*, nem tampouco com *ativismo*, mas com *práxis*, portanto, com *reflexão* e *ação* incidindo sobre as estruturas a serem transformadas” (FREIRE, 2015, p.168). Sobre as possíveis contradições entre agir e teorizar, perguntei ao Mohammed se o fato de eu entrevistá-lo em um trabalho acadêmico o incomodava de alguma forma. A resposta foi negativa, considerando que a minha presença no bairro não é por ambições acadêmicas, e sim por acreditar na luta e fortalecê-la. E que, além disso, muitos que sobem o morro para fazer campo do mestrado não estão interessados em suas considerações literárias, talvez nem saibam que ele gosta de literatura – o epistemicídio introjeta na mentalidade social que a periferia não é lugar de conhecimento e cultura geral. O poeta destaca que não é muita gente que está disposta a dialogar os conhecimentos da periferia com os conhecimentos acadêmicos, e que essa troca é fundamental. O escritor dá vários exemplos possíveis em que esse compartilhamento intelectual seria interessante. Em seguida, ele envereda por várias discussões sobre problemas que as periferias enfrentam de maneira geral e alguns que ele percebe como particulares à sua periferia.

Após tecer várias considerações, que foram surgindo espontaneamente com o desenrolar da fala, o poeta acredita ter fugido muito do assunto da poesia, mas entramos em consenso que a poesia é essencialmente isso, a implicação direta nas contradições de ordem política da sociedade. Não por acaso, cada poema declamado nos slams poéticos exige que a gente estude, que a gente “olhe pras treta minuciosamente” (SILVA, 2019), segundo suas próprias palavras. Considerando toda a trajetória da poesia periférica, que discutimos ao longo da presente dissertação, nada mais adequado do que se aprofundar na discussão dos tantos dilemas enfrentados pelas comunidades periféricas – aqueles impostos por causas externas e os que acabam se desenvolvendo a partir dos atritos internos. Acreditamos que as literaturas periféricas têm vida e indignação necessárias não só para apontar caminhos possíveis, como também para dar aos marginalizados a confiança de sentirem-se fortes para juntos caminharem para exigir a sua condição de cidadãos. As vozes da rua, por mais que as queiram manter oprimidas e silenciadas, comprimidas em covas rasas e estatísticas perversas, cavam sempre suas brechas no muro do autoritarismo para que não morram as sementes da necessária rebeldia. O que seria a literatura periférica, senão a problematização de todos esses temas em uma conversa sobre poesia?

Escreve Paulo Freire (2015, p.198) que “Através da manipulação, as elites dominadoras vão tentando conformar as massas populares a seus objetivos”. Em tempos nos quais a grande mídia continua escolhendo quem governa ou desgoverna o país, os versos que são escritos às margens da erudição conservadora ocupam e resistem nos espaços que lhes são de direito e, todavia, foram expropriados por uma elite atrasada que não quer ver-se superada, quanto mais pelas mãos de indivíduos cuja única vocação e utilidade pública deveriam ser a subordinação aos trabalhos braçais e condições precárias de existência, segundo a lógica vil das classes dominantes. Nas literaturas de periferia, algo escapa do controle dos capatazes modernos. As performances poéticas permitem que a palavra falada preencha o ambiente com anunciações de um mundo que pode ser destruído e reconstruído pela mobilização popular. Segundo Bakhtin,

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN (VOLOCHINOV), 1992, p.41).

São tempos difíceis, bem sabemos. Então nos levantemos e façamos das palavras nossas armas mais portáteis e letais ao desafeto – tiro certo nos que ostentam coração feito de pedra. No *ensaio sobre a lucidez*, Saramago (2004, p.85) assegura que “sempre haverá uma lança para uma couraça, sempre haverá uma bomba para uma blindagem”. Acreditar na poesia marginal não se trata apenas de uma investida em nova estética literária, mas também da construção de outra mentalidade política, menos servil ou escravocrata. Novamente, convocamos o amado Jorge para dizer que “aqueles que não crêem no povo são os que não mais crêem na poesia e no heroísmo. E o povo realiza cada dia novos milagres de poesia, novos milagres de heroísmo” (AMADO, 1979, p.9). Salve a poética dos corpos periféricos!

Abrindo as portas (considerações)

*Meu terrorismo é poético,
lanço um ataque de versos.
Minha granada de bolso
é um desbotado caderno.
Nessa trincheira da vida
são disparados dialetos.
Declaro guerra aos que querem
nos deixar analfabetos.
Chumbo trocado em miúdos,
Rajada de papo reto.*

Demorei pra encontrar algumas palavras que aí estão, mas por fim elas vieram. Os acontecimentos mais recentes da política brasileira, que tanto nos têm angustiado, foram o inflamável combustível da revolta que deu corpo a esse texto final. Pra que eu pudesse me sentar e escrever o trabalho que aqui se apresenta, milhares de pessoas sucumbiram em silêncio, e outras milhares morreram gritando. Agora abro as portas para que estas ideias se tornem de domínio público. Espero que nossa dissertação possa servir de abrigo a quem talvez lhe adentre.

Começamos as nossas investigações tecendo alguns conceitos fundamentais que viriam a surgir posteriormente no corpo do texto por várias vezes. A ideia principal é que há uma poética pulsando organicamente no ser humano, em sua relação com o mundo em que habita. A essa poesia latente em estado bruto, tomamos de empréstimo o termo de Dardel (2015, p.1) e cunhamos a *geograficidade poética* – um espírito poetizado da presença do indivíduo no planeta. Eric Dardel sugere que o ser humano se entende imediatamente com a Terra, inaugurando a inesquecível experiência do “olhar maravilhado da criança que abre para si o conhecimento de um mundo muito mais vasto” (DARDEL, 2015, p.94). Esse mundo a ser descoberto tem para cada sujeito um diferente ponto de partida, com cores próprias e sabores únicos, elementos que hão de consolidar experiências particulares no correr da vida.

Nas nossas experiências, a leitura que fazemos do mundo está inseparavelmente carregada do lugar de onde nos anunciamos. Dentre as inumeráveis formas possíveis de construção da *experiência*, alguns indivíduos se confrontam com as experiências da leitura – aprendendo a decifrar linguagens liricamente registradas, seja por um punhado de letras no papel, seja pela memória de histórias narradas. Ao mergulharmos em um texto, amalgamamos as suas linhas com as experiências de mundo que já trazíamos dentro de nós. Concordamos com Paulo Freire (2013, p.68) que a “educação, ‘leitura do mundo’ e ‘leitura da palavra’, se impõe” como prática essencial à reinvenção do mundo.

Mergulhemos na literatura dos outros mundos possíveis, a literatura que acolha sujeitos oprimidos e lhes contribua de alguma forma para a fortificação na luta contra as injustiças diárias. Jorge Larrosa (2003, p.18) nos diz que a leitura é capaz de criar outro espaço-tempo, transcendendo até a si mesma, não só como as possibilidades do próprio enredo, mas também das relações entre o ser e o seu entorno. Profanando a pedagogia, Larrosa afirma que a leitura provoca uma *metamorfose* naquelas e naqueles que entram em uma narrativa: ao imergir em um texto e experimentá-lo, o sujeito volta à superfície transformado (LARROSA, 2015, p.109), com diferentes ideias e novas maneiras de ler o mundo.

Mas nem tudo são flores. Enquanto alguns são privilegiados de ter acesso pleno a variadas formas de ler o mundo e a palavra, outros têm seu corpos marcados pelos espinhos da estrutura social e pelo estigma de que para a literatura não nasceram. Essa tentativa de matar a vocação intelectual de certos grupos, soterrar suas práticas culturais, abarca o que Boaventura de Sousa Santos (2007a, p.29) conceituou como *epistemicídio*, uma monocultura dos saberes a serviço das elites dominantes. Para superar essa nefasta concepção de sociedade, o autor propõe que utilizemos de modo contra-hegemônico as ciências hegemônicas, articulando uma *ecologia dos saberes* (SANTOS, 2007b, p.32). A ideia de Boaventura Sousa Santos dialoga com o eu lírico de seu conterrâneo José Saramago (2004, p.116) no *ensaio sobre a lucidez*: “É regra inviolável do poder que, às cabeças, o melhor será cortá-las antes que comecem a pensar, depois pode ser demasiado tarde”.

Utilizando contra-hegemonicamente a literatura e sem esperar por nenhum apoio ou investimento, as periferias brasileiras resolveram fazer sua própria cultura literária, sem intermédios nem interdições. Contos, crônicas, prosas, poesias, romances, músicas, filmes, documentários, saraus, slams poéticos, adesivos, camisetas, editoras, prêmios, estudos, leituras, performances. Tudo foi devidamente apropriado por aquelas e aqueles que o discurso dominante desejava destinar às classes ocias das pirâmides demográficas. O escritor Ferréz, uma das principais referências da literatura brasileira contemporânea, escreve em nota prévia ao seu primeiro romance: “Dizem por aí que a poesia pode nos levar para vários lugares. Sou a prova viva de que um livro pode bem mais que te fazer voar; ele me proporcionou conhecer muitos lugares, entre estados e países, e até ir mais longe, conhecer o coração dos seres humanos” (FERRÉZ, 2016, p.9). Com auxílio da *literatura periférica*, Ferréz metamorfoseou-se no que representa hoje: uma pedrada no sapato do sistema. Inclusive, é ao sistema que ele dedica o romance *Capão Pecado*:

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

(FERRÉZ, 2016, p.15)

Após apresentar os conceitos essenciais de nossa discussão, nos embrenhamos em um traçado histórico de movimentos literários que consideramos importantes para a compreensão do fenômeno atual da literatura periférica brasileira. Pensávamos que seria um processo breve, mas as linhas foram crescendo e crescendo e pedindo mais páginas. As coisas foram acontecendo e exigindo contextualizações políticas e sociais, e resultou no que agora finalizamos: uma pesquisa feita com todo o carinho, pensada com todo o cuidado, escrita com toda a angústia e acabada com toda a esperança. Esperança de que a revolução cultural seja o estopim de uma mudança drástica nas estruturas sociais.

Achamos interessante trazer para o papel também um capítulo inteiro dedicado às relações de trabalho no Brasil e no mundo. Primeiro, por estudarmos um movimento literário que nasce de mãos (e vozes) operárias; segundo, porque as classes proletárias que financiam os nossos estudos na maioria das vezes não colhem seus próprios frutos; terceiro, por termos conciliado a pós-graduação quase que integralmente com empregos informais e/ou atividades braçais em chão fabril, de modo que nossas percepções acerca do cotidiano estafante do trabalhador brasileiro não pudessem deixar de compor o texto. Foi somente ao princípio de 2019 que o pesquisador conseguiu um emprego em sua área de formação (professor de geografia da escola básica), e ainda assim trata-se de um cargo de contrato até o mês de dezembro. Ao fim do ano, voltamos à condição incerta. É justo também mencionar que, enquanto eu escrevia o último capítulo da dissertação, recebi um telefonema do Programa de Pós Graduação ao qual estamos vinculados e fui informado que houve um remanejamento das bolsas de pesquisa disponíveis e que eu tenho direito a receber o pagamento durante 1 (um) mês. Obviamente, aceitamos, mas continuamos sem condições de dedicação exclusiva à produção acadêmica.

O último capítulo de nossa dissertação abre um diálogo direto entre a pesquisa e uma forte referência da literatura periférica de Juiz de Fora – o escritor entrevistado Mohammed Silva. Antes de permear pela entrevista e sua posterior discussão, decidimos discutir um pouco a questão da tendência monopolista dos meios de comunicação de massas no Brasil e no mundo. Acreditamos que nessas mídias hegemônicas circulam slogans que naturalizam e estimulam as discrepâncias sociais do país, velando o caráter excludente e violento dos pilares da política brasileira.

Agora em *hell definition*, a televisão continua fazendo o que sempre fez, desde seus primórdios: apoiando ditaduras, espetacularizando a pobreza e fazendo dinheiro com as tragédias sociais. Seus apresentadores movidos a cocaína exalam clareamento dental nos sorrisos de plástico que direcionam às câmeras, para clamar ao poder público que execute os vilões semianalfabetos que dirigem o varejo do narcotráfico nas periferias; o atacado, a emissora silencia. Com enredos previsíveis, as novelas empurram seu mundo de mentiras e futilidades goela abaixo do trabalhador, confinado ao jogo de luz e sombra na parede da caverna a cores.

Se vivemos um cenário onde as oligarquias midiáticas dominam a difusão da informação e prestam um desserviço à educação das massas, lutar pela poesia periférica nas escolas e nas quebradas, além de bom recurso didático, é também tarefa de militância política. Queremos que a poesia chegue, ainda que sem aparente serventia. Lixo chega todos os dias: na propaganda, nos grupos, na família, nas esquinas, na surdina. Então vai chegar poesia. E se for lixo poético, há de haver quem recicla.

As periferias brasileiras experimentam toda a sorte de práticas violentas que lhes são dirigidas pelas elites dominantes. Em nosso texto, tentamos abordar as dimensões materiais dessas formas de violência: as truculências policiais, os tiros, as prisões arbitrárias, os sequestros, as torturas, os descasos, as disputas territoriais... bem como as agressões veladas que ocorrem contra as populações periféricas por meio da omissão (ou deturpação) da informação. Tudo isso embasado nas expressões literárias e/ou musicais registradas por quem vive o cotidiano periférico. Defendendo a hipótese de que as poesias de periferia têm desempenhado o papel de informar e conscientizar nas classes mais pobres, escolhemos publicar na íntegra a entrevista realizada com o poeta marginal Mohammed, pioneiro na articulação para realizar os slams poéticos na cidade. Ao trabalhar com a organização de encontros de performances poéticas e divulgá-las (nos meios impressos ou eletrônicos), nunca sabemos onde aquelas palavras vão chegar. Nas várias escolas, bairros, cidades, ruas, praças e penitenciárias por onde passamos, sempre fica no rosto das pessoas um semblante de que aquilo modificou alguma coisa. Não se sabe bem o que é, mal se sabe se vinga, mas algo foi ao menos confrontado ali. É como a história contada por Eduardo Galeano: um dia o autor recebeu um exemplar de seu livro *As Veias Abertas da América Latina*, furado da capa à contracapa por uma bala de rifle. Aquele livro havia sido encontrado dentro da mochila de um guerrilheiro morto em Chalatenango, El Salvador, em 1984. Não havia mais nada na mochila, apenas o livro fuzilado (GALEANO, 2016, p.218-219).

Reescrevemos à nossa maneira esta crônica de Galeano porque ela nos leva a pensar no alcance inimaginável das nossas palavras. Para a guerra ou para a paz. Uns utilizam seu papel de figura pública para alimentar discursos de ódio e incentivar atos violentos; outros se apropriam da amplificação da própria voz para militar a favor dos oprimidos e implodir as estruturas de opressão. Nos saraus e slams poéticos brasileiros, ou mais especificamente no *Slam de Perifa* (o qual conhecemos com mais propriedade), as poesias apresentadas carregam a preocupação dos artistas em levar ao público outras perspectivas contrárias à manipulação da grande mídia. São performances impactantes que podem corroer o fundo da alma de quem escuta e/ou assiste. É certo que vai sempre haver alguém que dá um tapinha no ombro dos poetas e poetisas e os parabeniza, mas não digeriu de fato a mensagem nem a levou pra vida. Mas a oportunidade estava ali, estava aberta, era só se ligar na fita.

Aplaudir de pé a uma arte periférica não significa que você esteja colaborando automaticamente com o florescimento artístico nas periferias. Não basta assistir às apresentações, se emocionar e apertar a mão dos artistas; bem como não basta oferecer um café, pagar o transporte e tirar uma foto. As literaturas da periferia só fazem sentido se você, após ser impactado por elas, incorporá-las ao seu dia-a-dia. Depois de chorar ao assistir uma performance que aborda o genocídio do povo negro no Brasil, se torna inadmissível que você não confronte aquele parente que solta piada racista no almoço de domingo; ao presenciar uma declamação poética que denuncia a violência contra a mulher, já não cabe mais cumprimentar normalmente aquele professor que desrespeita a esposa e assedia as alunas – exemplos comuns do cotidiano absurdo.

Munida de expressões a reação nasce do choro. Um grito à queima roupa no carrasco ainda é pouco. Daí que a fala corte feito faca no pescoço daquele que cobiçou calar a poesia do povo. O verso periférico faz do feijão na mesa o grão de rebeldia que alimenta a militância e afugenta os emissários da estética burguesa. Favela pede paz, intervenção traz o contrário. Ferve a guerra de classes nas costas dos condenados. Mas floresce a resistência nas trincheiras populares. A casa grande vai queimar no tiroteio literário.

Dropando Referências

AGÊNCIA BRASIL. Seis meses após assassinatos, caso Marielle Franco ainda aguarda solução. *Brasil de Fato*, 14 set. 2018. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2018/09/14/seis-meses-apos-assassinatos-caso-marielle-franco-ainda-aguarda-solucao/>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

ALVES, Castro. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

AMADO, Jorge. *O amor do soldado*: teatro. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. *O Cavaleiro da Esperança*: vida de Luiz Carlos Prestes. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *A.B.C. de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Hora da Guerra: A Segunda Guerra Mundial vista da Bahia. Crônicas (1942-1944)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Seara Vermelha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Suor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMARAL, Aracy Abreu. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. Barueri: Ciranda Cultural, 2016.

ANJOS, Augusto dos. *Eu*. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 1999.

ARENDDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo (ensaios) 1930-54*; tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Entre o passado e o futuro*; tradução de Mário W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.

ASWANY, Alaa Al. *O edifício Yakubian*; tradução de Paulo Farah. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*; tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças; tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico*: o que é, como se faz. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

BAKHTIN (VOLOCHINOV), Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem; tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKUNIN, Miguel. A educação integral. Em: MORIYÓN, Félix Garcia (org.). *Educação libertária*; tradução de José Cláudio de Almeida Abreu. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989, p.34-49.

BANDEIRA, Manuel. *Mafuá do malungo*. São Paulo: Global, 2015.

BARTHES, Roland. A escrita e a fala. Em: *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos; tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.68-72.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*; tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Paraísos artificiais*; tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 1998.

_____. *As flores do mal*; tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

_____. *O Bagaço da Laranja*. Brasília: Pau Brasília, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura; Obras escolhidas – volume I; tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Rua de mão única*: Obras escolhidas – volume II; tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo; Obras escolhidas – volume III; tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Passagens*; edição alemã de Rolf Tiedemann; tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Celonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*; tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

BETTO, Frei. *Ofício de escrever*. Rio de Janeiro: Anfitheatro, 2017.

BEY, Hakim. *CAOS: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*; tradução de Patricia Decia e Renato Resende. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*; tradução de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BUZO, Alessandro. *O trem: baseado em fatos reais*. São Paulo: Scortecci, 2000.

C., Toni. *Um bom lugar: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage*. São Paulo: LiteraRUA, 2013.

CALADO, Carlos. *Tropicália: A história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CARTA CAPITAL. Mestre de capoeira é morto a facadas após declarar voto no PT. *Carta Capital*, 8 out. 2018. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/mestre-de-capoeira-e-morto-a-facadas-apos-declarar-voto-no-pt/>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

CASTRO, Josué de. *Geografia da Fome – O dilema brasileiro: Pão ou Aço*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Homens e caranguejos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CATRACA LIVRE. Bolsonaro simula fuzilamento de petistas durante campanha no Acre. *Catraca Livre*, 3 set. 2018. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/cidadania/bolsonaro-simula-fuzilamento-de-petistas-durante-campanha-no-acre/>>. Acesso em: 04/03/2019.

CESAR, Ana Cristina. Simulacro de uma solidão. Em: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976, p.111.

CÉSAR, Chico. Poeta das ruas de flores e espinhos. Em: VAZ, Sérgio. *Flores de alvenaria*. São Paulo: Global, 2016, p.9-10.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. *Cidadania cultural*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*; tradução de Laura Taddei Barandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COUTO, Mia. A voz de Moçambique. Em: *Revista Língua*, ano III, n.33, julho de 2008. Entrevista concedida a Luiz Costa Pereira Júnior.

_____. *E se Obama fosse africano? : e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

CRIOLO. Poesia de Concreto. Em: *Cult*, ano XXI, n.240, novembro de 2018. Entrevista concedida a Fernanda Paola.

D'ALVA, Roberta Estrela. *ZAP!1, O PRIMEIRO!!! 11/12/2008*. Disponível em: <https://zapslam.blogspot.com/2009/06/blog-post_19.html?showComment=1549194780068#c9074241882184080767>, 2009. Acesso em: 03/02/2019.

_____. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, n.9, 2011, p.119-126.

_____. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 2013.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. Em: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1993, p.3-5.

DARDEL, Eric. *L'Histoire, science du concret*. Paris: Presses Universitaires de France, 1946.

_____. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*; tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DINHA. *De passagem mas não a passeio*. São Paulo: Global, 2008.

EDUARDO. *A guerra não declarada na visão de um favelado*. São Paulo: Carlos Eduardo Taddeo (iniciativa do autor), 2012.

ELMOR, Carime. Série mostra como o slam está criando uma nova geração de poetas em JF. *Tribuna de Minas*, 14 abr. 2018.

EL PAÍS. Um incêndio consome o Museu Nacional do Rio de Janeiro. *El País*, 3 set. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/03/album/1535940297_655202.html#foto_gal_1>. Acesso em: 22 jan. 2019.

ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*; tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

FALCÃO, Adriana. *A máquina*. São Paulo: Salamandra, 2013.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*; tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. Terrorismo Literário. Em: FERRÉZ (org.): *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p.9-14.

_____. *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. *Capão Pecado*. São Paulo: Planeta, 2016.

FRANCO, Marielle. *UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da Política de Segurança Pública do estado do Rio de Janeiro*. Dissertação (mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2014.

FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. Poesia de verdade [prefácio]. Em INQUÉRITO, Renan. *Poesia Pra Encher A Laje*. São Paulo: LiterARUA, 2016.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____. *Ação cultural para a liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Professora sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar*. São Paulo: Olho d'Água, 1993.

_____. *À sombra desta mangueira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

_____. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

_____. *Pedagogia da autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GALEANO, Eduardo. *Dias e noites de amor e de guerra*; tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Prólogo. Em: ROSENCOF, Mauricio; HUIDOBRO, Eleuterio Fernández. *Memorias del Calabozo*. Tafalla: Txalaparta, 1993, p.11-12.

_____. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2015.

_____. *O caçador de histórias*; tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2016.

_____. *O livro dos abraços*; tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2017.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem Anos de Solidão*; tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. *Cheiro de goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendonza*; tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GAZETA DO POVO. Deputado associa na TV namoro com negras a 'promiscuidade'. *Gazeta do Povo*, 29 set. 2011. Disponível em: < <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/deputado-associa-na-tv-namoro-com-negras-a-promiscuidade-3soun3pndemrjmxs6xwer2gjy/>>. Acesso em: 05/03/2019.

GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*; tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GORKI, Máximo. *A mãe*; tradução de José Augusto. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, volume 2; tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GUEVARA, Ernesto Che. *América Latina: Despertar de um continente*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2014.

HAESBAERT, Rogério. Desterritorialização: Entre as Redes e os Aglomerados de Exclusão. Em: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p.165-205.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*; tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

HOLZER, Werther. Mundo e Lugar: ensaio de geografia fenomenológica. Em: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de (orgs.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.281-304.

HOMEM, Wagner. *Histórias das canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

HUSSERL, Edmund. *La Tierra no se mueve*; tradução de Augustín Serrano de Haro. Madrid: Editorial Complutense, 2006.

INQUÉRITO, Renan. *Poesia Pra Encher A Laje*. São Paulo: LiteraRUA, 2016.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Abril Educação, 2013.

JUSTINO, Luciano Barbosa. A literatura marginal e a tradição da literatura: o prefácio-manifesto de Ferréz, "Terrorismo Literário". *Gragoatá*, Niterói, n.23, 2.sem. 2007, p.189-203.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*; tradução de Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. Carta ao pai. Em: *A metamorfose; Um artista da fome; Carta ao pai*; tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2012, p.67-112.

KEROUAC, Jack. *Livro de haicais*; tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *On the Road*: Pé na estrada; tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2015.

KONDER, Leandro. *Introdução ao fascismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LAHNI, Cláudia Regina. *Possibilidades de cidadania associadas à rádio comunitária juizforana Mega FM*. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura: Estudios sobre literatura Y formación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas*; tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de professor*; tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*; tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. *O direito à cidade*; tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITE, Antônio Eleilson. Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo. *Revista de Estudos Culturais*, n.1. São Paulo: 2014.

LEMINSKI, Paulo. Folhas de Relva Forever. Em: WHITMAN, Walt. *Folhas das Folhas de Relva*; tradução de Geir Campos. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.7-12.

_____. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LENIN, Vladimir Ilitch. *As tarefas revolucionárias da juventude*; tradução de Ana Corbisier, Miguel Henrique Stedile e Geraldo Martins de Azevedo Filho. São Paulo: Expressão Popular, 2015a.

_____. *Que fazer?: Problemas candentes de nosso movimento*; tradução de Marcelo Braz. São Paulo: Expressão Popular, 2015b.

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

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANZINI, Eduardo José. Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de pós-graduação em educação. *Revista Percurso*. Magingá, v.4, n.2, 2012, p.149-171.

MARANDOLA JR, Eduardo. *Lugar Enquanto Circunstancialidade*. Em: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (orgs.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.227-247.

_____. Prefácio à edição brasileira. Em: DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*; tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MARIGHELLA, Carlos. *Manual do Guerrilheiro Urbano*. n/d. Disponível em: <<https://www.documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2015/08/carlos-marighella-manual-do-guerrilheiro-urbano.pdf>>. Acesso em: 02/03/2019.

- _____. *Escritos de Carlos Marighella*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*; tradução de Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Martin Claret, 2017.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*; tradução de Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas: 1940 – 1965*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MENEGARO, Lilian Lemos. Corpos poéticos, corpos políticos: a poesia performatizada dos slams. Em: Nós do Sul: laboratório de estudos e pesquisas sobre identidades, currículos e culturas – FURG; Grupo de pesquisa Corpus possíveis – educação, cultura e diferenças – UFOB (orgs.). Senacorpus – Seminário corpus possíveis no Brasil profundo. Campina Grande: *Realize*, 2018, v.1, p.772-777.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*; tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MIRANDA, Claudia de Azevedo. SLAMS E SARAUS: Espaços táticos da periferia na cultura urbana. Em: XXXVIII Congresso Brasileiro das Ciências da Computação, 2015, Rio de Janeiro: *Anais*, 2015. Disponível em: < <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3635-3.pdf>>. Acesso em: 31/01/2019.
- MORAES, Vinicius de. *O operário em construção e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- MUJICA, Pepe. Os únicos derrotados que há no mundo são os que param de lutar. Em: MUJICA, Pepe; FRANCISCO, Papa; CHAVES, Hugo; DAVIS, Ângela. *Testemunhos da utopia*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.13-32.
- MUNDIM, Pedro Santos. *Das rodas de fumo à esfera pública: O discurso de legalização da maconha nas músicas do Planet Hemp*. Dissertação (mestrado) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*; tradução de Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC'S. Em: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.19-37.
- OLIVEIRA, Márcia Batista de. *Cora Coralina: cartografias da memória*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Londrina, 2006.
- ORWELL, George. *1984*; tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. A poesia e o microfone. Em: *Como morrem os pobres e outros ensaios*; tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.122-132.
- PAIVA, Fred Melo. O triunfo dos idiotas. *Carta Capital*, 31 out. 2018, p.26-31.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*; tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O arco e a lira*; tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*; tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PETRINA, Adenilde. SLAM cresce e se torna um novo espaço de resistência nas periferias. *Brasil de Fato*. Porto Alegre, 2 set. 2018. Entrevista concedida a Katia Marco. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/09/02/slam-cresce-e-se-torna-um-novo-espaco-de-resistencia-nas-periferias/?utm_source=bdf&utm_medium=referral&utm_campaign=facebook_share>. Acesso em: 03/02/2019.

_____. Entrevista concedida a Cláudia Regina Lahni em 18 e 20/05/2003. Disponível em: LAHNI, Cláudia Regina. *Possibilidades de cidadania associadas à rádio comunitária juizforana Mega FM*. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

PRAGMATISMO POLÍTICO. ONU responde manifestantes que pediram ‘basta de Paulo Freire’. *Pragmatismo Político*, 17 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/03/onu-responde-manifestantes-que-pediram-basta-d-e-paulo-freire.html>>. Acesso em: 10/02/2019.

PLANET HEMP. Não compre, plante! Em: *Usuário*. Rio de Janeiro: Superdemo, 1995.

_____. *Os cães ladram mas a caravana não pára*. Rio de Janeiro: Chaos, 1997.

_____. Procedência C.D. . Em: *A invasão do Sagaz Homem Fumaça*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2000.

RACIONAIS MC’S. Homem na Estrada. Em: *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

_____. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RAGO, Luzia Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RIBEIRO, Zulmira. Um estado muito interessante. Em: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976, p.75-77.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº24, jul.-dez. 2004, p.53-67.

SABOTAGE. Um Bom Lugar. Em: *Rap é Compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 2001.

SAFATLE, Vladimir. *A esquerda que não teme dizer seu nome*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Le Petit Prince*. Paris: Éditions Gallimard Jeunesse, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*; tradução de Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007a.

_____. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. São Paulo: Cortez, 2007b.

SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Metrópole Corporativa Fragmentada: o Caso de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2009.

_____. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *O Espaço do Cidadão*. São Paulo: Edusp, 2014.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*; tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Noémia de Sousa, grande dama da poesia moçambicana. Em: SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016, p.11-18.

SILVA, Mohammed. *Entrevista concedida ao autor da pesquisa*, 15 fev. 2019.

SKLIAR, Carlos. *No tienen prisa las palabras*. Buenos Aires: Candaya; Miño y Dávila, 2013.

SOARES, Maria Lúcia de Amorim. Grafias Urbanas: a cidade de vidro de Paul Auster. Em: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (orgs.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.173-190.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

STELLA, Marcello Giovanni Poci. A Batalha da Poesia... O slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. *Ponto Urbe*, n.17, 2005, p.1-18.

SUZUKI, Júlio Cesar. O Poeta, a cidade e o esfacelamento do indivíduo na modernidade: uma leitura de "A rosa do povo". Em: MARANDOLA JR, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (orgs.). *Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidades, poética e imaginação*. Londrina: EDUEL, 2010, p.243-256.

TARDÁGUILA, Cristina; BENEVENUTO, Fabrício ; ORTELLADO, Pablo. Fake News Is Poisoning Brazilian Politics. WhatsApp Can Stop It. *New York Times*, 17 out.

2018. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2018/10/17/opinion/brazil-election-fake-news-whatsapp.html?ref=nyt-es&mcid=nyt-es&subid=article>>. Acesso em: 05/03/2019.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1983.

THOMPSON, Craig. *Habibi*; tradução de Érico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2012.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*; tradução de Lívia de Oliveira: São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia: histórias de um povo lindo e inteligente*. São Paulo: Global, 2011.

_____. *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2013.

_____. *Flores de alvenaria*. São Paulo: Global, 2016.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERAZZANI, Giovani Duarte. *Capão Pecado e as estratégias de sabotagem: Um romance popular de combate às ideologias dominantes e mobilização das massas*. Dissertação (mestrado). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*; tradução de Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2012.

WILLER, Claudio. *Estranhas experiências e outros poemas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

_____. Introdução. Em: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*; tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010, p.7-18.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*; tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.