

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Letícia Campos de Resende

**Literaturas de periferia no Brasil e na França:
tradução de ecos e dissonâncias**

Juiz de Fora
2019

Letícia Campos de Resende

**Literaturas de periferia no Brasil e na França:
tradução de ecos e dissonâncias**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

**Juiz de Fora
2019**

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

Resende, Leticia Campos de.

Literaturas de periferia no Brasil e na França: tradução de ecos e dissonâncias / Leticia Campos de Resende. -- 2019.

163 f.

Orientador: Alexandre Graça Faria

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

1. Literatura brasileira periférica. 2. Literatura francesa periférica.
3. "Teoria da tradução". I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Título.

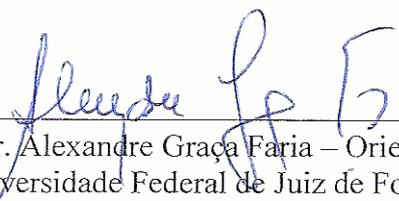
Letícia Campos de Resende

**Literaturas de periferia no Brasil e na França:
tradução de ecos e dissonâncias**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais.

Aprovada em 25 de janeiro de 2019 .

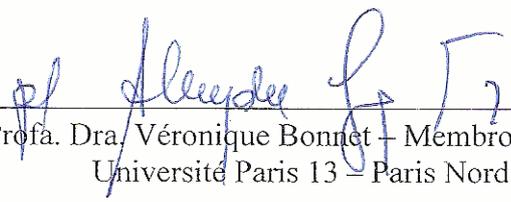
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexandre Graça Faria – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora



Dra. Carolina de Oliveira Barreto – Membro externo
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª. Dra. Véronique Bonnet – Membro externo
Université Paris 13 – Paris Nord

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Ulisses, e especialmente à minha mãe, Herminia, por todo o trabalho e pelo investimento financeiro.

Ao prof. Alexandre Faria, pelas orientações durante o mestrado e a iniciação científica e pelas desorientações na graduação, que me fizeram ter certeza de seguir pelo caminho da literatura.

A Carolina de Olveira Barreto, por ter aceitado participar da banca de qualificação e agora da banca de defesa, e pelas valiosas contribuições e sugestões feitas ao trabalho.

À profa. Véronique Bonnet, por ter aceitado participar da banca de defesa, e por todo o auxílio anos antes durante meu intercâmbio na Universidade Paris 13, experiência que contribuiu direta e indiretamente para esta pesquisa.

Ao prof. Gilvan Procópio Ribeiro, que infelizmente não pôde estar presente na banca de defesa, mas que aceitou gentilmente o convite para compor a banca da qualificação e, assim como Carolina Barreto, ofereceu contribuições muito importantes ao trabalho.

Aos demais professores da Faculdade de Letras da UFJF – especialmente à profa. Jovita Noronha, ao prof. Yuri dos Anjos e aos professores do bacharelado em tradução – que, nesses últimos anos, contribuíram imensamente para minha formação acadêmica.

À Capes, cuja bolsa permitiu que eu me dedicasse integralmente, durante os dois anos de mestrado, a esta pesquisa.

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)
Racionais MC'S

Entre poèmes et vulgarités
J'nique mes rêves, et je ne crois pas aux chaînes de solidarité
Chacun pour soi, la pression est palpable
On est tous solitaire mais on se soigne par le partage
Youssoupha

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise relacional, baseada no princípio de uma “teoria da tradução” (SANTOS, B., 2017 [2004]), de obras pertencentes a literaturas contemporâneas de periferias brasileiras e francesas. Partimos da hipótese de que os espaços periféricos no Brasil e na França, embora se diferenciem por circunstâncias de constituição histórica, social, econômica e política, se aproximam pelo enfrentamento de problemas advindos de uma ordem mundial compartilhada – ainda que enfrentada de maneiras diferentes – por vários países ao redor do mundo. A própria formação e o empobrecimento das periferias mundiais, tornados mais evidentes pelos processos de favelização (DAVIS, 2006) no hemisfério sul e pela importação de mão de obra barata, sobretudo, durante o pós-guerra, no hemisfério norte, apontam para uma possível abordagem de questões similares nessas duas literaturas: a marginalização do sujeito periférico, o racismo institucional, a precarização das condições de vida etc. Uma vez que ambas as literaturas aqui estudadas, principalmente em suas fases iniciais, são marcadas pela denúncia da invisibilidade do sujeito periférico e pelo desejo autoral de autorrepresentação, propomos analisar, a partir de um *corpus* de pesquisa diverso, que inclui textos em prosa, narrativas cinematográficas e teatrais, manifestos, de que modo são pensadas as políticas de representação que orientam a construção de imaginários narrativos sobre as comunidades e os sujeitos periféricos nas literaturas aqui estudadas.

Palavras-chave: Literatura brasileira periférica. Literatura francesa periférica. “Teoria da tradução”.

ABSTRACT

This master's thesis presents a relational analysis, based on Boaventura Santos' idea of a "translation theory" (2017 [2004]), of Brazilian and French literature written by authors living in both these countries' peripheral urban areas. Our main hypothesis is that, despite the historical, social, economic and political differences separating these urban areas, the people living in it must face similar social problems that arise from a common world order. As a matter of fact, those spaces are often geographically and socially constituted by harmful policies responsible for the "planet of slums" (DAVIS, 2009) landscape that dominates southern hemisphere's megacities, and for the cheap labor imported by rich countries in the northern hemisphere. Both these urban phenomena contribute and are at the route of problems such as institutional racism, the marginalization and worsening conditions of poor people's lives. Since most of the authors whose works we analyze tend to both denounce the invisibility of poor "peripheral" people in literature and legitimize the need and the desire for self-representation, we tried to assemble a diverse body of literature that includes verbal and non-verbal texts. Our main goal is to compare the politics of narrative and the politics of representation that are at stake in these literatures, focusing particularly on the peripheral communities imagined by different authors.

Keywords: Brazilian peripheral literature. French peripheral literature. "Translation theory".

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do livro <i>Rap global</i>	14
Figura 2 – Refrão do poema <i>Rap global</i>	21
Figura 3 – Lista de referências do poema <i>Rap global</i>	22
Figura 4 – Ilustração do conto “Bananas”.....	39
Figura 5 – Trecho da peça <i>Da Cabula</i>	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
0.1. De onde partimos?	10
0.2. <i>Rap global</i> e uma práxis da tradução	13
0.3. A literatura como produção de teoria	19
0.4. Para onde vamos?	23
1. CAPÍTULO UM: Comunidades em relação: os romances fundadores das literaturas de periferia no Brasil e na França.....	26
1.1. <i>Capão Pecado</i> : a multiplicidade de vozes na “frátria imaginada”	27
1.2. <i>Boumkœur</i> : a unidade de vozes da “comunidade imaginada”	46
1.3. A consciência da autorrepresentação em Ferréz e Djaïdani	64
2. CAPÍTULO DOIS: Uma análise de visualidades.....	68
2.1. Breves considerações sobre processos de urbanização na França e no Brasil	72
2.1.1. A constituição de periferias em Paris	74
2.1.2. A constituição de periferias em São Paulo	75
2.2. A consolidação de uma representação do espaço: descolamentos no cinema.....	77
2.2.1. “Fraternidade para quem?” Contestação de um espaço de liberdade em <i>Ma 6T va crack-er</i>	79
2.2.2. Exploração do tempo e do espaço em <i>La Haine</i>	81
2.3. A possibilidade de recriação do espaço: deslocamentos no teatro	86
2.4. Da dança no asfalto à ginga na quebrada: (im)possibilidades de relação	96
2.4.1. O ritual simbólico em <i>Da Cabula</i>	102
2.4.2. O contra-mito diabólico em <i>La Haine</i> e <i>Ma 6T va crack-er</i>	107
2.5. Entre o simbólico e o diabólico: relações entre espaços	111
3. CAPÍTULO TRÊS: A produção de manifestos projetada em “épura”	113
3.1. “Manifesto da Antropofagia Periférica”: a escrita modificada pelo lugar	114
3.2. <i>La France de demain</i> aujourd’hui: confrontos de dissensão reduzidos ao consenso.....	131
3.4. “Dentro/fora do lugar”: uma breve comparação entre literaturas, manifestos e propostas	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS	156

INTRODUÇÃO

0.1. De onde partimos?

Gostaríamos de abrir esta dissertação refletindo sobre as epígrafes anteriores: a primeira, retirada do rap “Periferia é periferia”, dos Racionais MC’s, expõe os problemas estruturais – evasão escolar, racismo, violência urbana e de classe – vivenciados por moradores das periferias brasileiras como fator de união entre elas, algo que as torna semelhantes e, ao mesmo tempo, algo que as fada a um destino comum e sem saída, marcado pela inevitabilidade implícita à construção tautológica “periferia é periferia”; a segunda, um trecho do rap “*Entourage*”, de Youssoupha, alterna entre a crença na possibilidade e na impossibilidade de relação entre sujeitos no mundo, principalmente, sujeitos marginalizados pela cor e pela classe. Frente a esses dois textos, a questão que se coloca como problema central desta dissertação busca pensar se, levando em conta as questões históricas, demográficas, políticas que diferenciam esses espaços, periferia pode, de fato, ser periferia¹ em qualquer lugar do mundo, especificamente, no Brasil e na França. A princípio, como lugares que concentram grande parte da classe trabalhadora mundial e como sintomas da desigualdade e da precarização social no mundo – seja por processos de “favelização” no hemisfério sul (DAVIS, 2006), seja pela importação de mão de obra barata por países do hemisfério norte –, a resposta seria sim. Há, contudo, uma tensão que se produz entre as epígrafes, levando-nos a questionar de que modo moradores de periferias² mundiais lidam com os fatores acima e até que ponto essas experiências podem ser relacionadas e unidas em laços de solidariedade, resumidos, por exemplo, pelo poeta Sérgio Vaz na frase “[a] Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor” (2011 [2007], p. 50), que será abordada no último capítulo desta dissertação. É precisamente nessa tensão entre afinidades e distâncias, convergências e divergências que propomos pensar este trabalho.

O enfoque aqui escolhido para tratar dessas questões é a literatura produzida por autores contemporâneos que, além de serem originários de periferias brasileiras e francesas,

¹ Embora, na língua francesa, a palavra “*périphérie*” não seja muito usada para se referir aos tipos de espaços urbanos tratados nesta dissertação, sendo preferível, nesse caso, a palavra “*banlieue*”, optamos mais pela tradução da primeira palavra (“periferia”) em referência a regiões suburbanas francesas do que pela transcrição do nome “*banlieue*”, a fim de facilitar o entendimento do leitor. Para maiores questões sobre as diferenças entre periferias brasileiras e “*banlieues*” francesas, ver capítulo 2.

² O uso de expressões como “os moradores das periferias”, que aparece em outros momentos desta dissertação, pode sugerir um pensamento monolítico de nossa parte, principalmente quando nos referimos às supostas experiências de sujeitos reunidos nesse mesmo grupo generalizante: como se reduzíssemos a diversidade de habitantes de regiões periféricas mundiais a uma única questão ou a uma única forma de representação. Gostaríamos de ressaltar que o emprego dessa expressão tem o objetivo de facilitar a escrita e será evitado sempre que possível.

escrevem sobre seus bairros partindo, como veremos ao longo desta dissertação, de uma mesma necessidade e de um mesmo desejo: a representação. Principalmente em obras fundadoras, algumas das quais serão analisadas aqui, os autores dessas literaturas denunciam, por um lado, a invisibilidade ou a apropriação de suas histórias, e reivindicam, por outro, o direito à autorrepresentação, oferecendo modelos, pontos de referência, novos enquadramentos (metáforas frequentes nesse discurso) a um grupo de leitores em potencial que, até então, se não enfrentava a falta de representação, enfrentava a má representação, restrita, por exemplo, às temáticas do exotismo ou da criminalidade. Ainda assim, o *corpus* literário que é objeto deste trabalho oferece um escopo de representação muito limitado, sendo inteiramente constituído por obras de autoria masculina e, com a exceção de um único texto analisado no capítulo dois, dedicando-se à criação de um imaginário masculino, frequentemente machista, sobre a periferia.

Em linhas gerais, esta dissertação não pretende formular teorias sobre nenhuma dessas duas literaturas, que, desde sua aparição na década de noventa na França e no início dos anos 2000 no Brasil, vêm sendo tema de muitos trabalhos acadêmicos dedicados à produção literária contemporânea nesses dois países. Tampouco a ideia de relacioná-las é uma novidade: em 2015, Claudia de Azevedo Miranda, no quadro do programa de pós-graduação da PUC-Rio, já havia elaborado uma dissertação comparando a organização de saraus nas periferias paulistanas, sobretudo, o Sarau da Cooperifa, organizado pelo poeta Sérgio Vaz, a eventos de *slam*³ na cena literária de Aubervilliers, uma periferia no norte de Paris. Neste trabalho, tentaremos nos concentrar em diferentes tipos de textos – prosa, cinema, teatro, manifesto, poesia – que, com formatos, linguagens e meios de divulgação distintos, expressam a diversidade de visões e compreensões de ambientes periféricos nesses dois países. Não pretendemos aqui hierarquizar esses textos entre si, mas antes, para tomar emprestada uma expressão de Paul Ricœur (2011), cunhada em seu trabalho sobre tradução, “construir comparáveis” (p. 67) entre eles. No contexto da tradução, Ricœur usa essa ideia para descrever os processos necessários a expressar em uma língua de chegada o que só existe na língua de partida. Transposto para este trabalho, o conceito de “construção de comparáveis” será reinterpretado de outra forma: certamente, o que é dito por autores brasileiros sobre as periferias brasileiras não pode ser dito por autores franceses sobre suas próprias periferias, e vice-versa, até porque as regiões periféricas/suburbanas nesses dois países são produto de formações históricas diferentes – questão essa que será tratada no

³ A poesia *slam* se refere a um tipo de poesia urbana e oral, declamada em espaços públicos, como bares ou ruas.

segundo capítulo. Há problemas, no entanto, como vimos acima, que podem ser comuns a esses espaços, ainda que suscitem abordagens diferentes. Desse modo, impõe-se uma pergunta: é possível identificar uma linguagem comum entre as diferentes representações aqui analisadas? Nosso trabalho consistirá basicamente em relacionar diferentes criações narrativas sobre esses espaços urbanos.

Para tornar possível nosso trabalho, propomos um diálogo com o poema *Rap global*, escrito pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2010). Esse poema, publicado apenas no Brasil pela editora Aeroplano, conhecida por publicar obras de autores brasileiros da periferia, se destaca como um exercício lúdico e linguístico de criação intertextual. É prioritariamente através desse procedimento, que assume implicações estéticas e políticas no texto de Boaventura Santos, que o poeta reforça um princípio já comum em sua produção acadêmica: a necessidade de criar alianças entre movimentos sociais locais que atuam na resistência a processos do que Santos veio a chamar de “globalização hegemônica” (2002). De modo geral, os fenômenos de globalização, tais quais os conhecemos hoje, reconfiguraram o poder dos estados-nação e tornaram mais drásticas “as assimetrias do poder transnacional entre o centro e a periferia do sistema mundial, *i.e.*, entre o Norte e o Sul” (SANTOS, B., 2002, p. 37). Para o sociólogo, relações de poder desiguais entre regiões ditas centrais e periféricas explicam a co-existência de diferentes fenômenos de globalização no mesmo espaço – fenômenos estes que atuam tensionando as esferas globais e locais, na medida em que implicam “a globalização bem-sucedida de determinado localismo” (SANTOS, B., 2003, p. 433) e a consequente “localização” de tudo aquilo que não é considerado global ou mundial.

Frente à desarticulação por que passam atualmente muitos grupos de luta social, Santos defende uma união capaz de resistir aos efeitos danosos dos diferentes processos de globalização. Enquanto as propostas de articulação do sociólogo passam principalmente por uma perspectiva econômica, baseada na luta de classes, gostaríamos, neste trabalho, de seguir o exemplo de outros autores, estendendo essas articulações a esferas diversas. A acadêmica e ativista estadunidense, Angela Davis (2016), por exemplo, assim como Boaventura Santos, parte do princípio de que os movimentos sociais não se constituem de maneira estanque e, no livro *Freedom is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine and the Foundations of a Movement*, propõe uma política de “interseccionalidade de lutas” [*“intersectionality of struggles”*]. A ideia de “interseccionalidade” surge nos estudos feministas para descrever os modos como um tipo de corpo ou de experiência não se reduz apenas a uma questão. Com efeito, problemas de raça, gênero, classe e sexualidade podem se entrecruzar em um mesmo

sujeito, determinando lugares e funções sociais atribuídos a ele. Tendo cunhado, no entanto, o conceito “interseccionalidade de lutas” a partir das demonstrações de solidariedade entre palestinos e movimentos contemporâneos de direitos civis nos EUA que atuam contra a violência policial⁴, Davis (2016) expande o campo das identidades para incluir igualmente o campo das lutas por justiça social que também se intersectam de diferentes formas, frequentemente ultrapassando fronteiras nacionais. Para que se promova esse processo de interseccionalidade, no entanto, é preciso que, no interior de um mesmo país ou ao redor do mundo, as lutas se tornem “mutuamente inteligíveis” (SANTOS, B., 2002), o que não pressupõe apenas uma compreensão interlingual, como é o caso das lutas que se travam na esfera inter-nacional, mas uma solidariedade de práticas. É nesse ponto que entra em cena o que Boaventura chama de “teoria da tradução” (SANTOS, B., 2017 [2004]). Esta se coloca contra o desperdício de experiências sociais, garantindo que diferentes saberes e conhecimentos não apenas sejam conhecidos e reconhecidos como válidos, mas, acima de tudo, que sejam capazes de interagir e dialogar entre si. Partindo dos princípios teóricos que orientam sua prática acadêmica e transferindo-os ao campo da criação poética, Boaventura Santos compõe *Rap global* como um diálogo entre textos aparentemente não relacionáveis, com o objetivo de se servir da literatura como um espaço de experimentação social, suscetível à mobilização de afetos e representações que o pensamento crítico da sociologia, sozinho, não consegue atingir.

0.2. *Rap global* e uma práxis da tradução

A começar pelo título, o poema de Boaventura Santos transgride as noções de literatura nacional, deslocando de seus locais de origem todos os intertextos que compõem e são postos em relação no texto. A tensão entre local e global se anuncia, de imediato, desde a capa do livro:

⁴ Dentre esses movimentos, o mais conhecido talvez seja o movimento *Black Lives Matter* [Vidas negras importam], cujas ações também vêm, de certa forma, se globalizando, com a tradução do slogan para outras línguas (inclusive o português do Brasil) e com sua aparição em protestos que denunciam a violência policial contra sujeitos negros em outros países.

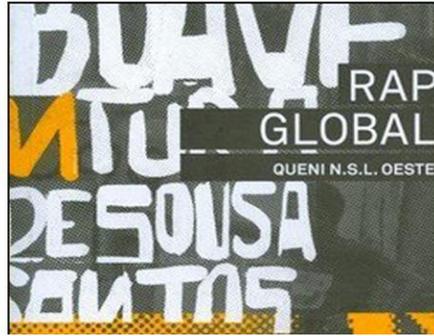


Figura 1 – Capa do livro Rap global

Vemos que dois nomes são indicados na capa: o primeiro, Queni N. S. L. Oeste, é disposto logo abaixo do título; o segundo, Boaventura de Sousa Santos, aparece por trás, em letras grandes que imitam um estilo de grafite. À primeira vista, o nome que se associa mais diretamente à autoria do poema é o de Queni Oeste, pois se filia ao título e, dessa maneira, ocupa uma posição convencional que atende às expectativas dos leitores. O nome de Boaventura Santos, por sua vez, apesar de grande, é menos legível e pode não ser percebido imediatamente pelo leitor desavisado. Ao abrirmos o livro, deparamo-nos com uma apresentação – esta, sim, assumidamente escrita por Santos – que nos informa a identidade do autor. Ficamos sabendo que Queni N. S. L. Oeste

[...] é um jovem rapper do Barreiro. É filho de Antero, um mulato do Huambo, fugido, contra a vontade, da turbulência da independência de Angola, carregando o estigma do ‘retornado’ a um país onde nunca tinha estado. Confinado num subúrbio apinhado de gente e de racismo, Antero nunca recuperou do trauma do desterro [...]. / Numa das suas visitas a Lisboa, o grande escritor angolano Manuel Rui encontrou, por acaso, Antero, seu parente, no momento em que este se preparava para partir para Angola [...]. Manuel Rui decidiu escrever uma biografia detalhada de Antero. Foi publicada em Luanda em 2008 (Manuel Rui, *Uma casa no Rio*. Luanda, Nzila, 2007) (SANTOS, B., 2010, p. 5).

Alguns aspectos importantes merecem ser destacados nessa apresentação, pois já prenunciam temas e procedimentos formais usados ao longo de todo o poema. O primeiro, embora não explicitado no texto, paira, a todo o momento, sobre a leitura: a criação de um autor, Queni Oeste, que, de certa forma, personifica todas as formas de conflito e resistência partilhadas entre sujeitos oprimidos por processos de compressão do espaço-tempo. Filho do imigrante angolano Antero, o rapper ficcionalizado se apresenta como descendente de culturas e espaços periféricos (a origem angolana) e semiperiféricos (a nacionalidade portuguesa). Por mais local que seja, ou talvez por ser tão local assim, Queni é também uma junção de todas as partes, de todos os elementos (Norte, Sul, Leste, Oeste) que o compõem

direta e indiretamente. Ele incorpora com precisão e ironia⁵ tensões entre “local” e “global”, não porque sua “localidade” exclui sua “globalidade”, ou vice-versa, mas porque ambas são colocadas em relação. Da mesma forma, os detalhes de que se apropria Santos para construir a biografia de Queni sugerem um dos muitos usos do deslocamento empregados pelo poeta. Segundo as informações de Santos, Antero, pai de Queni, é um angolano forçado a deixar sua terra durante a guerra de independência. O personagem Antero, contudo, não é uma invenção ficcional do sociólogo, mas antes uma criação do escritor angolano Manuel Rui, em cujo romance *A casa do rio* figura o protagonista Antero, que, trinta anos após ter sido forçado pelo administrador colonial a abandonar Angola e mudar-se para Lisboa, retorna ao país de origem. A desterritorialização, fruto da compressão espaço-tempo por que passam Antero e Queni, ao se apresentar, em um primeiro momento, como traço de não pertencimento que sinaliza uma informação biográfica sobre os personagens, se reflete no estrato metaficcional, que *desloca* – desenraiza de um local específico e estável – Antero da narrativa de Manuel Rui e o transfere para o espaço da ligação intertextual entre as obras. Em um segundo momento, essa desterritorialização se impõe como traço característico da vida do pobre, marcado pela impossibilidade de se fixar ao lugar que ocupa⁶. Nesse ponto, faz-se necessário lembrar a diferenciação entre espaço e lugar apontada por Stuart Hall (2014 [1992]): este é “específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais [...] que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas” (p. 41). O romance de Rui resgata o lugar perdido por Antero no momento de seu desenraizamento, ao passo que o poema de Santos, ao promover um processo de espacialização do texto, constantemente habitado e cruzado por textos anteriores, problematiza a transferência de Antero para um território no qual o personagem nunca esteve (Portugal e o próprio *Rap global*).

Ainda na apresentação do poema, Santos continua operando processos de desterritorialização e hibridismo, uma vez que toma emprestados outros tipos de referências culturais provenientes dos mais diferentes meios. Em uma nota de rodapé, por exemplo, o

⁵ O trocadilho entre os nomes Queni Oeste e Kayne West, além de irônico, já é sintomático do hibridismo discutido a seguir. Kayne West é um dos mais importantes rappers dos EUA. Trata-se de uma figura que incorpora e, ao mesmo tempo, rechaça questões problematizadas em *Rap Global*, na medida em que se vê inserida em um sistema de consumo e produção capitalista ao qual ora se opõe – por meio de sua música –, ora se submete – por transformar seu trabalho em mercadoria.

⁶ O pobre morador do espaço urbano se vê desterritorializado, no nível local, na própria cidade de onde se origina. Para Joel Rufino dos Santos (2004), a fixação do pobre a determinado lugar é o primeiro sinal de sua saída da pobreza. O “cosmopolitismo do pobre” (SANTIAGO, 2004), por sua vez, nada mais é que um desdobramento, no nível internacional, da desterritorialização local do pobre, uma vez que este não vive ativamente fenômenos de compressão espaço-tempo – resultantes de processos de globalização –, mas, antes, vê-se sujeito a eles.

sociólogo se refere a Brüssel, cenário inventado em que se desenrola a trama da série de histórias em quadrinhos intitulada *Les Cités Obscures*, de Benoît Peeters e François Schuiten – referência esta que é retomada na indicação de local e data ao fim do texto de apresentação:

Quintela ou Madison, jfmamjjasond, 2009
(784 da era schuiten-peeters) (SANTOS, B., 2010, p. 6, grifos nossos).

As histórias de Schuiten e Peeters, dois quadrinistas belgas, exploram um universo paralelo no qual a arquitetura das diferentes cidades retratadas reflete a arquitetura do nosso mundo, ainda que sejam misturados diferentes tempos e espaços ao longo dos onze volumes que compõem a série. Nesse sentido, a referência a *Les Cités Obscures* reafirma para Santos um dos principais propósitos do poema, qual seja, a ideia de que não há local específico: há apenas circuitos, deslocamentos e cruzamentos. Retomando a citação destacada acima, por exemplo, vemos que o uso da conjunção alternativa “ou” entre as localidades Quintela e Madison relativiza não apenas o local da escrita, mas a própria assimetria entre ambas as cidades indicadas: Quintela é uma freguesia portuguesa, isto é, a menor divisão administrativa existente no país, ao passo que Madison é a capital de um estado nos EUA. O acúmulo de todos os meses (“jfmamjjasond”) produz efeito similar ao da junção de coordenadas, “N. S. L. Oeste”, que se segue ao nome de Queni: os diversos processos de globalização abarcam uma totalidade de locais e culturas. Ao deslocar e trazer para o espaço textual referências muito específicas, às quais tendemos a atribuir lugares muito estáveis, o traço cosmopolita do poema problematiza e tensiona noções do que é considerado “local” e “global”. E, uma vez que a escrita deixa de ser situada em um eixo espaço-temporal determinado, a própria natureza da representação literária se altera. A narrativa moderna – cujo exemplo mais emblemático é o romance –, caracterizada por uma noção de tempo linear e progressivo, passa a refletir a desterritorialização física e simbólica do mundo. A poesia, que sempre tendeu a existir em um mundo descolado da realidade referencial narrativa, se hibridiza com outros gêneros e meios, operando um novo nível de deslocamento.

Dessa forma, além de lidar com tensões entre as diversas formas de globalização, a voz enunciativa do poema relaciona e entrelaça expressões do que habitualmente discriminamos e categorizamos como “cânone literário ocidental”, “cultura de massa”, “cultura popular”, “cultura periférica” etc. Ao estabelecer diálogos com supostos ícones, tornando instável o lugar que estes originalmente ocupam na cultura, Santos reforça a ideia de que “*todas las culturas son de frontera*” (CANCLINI, 1990, p. 325), na medida em que se intersectam, nem sempre tranquila ou simetricamente, e se constituem pela mistura de

experiências originárias dos mais diversos locais. Analisemos, por exemplo, o verso “rose is a rose is a rose is a rose / eminem por favor / um tiro na gertrude / se não para a ladainha” (p. 77-78). Trata-se de uma referência a um verso do poema “Sacred Emily” (“Rose is a rose is a rose is a rose”), de Gertrude Stein, marcado por um esgotamento da linguagem que, devido à repetição do termo “rose”, associado por sua posição sintática a categorias fixas, acarreta a perda de sentido do significante. A ideia de uma “ladainha” passa a sugerir, portanto, dois vieses de interpretação: o primeiro, tomando emprestado o sentido familiar adquirido pelo termo em português, indica uma fala cansativa, monótona e sem efeito; o segundo, por sua vez, resgata o aspecto religioso, reforçado inclusive pela presença do adjetivo “*sacred*” no título, e alude à ideia de cânone em seu sentido divino. A justaposição da figura de Eminem, um rapper estadunidense, e a exortação à morte “da gertrude” se tornam assim tanto mais transgressoras quanto mais “sagrada” a posição conferida ao tipo de arte/cultura produzido por artistas como Stein. A equação “G. Stein = alta-cultura”, “Eminem = cultura de massa” (“mal-dita” por/para alguns) gera uma tensão entre expressões literárias que se fazem mais ou menos relevantes diante de determinado panorama político e cultural. O clamor pelo tiro mostra, de certa forma, o esgotamento ou a irrelevância de um determinado tipo de pensamento na contemporaneidade. Queni Oeste desestabiliza, portanto, os lugares ocupados por ambas as representações, sendo capaz de ironizá-las e subvertê-las mutuamente.

Ao mostrar como a representação literária também é afetada por um processo de desestabilização de lugares físicos e simbólicos, Santos problematiza questões ligadas às múltiplas identidades dos sujeitos contemporâneos. Hall (2014 [1992]) diferencia três tipos de identidade na história da civilização ocidental: a identidade iluminista, a identidade sociológica e a identidade pós-moderna. As duas primeiras, não obstante suas diferenças, têm em comum o fato de admitirem a existência e integralidade de um “eu” estável e tautológico. A terceira, por sua vez, se torna fragmentada, na medida em que passa a ser composta “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (p. 11). Essas três concepções de identidades poderiam ser exemplificadas pelo seguinte trecho de *Rap global*: “hoje é hoje / amanhã é ontem” (SANTOS, B., 2010, p. 10). O primeiro verso ilustra a tautologia da concepção identitária tradicional, que se constitui pela diferenciação: o que me leva a dizer que “hoje é hoje” é o fato de hoje *não* ser ontem – analogamente, “eu sou eu” porque “eu [não] sou um outro”. Esta noção, no entanto, que vai de encontro à “identidade diaspórica” (HALL, 2003) dos sujeitos constituidores do poema, é posta em questão pelo paradoxo da identidade pós-moderna: “amanhã é ontem” (p. 10).

Mas *Rap global* não recorre apenas ao procedimento de desterritorialização para tensionar conhecimentos divergentes e dissidentes. Sua experimentação também envolve o recurso a procedimentos de tradução no trabalho teórico e prático. A problematização de uma “tradição” literária, acompanhada pela intertextualidade e pelas citações espalhadas por *Rap global*, começa a apontar, em diferentes níveis, para a questão da “tradução”. Com efeito, o processo intertextual é, naturalmente, um processo de tradução, no qual se adaptam ou se transpõem para determinado texto elementos de um texto anterior. Uma vez que muitas das referências citadas em *Rap global* são cifradas, de difícil percepção, e outras tantas são alusões a textos em línguas estrangeiras, o poema se torna fragmentado e, às vezes, incompreensível. As referências apresentadas permitem a Santos criar um “hipertexto” em que a intervenção de tradutores – dos mais diversos tipos – é constantemente evocada ao longo de todo o poema. Como há falhas, distâncias e talvez silêncios entre uma referência e outra, é possível que um trabalho de tradução, com o objetivo de conectar e “negociar” (HALL, 2003, 2014 [1992]) diálogos translocais entre diferentes expressões culturais, seja empreendido. Para Nunes e Boaventura Santos em *Reconhecer para libertar* (2003), “a multidimensionalidade das formas de dominação e de opressão suscita [...] formas de resistência e de luta que mobilizam atores coletivos, vocabulários e recursos distintos e nem sempre mutuamente inteligíveis” (NUNES; SANTOS, B., 2003, p. 40). Isso significa que a resistência de um grupo a determinado poder opressor pode se configurar em um nível muito local e particular. Apesar disso, é essencial que tal particularidade seja compreendida por outros grupos locais atuando, eles também, em movimentos de resistência. Apenas assim torna-se possível a criação de “alianças translocais e globais” que permitiriam “a articulação de lutas conduzidas a partir de experiências distintas e com recursos diferentes [...]” (p. 40).

O poema *Rap global* é entrecortado por vários trechos que se repetem como refrões – muitos desses trechos são reproduzidos de forma idêntica, para iniciar ou fechar determinados ciclos no interior do livro. Outros tantos, no entanto, se repetem, não palavra por palavra, mas de acordo com estruturas semelhantes. Desses trechos, dependemos nós, leitores, para compreender determinadas alusões. O tipo de repetição estrutural a que nos referimos aqui corresponde à evocação do substantivo “tradutores”, que, por um processo de hifenização, vem, em geral, acompanhado de um adjetivo. Vejamos a primeira ocorrência:

hall of shame
hall of fame
hall the same

tradutores-skid-row
por favor

nada em comum
 hoje é hoje
 amanhã é ontem
 (SANTOS, B., 2010, p. 10).

Acima, o atributo associado a tradutores corresponde à expressão “skid row”, que, entre muitos significados, referencia uma área conhecida por abrigar muitos moradores sem teto no centro de Los Angeles. A presença de um local marcado por ocupações ilegais e pela pobreza em um centro urbano que concentra a maior parte da riqueza gerada pela indústria global do cinema estadunidense reflete a mesma ironia exposta no trecho imediatamente anterior, no qual a sonoridade produzida pelas terminações em “-ame” (“hall of shame / hall of fame / hall the same”), reforçada pelo último verso, que imita por homofonia aproximada a expressão “*all the same*” [“tudo igual”], ridiculariza a cultura de celebridade alimentada por essa mesma indústria. De alguma forma, a expressão “tradutores-skid-row” serve para informar, complementar ou até complicar o sentido do trecho, ao mesmo tempo em que exige do leitor alguma indagação sobre a relação estabelecida entre esse mesmo intertexto e o texto em sua totalidade. O leitor pode assim ser levado a interferir no texto por meio de uma rasura, alterando sua forma e possibilitando a criação de um local de encontro para o qual converge toda a atividade tradutória. Há, de fato, a construção de uma coletividade de tradutores (“tradutores-alquímicos / por favor”, “tradutores-seguradores / por favor”, “tradutores-sem-nexo”, “tradutores-surdos-mudos / please”) que também funciona de maneira auto-problematizadora: em determinado ponto, ao final do poema, Queni Oeste indaga “tradutores-para-quê”. Nesse sentido, o processo de hifenização se constitui quase como uma criação morfológica, fazendo com que os complementos se soldem ao substantivo principal modificando-o e sendo modificados por ele.

O processo de tradução, contudo, não é livre de conflitos. Se, como afirma Hall, a tradução “descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal” (2014 [1992], p. 52, grifos do autor), não é possível que a assimetria e a violência da compressão espaço-tempo deixe de causar traumas nos sujeitos obrigados a enfrentar tais processos. Desse modo, fica clara em *Rap global* a permanência de uma opacidade que a tradução não consegue eliminar. Os tradutores convocados não tornam completamente transparentes as citações, os sentidos, as experiências expressas no poema, permitindo, portanto, que as diferenças possam ser mantidas, ainda que se atinja a inteligibilidade. A princípio, a tradução que procuramos é aquela que nos permite “fazer sentido” dos fragmentos – em alemão, em francês, em espanhol, em inglês – espalhados pelo texto. A tradução de que

tratam Hall e o próprio Santos, no entanto, implica colocar em contato experiências distintas através de um processo, frequentemente, conflituoso e desigual. A reflexão sobre a cultura de massas em seu próprio interior e a produção de inteligibilidade entre elementos que, até então, não se encontravam interligados levam-nos ao último ponto desta análise: a tentativa de modificação social no plano cultural.

0.3. A literatura como produção de teoria

Em *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*, Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda (1997), dedicando uma seção aos estudos de literatura comparada no Brasil, comentam que cada vez mais “o texto ficcional assume funções próximas às do texto teórico, ao ser interpretado como imagem em movimento, na qual a rede metafórica produz redes conceituais” (p. 42). Ao se consolidar como produção de conhecimento teórico, a literatura se constrói como lugar de articulação de pensamentos dos problemas humanos. Essa ideia não é estranha, por exemplo, à literatura de periferia, que se constitui, em parte, como resposta a uma falta de representação, ou a uma falta de qualidade de representação, de sujeitos periféricos. Ao longo da dissertação, sobretudo, no capítulo três, trabalharemos com a ideia de que a escrita de autores de periferias brasileiras e francesas, além de manifestar mudanças culturais, políticas e sociais, projeta no texto literário a possibilidade de mudanças nessas mesmas esferas. Por ora, voltemos ao poema *Rap global*: em vários momentos, o texto de Boaventura Santos borra as linhas entre ficção e teoria, conferindo a esta última uma característica que, segundo Walter Mignolo (2003), é incomum ao discurso acadêmico, que não costuma tolerar a construção de uma forma híbrida. O hibridismo, no entanto, é um dos pontos-chave do poema aqui analisado, que termina com uma convocação:

o teu indicador
e o teu polegar
vivem há décadas
lado a lado
não se conhecem
nunca se falaram
apresenta-os porra
em vez de estares
a escrever nas costas
dos sinais de trânsito
afixa-te nos outdoors da cidade
és boa publicidade
para a humanidade
intermitente
da que acende e apaga
da que é gente
[...]
o futuro acaba em ti

não desespere
nem espere sereno

por um insulto
mais pequeno (SANTOS, B., 2010, p. 96).

Mais que um chamado à luta, o que lemos acima é uma tentativa de estabelecer proximidade entre sujeitos ou entre comunidades separadas, desconhecidas uma da outra. É também, como sugere a referência aos polegares opostos, evidência da evolução humana, um resgate da humanidade de sujeitos periféricos e semiperiféricos (“o teu indicador / e o teu polegar [...]”). Estes são convocados a ocupar uma superfície, um espaço – o espaço urbano, nesse caso – que, embora familiar aos interlocutores do poema, não raro, criminaliza-os e rejeita-os. Nesse ponto, consolida-se mais uma vez a ironia latente em todo o texto. A voz de Queni Oeste opera um movimento de contra-hegemonia dentro de uma ordem hegemônica (SANTOS, B., 2002, 2003): o poeta não exorta à destruição dos outdoors, mas à subversão de sua função – se a publicidade simboliza o capitalismo de mercado e os processos de globalização hegemônica, os sujeitos marginalizados (homens e mulheres) atuam na contra-hegemonia desses mesmos sistemas. A publicidade, com efeito, é a “única verdade”, como afirma Joel Rufino dos Santos (2017 [2004]), “possível no capitalismo atual” (p. 173). Mas, se ela é a verdade da mercadoria, seu sentido original pode ser transgredido e assumir, segundo a proposta de *Rap global*, o caráter de verdade sob uma perspectiva de projeto cultural que “se [opõe] simbolicamente” a essa sociedade capitalista opressora⁷, “[...] identificando seu desejo com a destruição” (p. 168) desse cenário sócio-político. O poeta, por exemplo, reforça a ideia de afixação e de chamado à ação, ao criar um “refrão” que se coloca mais ou menos como um *outdoor*, apelando sistematicamente – à maneira de um discurso publicitário – à capacidade de mudança do interlocutor (“*real life tribal brother*”):

***real life tribal brother
improve comedy***

jesus caminha
caminha com alguém
que pode ser ninguém
alah caminha
caminha com alguém
en las ramblas de granada
e não acontece nada

Figura 2 – Refrão do poema *Rap global*

⁷ No trecho citado, Joel R. dos Santos trata da sociedade escravista, precursora da sociedade capitalista atual. Acreditamos, portanto, que é apropriado aplicar no texto que estamos produzindo considerações sobre formas de resistência artística na civilização Ocidental como um todo, já que, como afirma Césaire em *Discurso sobre o colonialismo*, não é possível dismantlar a tríade Ocidente/capitalismo/escravidão.

É parcialmente nesse sentido que se afirma a “afixação em outdoors” de sujeitos oprimidos. Ao se situar no interior da “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 2017 [1967]), que medeia as relações sociais por meio de imagens, das quais a publicidade é um exemplo, impostas pelos donos do monopólio de representação, o pobre opera um tipo de subversão que não apenas o faz figurar na literatura, ou nas artes em geral, mas que lhe permite representar-se a si próprio. Neste sentido, ele fala como subalterno “em luta contra a sua subalternização” (SANTOS, B., 2003, p. 437). Ao tomarem o controle de narrativas ou ao aparecerem como foco de narrativas, os sujeitos periféricos podem exercer papéis de intelectuais dos/para os pobres⁸, na medida em que promovem “formas novas e formas antigas de organização que façam interagir a cultura *culta* e a cultura dos pobres” (SANTOS, J., 2017 [2004], p. 253, grifo do autor). Vemos esse princípio ser claramente ilustrado ao final de *Rap global*, quando se apresentam, *afixados*, os elementos constituintes da intrincada rede de referências sobre a qual é construído o texto:

material reciclado: alfonsina storni antônio quadros arthur rimb aud astonishing x-men ban co mundial bar still waters bíblia charles baudelaire co rão dante alighieri daredevil dead prez doomsday eminem ex-calibur ezra pound fernan do pessoa friedrich hölderlin friedrich nietzsche g.w.f. heg el garcia lorca gertrude stein giordano bruno hulk j.ramal james joyce jay-z jim daniels joan sfar johann wolfgang go ethe john agard john ashbery jorge luís borges josé mário branco justice league of américa kanye west karl marx katia e julinho rasta kobena eyi acquah luciano de samo sata luis de camões manuel rui marjane satrapi martin heidegger martin luther king jr mendes de carvalho mercede des de soza mos def mutant town nicolás guillen oswald de andrade pablo neruda pa ul celan rabindranath tagore safo schuiten-peeters sêrgi o godinho sófocles stéfane mallarmé superman sylvia plath talib kweli thor walt whitman william blake william shakespeare wolverine x-factor zeca afonso zot!

Figura 3 – Lista de referências do poema *Rap global*

Quase como uma paródia, Boaventura Santos alude à natureza dos trabalhos acadêmicos, ao mesmo tempo em que a ironiza e subverte de maneira explícita: as “referências bibliográficas” se transformam em “material reciclado”, fazendo com que o próprio poema se converta em produto de reciclagem. Nesse caso, a tradução atua mais uma vez, reaproveitando e atribuindo novos usos e sentidos, a textos estabelecidos previamente em

⁸ Tomamos emprestada a expressão de Joel Rufino dos Santos (2004), à qual retornaremos no capítulo três.

outros tempos e espaços. Se os nomes dispensam esclarecimentos de fontes precisas, vemo-nos, portanto, diante de uma desierarquização⁹ que preserva certa opacidade e desordem. O sujeito marginal/marginalizado interpelado por Queni Oeste – o próprio Queni, na verdade – pode representar a si mesmo em diferentes esferas artísticas e culturais. Assim, a tentativa de tradução que conecta Sylvia Plath a Goethe, a Oswald de Andrade, a Marjane Satrapi, a Mercedes Sosa, a Jay Z, a Gertrude Stein, e assim por diante, implica a projeção de diferentes expressões culturais que dialogam entre si em um mesmo plano. Boaventura Santos estabelece no “território” do texto um lugar de formação de laços e criação de comunidades, a fim de produzir tensões e criar “inteligibilidade mútua” (SANTOS, B., 2017 [2004]) entre tais expressões. Em vez de recorrer simplesmente ao plano social ou ao plano econômico, o autor se serve do que Joel Rufino dos Santos (2004) teria considerado um “plano anterior da cultura”, ou “épura do social”. Segundo Rufino, “no plano anterior à política e à economia está a chave para abrir a compreensão do impasse social” (2004, p. 178). Dito de outro modo, os fatos sociais, políticos e econômicos, antes de se apresentarem como tais, integram um processo cultural no qual se constituem como fatos simbólicos anteriores, incorporando o que o historiador brasileiro chama de “épura do social”. Nesse sentido, a própria escrita e intenção do poema podem ser interpretadas como tentativas de operar modificações sociais em um plano cultural, na medida em que Boaventura, sociólogo e professor catedrático de uma universidade de prestígio, elege o espaço da literatura – da cultura – para fazer reverberar aspectos trabalhados em ensaios e artigos acadêmicos. O campo e os conceitos sociológicos passam, portanto, a ser pensados desde o interior da sociedade de massas e, como alerta Rufino, desde o interior da sociedade do espetáculo de que fazem parte¹⁰.

0.4. Para onde vamos?

Na seção anterior, vimos que o poema *Rap global* move-se para além da teoria e reconstrói, no plano da literatura, processos anteriormente abordados por Santos em textos acadêmicos. A prática e a recomposição, em um plano ficcional, de conceitos como desterritorialização e hibridismo nos permitem alcançar um novo nível de compreensão sobre esses mesmos temas, pois promovem análises sob uma perspectiva cultural e conferem mais subjetividade a aspectos abordados por vieses supostamente objetivos. Nesse sentido, tentamos mostrar em que medida *Rap global* poderia funcionar como teoria para uma prática

⁹ Comprovada pela ordem de aparição dos nomes, pela ausência de maiúsculas, pelo qualificativo “reciclado”.

¹⁰ Mais adiante, no capítulo três, voltaremos às ideias de Rufino dos Santos (2004), desenvolvendo, sobretudo, o conceito de “intelectual do pobre”, “trabalhador da cultura” e “épura do social”.

analítica. Em seu poema, Santos demonstra de que modo conceitos como a tradução podem construir pontes entre realidades e experiências que, embora se desconheçam mutuamente, podem se abrir umas para as outras e criar laços de resistência contra-hegemônica.

O que pretendemos nesta dissertação é propor algo mais ou menos semelhante ao objetivo de *Rap global*: traçar pontos em comum entre diferentes realidades, aproximando-as, sem hierarquizá-las e ignorar sua autonomia. Gostaríamos que este trabalho também fosse um ponto de encontro entre representações literárias de diferentes naturezas. Enquanto entrelaçamento possível de experiências urbanas periféricas, nossa dissertação lida com literaturas que também exploram cenários possíveis capazes de experimentar com a diversidade e a riqueza dos espaços em que se situam as narrativas aqui analisadas. A partir do momento em que passamos a levar em conta a proliferação e a coexistência de diferentes totalidades, é possível perceber que nenhuma delas pode ser tida como definitiva ou como referência para todas as demais. E é precisamente nesse ponto que dicotomias como centro/periferia podem ser repensadas ou subvertidas, de modo a que um item não se submeta ao outro, mas antes revele processos de formação escamoteados por relações hegemônicas. Pensando novas possibilidades de articulação entre a multiplicidade de saberes, experiências e racionalidades existentes no mundo, prevemos uma divisão deste trabalho em três eixos principais: no primeiro capítulo, tratamos das literaturas de periferias como práticas de escrita que se erguem a partir de uma “comunidade fraterna de pares” (IVENS, 2002), remanescente, em certa medida, dos conceitos de “frátria órfã” e “frátria imaginada” – desenvolvidos por Kehl (2008) e Barreto (2011), respectivamente. Como precursoras da construção de novas vidas e experiências sociais, as obras estudadas nesse capítulo, *Capão Pecado*, de Ferréz, e *Boumkæur*, de Rachid Djaïdani, tentam, de diferentes modos, consolidar suas comunidades e negociar trocas entre margem e centro.

No segundo capítulo, analisamos a tradução do espaço periférico para meios discursivos diferentes do texto em prosa. Recorremos assim a obras que dramatizam, no teatro e no cinema, a vida de sujeitos periféricos brasileiros e franceses, focando principalmente em seus deslocamentos urbanos e nos obstáculos com que se deparam no cotidiano. A peça estudada, intitulada *Da Cabula*, de Allan da Rosa, teatraliza um deslocamento dependente de um conhecimento letrado cujo acesso é constantemente buscado pela protagonista, ao passo que os filmes, *La Haine* e *Ma 6-t va crack-er*, representando a produção francesa, abordam temas de deslocamento voltados para os lugares que sujeitos periféricos estão ou não autorizados a ocupar. A relação entre a peça, em sua forma escrita, e os filmes é controversa, na medida em que propõe um diálogo entre obras que têm pouco em comum em termos de

linguagem, meio e lógica narrativa. O contraste entre esses textos, no entanto, nos permite refletir não apenas sobre as políticas de representação assumidas pelas diferentes literaturas, mas propor um hibridismo analítico semelhante ao hibridismo como recurso formal utilizado em *Rap global*.

No terceiro capítulo, passamos ao eixo final, focando na escrita de manifestos, comum a autores marginais brasileiros e franceses. Para Boaventura Santos (2014, 2017 [2004]), a prática de manifestos permite a apresentação das vozes reais ou imaginadas de diferentes movimentos sociais (2014, p. 10). De fato, nesta dissertação, veremos em que medida os manifestos de dois autores, Sérgio Vaz (2011 [2007]), com seu “Manifesto da Antropofagia Periférica”, e Rachid Santaki (2015)¹¹, com seu manifesto *La France de demain*, põem em relação a prática artística e cultural de ambos, ressaltando sua posição como “trabalhadores da cultura” (SANTOS, J., 2004) em seus respectivos meios. Ao mesmo tempo, como feito nos dois capítulos anteriores, usamos os manifestos para confrontar as visões de periferia expostas nos textos.

¹¹ Como veremos no capítulo três, Santaki escreve em coautoria com Brahim Chikhi.

CAPÍTULO UM

1. Comunidades em relação: os romances fundadores das literaturas de periferia no Brasil e na França

No livro *Le peuple-artiste, cet être monstrueux: la communauté des pairs face à la communauté des génies* [*O povo-artista, este ser monstruoso: a comunidade dos pares frente à comunidade dos gênios*], Maria Ivens (2002), discutindo a distância entre a imagem do artista e sua existência real, identifica a aparição de duas categorias de artista: os “artistas eleitos”, aos quais é atribuída a condição de gênio, separados do povo por não exercerem nenhuma forma de trabalho braçal; os “artistas comuns” [*artistes ordinaires*], que se reúnem em uma “comunidade de pares”. Em meio a essa divisão, a autora discute que qualquer imagem que se faça do artista será criada à revelia de sua subjetividade, na medida em que negará sua singularidade. Nesse sentido, apenas a autorrepresentação deve ser considerada no discurso sobre o artista, que vem historicamente se libertando de amarras acadêmicas e se colocando cada vez mais ao lado dos trabalhadores. Essa relação que se estabelece, portanto, entre o artista e o trabalhador, ou em um sentido mais amplo, entre o artista e o povo, é consolidada na produção da obra artística – no nosso caso, literária –, que “dá à luz um *habitat* estável para os homens e permite que a comunidade crie para si mesma um sentido comum” (p. 109, tradução nossa). Nesse processo, afirma Ivens, a ação de construção desse *habitat* faz com que ele se transforme em espaço público e torna o artista um cidadão.

Embora não queiramos nos aprofundar no estudo sobre a figura do artista nas literaturas periféricas produzidas no Brasil e na França, é partindo da ótica de uma “comunidade de pares”, que, sob certos aspectos, dialoga com outros conceitos vistos no decorrer da dissertação, nomeadamente os conceitos de “frátria imaginada” e “trabalhador da cultura”, que pretendemos ler o trabalho não só dos dois autores estudados neste capítulo, mas dos autores estudados ao longo de toda a dissertação. Neste capítulo especificamente, partimos da hipótese de que o lugar da periferia, seja ela brasileira ou francesa, no qual esses autores situam suas histórias, pode assumir a designação de “comunidade de pares”, suscitando da parte de cada autor perspectivas diferentes sobre os sujeitos que habitam esses espaços e as relações que se firmam ali. Este capítulo se propõe, portanto, a analisar o modo como Ferréz e Djaïdani, autores cujas produções, cada uma à sua maneira, são tidas como marcos na representação de vivências periféricas nesses dois países, forjam visões e imaginários sobre as comunidades a que pertencem.

1.1. *Capão Pecado*: a multiplicidade de vozes na “frátria imaginada”

Na narrativa de Ferréz, a favela, mais que espaço da narrativa, constitui-se como lugar de enunciação do discurso do autor. Desde a publicação das três edições especiais da revista *Caros Amigos* dedicadas à divulgação de textos produzidos por autores da periferia – *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia* (2001, 2002, 2004) –, constatamos um posicionamento de reivindicação do lugar de “marginal” manifestado não apenas pelos autores, mas (e sobretudo) por Ferréz, organizador das publicações (NASCIMENTO, 2006). Esses autores, com efeito, veem nas edições especiais um meio de “preservar uma memória e uma cultura que não encontra espaço nos discursos hegemônicos que buscam apagar tais referências populares/marginais” (PATROCÍNIO, 2013, p. 17). Nesse sentido, é significativo que um romance cujo enredo adota como espaço narrativo um bairro periférico da zona sul de São Paulo, o Capão Redondo, seja parcialmente baseado em temáticas e na forma de um gênero romanesco essencialmente burguês, o folhetim (VERAZZANI, 2013), que, embora consumido por um grande número de leitores, não tenha se destacado historicamente, ao menos não no Brasil, por uma produção democratizada, capaz de abarcar as mais diferentes autorias.

Em *Capão Pecado*, duas linhas narrativas correm em paralelo e se intersectam em diversos momentos: a primeira lança foco sobre o personagem Rael, o protagonista do livro, que se vê apaixonado por Paula, namorada de seu melhor amigo Matcherros; já a segunda é fragmentária e acompanha eventos mais curtos nas vidas de vários personagens, também moradores do Capão Redondo. Na verdade, poderíamos até considerar a segunda linha como uma macro-linha, que compreende necessariamente a primeira – já que se trata igualmente dos acontecimentos na vida de um habitante do bairro –, centralizando-a mais que as demais. Qualquer que seja, no entanto, a relação entre os lugares e a importância conferidos aos personagens, o tom folhetinesco da obra predomina, sobretudo, na história de Rael, com os dramas de amor, triângulo amoroso e traição, que se incluem parcialmente na ideia de “Pecado” do título. Com efeito, a ideia de pecado recorta um aspecto da narrativa – a violência, seja, como foi dito há pouco, na relação amorosa, reproduzindo desequilíbrios de poder no sistema patriarcal em geral, seja nas relações entre moradores da favela, que, resultado de desigualdades nesse mesmo sistema, se manifestam com mais intensidade e especificidade em regiões periféricas – que vai ao encontro do imaginário e/ou da expectativa

de um possível público leitor, integrante, quem sabe, do “Querido sistema” referido na epígrafe¹².

Nas edições de *Capão Pecado* publicadas pela editora Labortexto no ano 2000, o texto do romance é intercalado por elementos paratextuais que, de alguma forma, interrompem o fluxo narrativo principal (o envolvimento amoroso entre Paula e Rael) e apresentam aos leitores encartes com fotografias de cenários e moradores reais do bairro Capão Redondo, bem como textos (espécies de manifestos) escritos por grupos de rap e por expoentes da produção artística/cultural periférica que servem de abertura para cada nova parte do romance. Desde seu lançamento pela Labortexto, *Capão Pecado* passou por mais duas editoras: a editora Objetiva e, atualmente, a editora Planeta, que vem publicando as obras mais recentes de Ferréz no Brasil, nomeadamente o romance *Deus foi almoçar* (2012), que não tematiza a periferia, e o livro de contos *Os ricos também morrem* (2015), que resgata temas da violência urbana na periferia.

A editora Planeta, lançando uma primeira edição de *Capão Pecado* em 2013, manteve o formato de abertura das diferentes partes em que o romance se divide, embora tenha suprimido alguns elementos chave. As informações paratextuais da primeira versão, por exemplo, sofreram vários tipos de alterações, dentre os quais se destacam a mudança de lugar do prefácio na edição da Labortexto, que passa a posfácio na nova edição, conferindo um novo lugar à palavra do autor, que já não precisa oferecer uma introdução ou explicação anterior à obra propriamente dita. Vemos ainda a supressão dos agradecimentos e de uma das epígrafes do livro – elementos esses que, além de reforçarem a ideia da história como um trabalho coletivo, ancoram o enredo e, acima de tudo, a escrita ao espaço do Capão Redondo. Na epígrafe suprimida, por exemplo, o autor localiza – tanto no sentido de situar quanto no sentido de tornar específica – a história do romance: “Universo / Galáxias / Via-Láctea / Sistema solar / Planeta Terra / Continente americano / América do Sul / Brasil / São Paulo / São Paulo / Zona Sul / Santo Amaro / Capão Redondo // Bem-vindos ao fim do mundo” (FERRÉZ, 2000, p. 13). Os encartes fotográficos foram completamente eliminados, e alguns textos que abrem as diferentes partes do livro, como, por exemplo, o texto de Mano Brown, “A nº 1 sem troféu”, foram cortados e, possivelmente, substituídos por outros – na edição de 2013, dois dos textos originais foram substituídos pelos textos de outros autores. É possível

¹² Na epígrafe de *Capão Pecado*, Ferréz dedica o livro ao que ele chama abstratamente de “Querido sistema”: “‘Querido sistema’, você pode até não ler, / mas tudo bem, pelo menos viu a capa” (2000, p. 19). De certa forma, esse “sistema” parece incluir desde estruturas de poder mais complexas, envolvendo os âmbitos político, social e econômico, até, em um nível menos abrangente, o indivíduo que integra esse sistema – mais especificamente o indivíduo que, no Brasil, frequenta livrarias e forma grande parte do público leitor (i. e., a própria classe média).

que a supressão de alguns paratextos e das imagens que compõem a obra original, feita com autorização do próprio autor (MARQUES, 2010), se deva não apenas a questões de corte de gastos por parte da editora, mas à decisão de abrir caminhos a uma nova recepção do autor e do texto, tornando-o menos explicitamente politizado. Com efeito, antes do estabelecimento de Ferréz como um autor “respeitado”, capaz de gerar boas vendas, a escrita de *Capão Pecado* tinha sido manchete do jornal *Folha de São Paulo*, tornando o romance mais conhecido pela condição social do autor do que por seu valor literário propriamente dito. Neste trabalho, nos interessa analisar os paratextos e as fotografias em relação à história do livro não apenas por seu potencial de engajamento político, mas por sua função de procedimento narrativo, que, junto com o enredo, contribuem para a criação de uma determinada visão de comunidade e periferia.

Dentre os principais autores/colaboradores de *Capão Pecado*, que assinam os textos de abertura de cada uma das cinco partes do romance, destacam-se Cascão – cujos contos já tinham aparecido nas edições especiais da revista *Caros Amigos* –, os grupos *Negredo* e *Outraversão*, e o rapper Mano Brown, cujo texto, “A nº 1 sem troféu”, não apenas dá início à narrativa de Ferréz, mas é anunciado desde a capa do livro em uma pequena nota na qual se lê: “participação”. Em *Capão Pecado*, com efeito, é significativo o uso de palavras como “colaboração”, “participação”, “coletividade”, pois são elas que informam uma abordagem de escrita identificada por Rodriguez (2003) como “mutirão discursivo” ou “mutirão da palavra”. Na verdade, a noção de coletividade associada à escrita do romance se estende até aos componentes pré-textuais do livro: elementos como a dedicatória e os agradecimentos do autor reforçam um princípio de comunidade que, segundo Rodriguez, pode ser encarado como uma

combinação heteróclita de materiais discursivos e estatutos narrativos, esta dimensão coletiva e celebrante da auto-representação, seja no plano visual, seja nos inúmeros paratextos, esta ansiedade de incluir o maior número possível de vozes e imagens do espaço e dos sujeitos destas comunidades, parecem evocar precisamente a idéia de um “mutirão”. Neste sentido, o livro é menos um empreendimento estético de corte autoral, nos quadros da cultura letrada, do que uma espécie de oportunidade para constituir, com os meios disponíveis e habilidades disponíveis na comunidade, uma obra que possa oferecer um espaço de reelaboração – em muitos casos de constituição primeira – de contraimagens dos sujeitos e de suas formas de relação e discurso, com respeito às suas representações típicas [...]. (RODRIGUEZ, 2003, p. 57-58).

Assim, por meio da ideia de violência sugerida no título e na capa, *Capão Pecado* evoca um imaginário que, à primeira vista, responde às expectativas e demandas de um “sistema” (“Querido sistema’, você pode até não ler /, mas tudo bem, pelo menos viu a capa”

[FERRÉZ, 2000, p. 19]) midiático associado à veiculação, à promoção e ao consumo da obra. Isso significa que o lançamento de obras semelhantes à *Capão Pecado*, saídas do mesmo ambiente ou tematizando os mesmos assuntos, encontram no mercado editorial, nas estratégias de *marketing* e no público leitor as causas e os efeitos de um discurso *mainstream* que criminaliza ou glamouriza a vida nas periferias. O romance, contudo, ao cumprir o papel de atração do “sistema” – inserindo-se nele e chamando atenção de leitores na livraria –, subverte a narrativa midiática mais difundida e nos oferece um processo de imaginação de uma memória coletiva suscitada pelas fotografias e pelos textos-manifesto presentes no livro, sem, no entanto, perder seu valor estético como acredita Rodriguez (2003) no trecho acima. Com efeito, esse processo de imaginação coletivo, cuja apresentação gráfica toma emprestada a linguagem de outras mídias – é o caso, por exemplo, da indicação, na capa do livro, da “participação” de Mano Brown, aludindo à linguagem do mercado fonográfico –, poderia ser igualmente pensado sob o conceito de “heterodiscurso” ou “polifonia” (BAKHTIN, 1999), ao qual voltaremos adiante, que diz respeito à função estética conferida pela multiplicidade de vozes em um mesmo texto.

Mas, além de nos oferecer uma percepção sobre a narrativa do livro, as fotografias permitem-nos chegar a algumas conclusões sobre a exploração e ocupação do espaço em *Capão Pecado*. É preciso considerar como os ambientes da comunidade são representados no texto da narrativa. No romance de Ferréz, o deslocamento – e os meios de deslocamento – dos personagens é constantemente reiterado: da casa para o trabalho, para o bar, para a casa de um amigo, a pé, de ônibus ou de carro. Essas mudanças de cenário são, inclusive, facilitadas pela estrutura fragmentada da narrativa, que frequentemente introduz um personagem e/ou um ambiente que não volta a aparecer na obra. As alusões ao deslocamento dos personagens não são acompanhadas, no discurso do narrador, por elementos que exploram e descrevem as formas particulares de ocupação do território da narrativa. O foco narrativo, ao contrário, recai sobre a especificação dos ambientes (bares, supermercados e ruas/avenidas, as quais, no trecho abaixo, constituem pontos referenciais da região de Capão Redondo) e sobre a característica errante do trânsito dos personagens:

Burgos subiu pela Sabin, desceu pelo Fundão, entrou no primeiro bar que encontrou, comprou uma Coca-Cola, desceu a Sabin por outra rua, saiu na avenida Nova, andou em direção ao supermercado Sé, mas antes de chegar lá, entrou numa viela, dobrou outra, subiu mais uma rua e saiu no barraco do finado Azeitona, que agora pertencia ao Turcão [...] (FERRÉZ, 2000, p. 111).

No que concerne ao uso de fotografias no romance, é necessário levar em conta a natureza das fotos e a relação entre imagem e narrativa. As fotografias presentes nas edições

impressas pela editora Labortexto são distribuídas em dois encartes: o primeiro se concentra na segunda parte do romance, entre os capítulos oito e nove; o segundo se distribui na terceira parte, entre os capítulos quatorze e quinze. Essa distribuição é provavelmente feita por razões técnicas de impressão e não mantém relação direta com as partes textuais das quais está próxima. Em outras palavras, nada nos capítulos citados anteriormente alude às imagens compiladas no livro. A principal diferença “formal” entre os dois grupos de fotografia parece ser, de imediato, a coloração das imagens: as primeiras são coloridas e as demais, em preto e branco. De maneira geral, há três categorias temáticas que orientam o agrupamento dos “objetos” das fotografias: (i) retratos panorâmicos da vista do Capão Redondo ou de localidades específicas da comunidade; (ii) retratos de moradores realizando atividades cotidianas ou propositalmente posando para fotos (cf. as imagens de crianças sorrindo para a câmera); (iii) retratos dos manos reunidos em diferentes cenários do bairro – isso inclui imagens do próprio Ferréz e de Mano Brown, reunidos com outros companheiros. De forma geral, as fotografias sugerem a configuração de um espaço comunitário, registrado sob um ponto de vista interno, que reflete o lugar de enunciação narrativa do autor: a lente da câmera assume em alguns momentos uma perspectiva interna, emoldurada, em uma imagem, pelo peitoril de uma janela, e, em outra, pelo aro de uma bicicleta. A câmera também capta momentos espontâneos, que apenas poderiam ser registrados por quem vive o cotidiano da favela. Em algumas fotografias, a posição dos manos e as brincadeiras infantis afirmam diferentes modos de apropriação e ocupação do espaço periférico. Os problemas de infraestrutura e as adversidades da vida em comunidades são, por sua vez, registrados na cena de um casal atravessando um tronco de árvore caído e na cena de uma boneca destrocada na lama – esta última fotografia, inclusive, transgride profundamente a leitura oferecida pelos retratos de crianças brincando e sorrindo.

A suposta falta de conexão explícita entre as imagens e o enredo de *Capão Pecado* – de fato, uma leitura não crítica da obra apenas conseguiria apontar, como ponto de interseção entre as fotografias e a história, o fato de esta se passar no bairro de que provêm as imagens –, é colocada em questão por autores como Patrocínio (2015), que, servindo-se de um conceito barthesiano, atribui às fotografias do romance a produção de um “efeito de real” (BARTHES, 1984 [1968]) que confere o traço de autenticidade ao texto do romance. Antes de nos concentrarmos na proposição de Patrocínio, relembremos brevemente a definição do conceito, tal qual apresentada por Barthes. No ensaio “*L’effet de réel*” [“O efeito de real”], o ensaísta francês propõe uma função para elementos da narrativa realista que aparentemente não servem a nenhum propósito. Um dos exemplos mais conhecidos do texto é a análise da primeira frase do conto “Um coração simples”, de Gustave Flaubert, em que é descrita a sala

da casa de uma família burguesa decadente. O narrador descreve um piano, sobre o qual foram empilhadas algumas caixas, e em cuja proximidade se destaca um barômetro, pendurado na parede. Barthes comenta que o piano e as caixas são, respectivamente, signos da origem próspera e do declínio social e econômico de uma família francesa tipicamente burguesa. O barômetro, no entanto, soa, a princípio, como um elemento supérfluo que, se retirado, não alteraria em nada a economia da narrativa. É justamente partindo de elementos como esse barômetro e outras informações acrescentadas à prática descritiva, a qual por si só, afirma Barthes, “não é justificada por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação” (1984 [1968], não paginado, tradução nossa), que o ensaísta reflete sobre a função mimética da literatura realista. A *mimesis*, como sabemos, tem o objetivo de representar o real, que, na verdade, é irrepresentável na linguagem verbal. Face à impossibilidade de recriar o real, o autor realista deve se conformar a buscar seu efeito ou, em outras palavras, a “fingir” [“*faire semblant de*”] que representa o real, como o faz Flaubert no conto “Um coração simples”. Assim, se o barômetro não possui significado algum, sendo mencionado apenas para aludir a um referente – o objeto ao qual se dá o nome de barômetro e que existe, de fato, no mundo –, é precisamente nesse ponto que se chega, segundo Barthes, ao “próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento [do] verossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras atuais na modernidade” (não paginado, tradução nossa).

Partindo, portanto, da análise de Barthes, Patrocínio (2015) propõe que as fotografias e os textos de abertura das cinco partes de *Capão Pecado* sejam lidos como “efeitos de real” que, visando a reforçar “a aura específica” (p. 461) da literatura produzida por/sobre sujeitos periféricos, reforçam a autenticidade do discurso do autor. Dito de outro modo, o leitor que entra em contato com a história compreende, por meio das fotos, algumas das quais incluem o próprio autor, tratar-se de uma narrativa efetivamente produzida desde o interior do bairro Capão Redondo e, por esse mesmo motivo, reveladora da vida e do cotidiano reais de seus moradores, conferindo assim um grau diferenciado de realismo à obra. De fato, como observa Barthes no mesmo ensaio citado acima:

faz sentido que o realismo literário seja, algumas décadas mais tarde [em relação ao realismo do século XIX], contemporâneo do domínio da história “objetiva”, à qual é preciso acrescentar o desenvolvimento atual das técnicas, das obras e das instituições fundadas sobre a necessidade incessante de autenticar o “real”: a *fotografia (testemunha bruta do que “esteve naquele lugar”)*, a reportagem, as exposições de objetos antigos [...], o turismo voltado para monumentos e locais históricos (BARTHES, 1984 [1968], não paginado, tradução nossa, grifos nossos).

Quando Barthes aponta a fotografia como uma testemunha do real, é preciso pensar que ela também representa uma sombra do real, que, por um lado, pode ajudar a fixar a memória,

mas, por outro, pode revelar a distância entre o registro material e o evento tal qual lembrado. No caso, por exemplo, de romances que articulam a linguagem verbal da escrita à linguagem visual da fotografia, frequentemente, o uso de fotos não cumpre a função de ilustração da ação narrada. Patrocínio (2015), por exemplo, reconhece essa distância em *Capão Pecado* ao observar que “[a] inexistência de uma referência direta entre a narrativa literária e as imagens fotográficas [oferece] ao experimento um caráter inovador que o fixa em um espaço intersticial entre o registro que se quer documental e a escrita ficcional” (p. 466). De fato, nesse interstício criado pela edição da Labortexto, opera-se uma espécie de hibridismo – e aqui usamos o termo em referência a Canclini (1990) – que oblitera qualquer tipo de hierarquia entre as diferentes linguagens. Nas edições posteriores, das quais os encartes foram retirados, a falta de hierarquia já é posta em dúvida, uma vez que pressupõe que as fotografias são supérfluas à fruição e à interpretação da história.

Gostaríamos de propor, no entanto, outra perspectiva de análise, suplementar à de Patrocínio, para a função das imagens em *Capão Pecado*: argumentamos que, mais do que reforçar o “efeito de real”, as fotografias reunidas – assim como, mas em menor escala, os textos/manifestos espalhados pela obra – podem ser igualmente compreendidas como um efeito autorreferencial que destaca o potencial ficcional da obra, na medida em que, nos momentos em que os leitores interrompem a leitura da ficção para iniciarem a leitura das fotografias ou dos demais textos de testemunho, opera-se um processo intermitente de suspensão e restauração da descrença necessária ao pacto ficcional. Dito de outro modo, uma vez que o paratexto lembra ao leitor o lugar periférico de enunciação da história, as imagens deixam evidente o caráter de *representação* da narrativa ficcional. Quando colocadas ao lado do romance folhetinesco, as fotografias nos tornam conscientes da vida, esta sim, real dos habitantes que formam a comunidade do Capão Redondo, vida esta que é, por sua vez, diferente da vida representativa dos personagens.

A aparição de Ferréz e de moradores realizando atividades cotidianas é introduzida por legendas que comentam os próprios temas fotografados, impedindo que as imagens se submetam à narrativa verbal e ficcional. Obviamente, as fotos por si só, em sua condição de texto, criam outras narrativas e, presentes na história materialmente contada pelo livro, produzem novos sentidos. A própria divisão entre fotos coloridas e fotos em preto e branco modifica a compreensão do leitor. No encarte em preto e branco, por exemplo, a maioria das fotos retrata o dia a dia e as atividades de socialização dos moradores: crianças brincando; clientes reunidos na frente de uma padaria; uma família atravessando um córrego; pessoas jogando futebol em um campo; em suma, o percurso dos moradores pelo bairro, com fotos de

placas, ruas e escadões da região. Vemos os moradores, de fato, ativamente ocupando e se orientando pelo espaço do Capão Redondo. Nas fotos coloridas, por outro lado, somos apresentados predominantemente a vistas panorâmicas da favela que se alternam com as fotos de Ferréz e de outros moradores posando para a lente dos diferentes fotógrafos¹³. Por essas diferenças temáticas e formais, o primeiro encarte, embora colorido, sugerindo maior vigor e envolvimento entre quem vê e o que/quem se vê, parece apontar para um distanciamento maior entre o olhar externo e os objetos/sujeitos fotografados. Um exemplo: nas duas fotografias em que está presente, Ferréz assume uma postura física de afastamento ou confronto: na primeira, com o corpo virado de lado, e apenas o rosto, sério, encarando a lente; na segunda voltado para a câmera, com um capuz na cabeça, braços abertos e dedos indicadores estirados, simbolizando armas. Já no encarte em preto e branco predominam as fotografias em que fotógrafo e tema se encontram no mesmo nível espacial, uma vez que para capturar as atividades cotidianas realizadas pelos moradores na rua é preciso estar na rua igualmente. É claro que os encartes não são formados exclusivamente por um único tipo de fotografia: no primeiro encarte, há, por exemplo, a imagem de um homem voltando da padaria; no segundo, também há pessoas, sobretudo, crianças, posando para fotos. Em cada encarte, no entanto, predomina um certo ponto de vista.

Essas questões ajudam a indicar ao leitor até que ponto a história narrada está distante – mesmo que próxima – da realidade vivida no bairro. Com efeito, as fotografias reforçam uma noção de “proxemia” (MAFFESOLI, 2014 [1988]) que permite ao autor focar “menos a grande história factual do que as histórias vividas no dia a dia, as situações imperceptíveis que [...] constituem a trama comunitária” (p. 219). No caso de *Capão Pecado*, a trama folhetinesca de amor e traição, bem como a violência das outras linhas narrativas, se constituem como essas “grandes histórias” apontadas por Maffesoli que não se sobrepõem ao cotidiano real dos moradores e que, como comprovam as edições posteriores do romance, não dependem das fotografias para serem verossímeis. A comunidade criada reforça a relação entre os sujeitos e o espaço (MAFFESOLI, 2014 [1988]), mostrando que, ao contrário de uma suposta relação passiva entre os habitantes urbanos e o espaço físico urbano (SENNETT, 2016 [1994]), os moradores de Capão Redondo encaram o território como único bem (simbólico e material) que lhes é concedido. Nas palavras de uma das legendas: “Me tomaram tudo, menos a rua” (FERRÉZ, 2000, não paginado). Com efeito, nas periferias brasileiras, seja pelo risco e pela insalubridade de algumas favelas, seja pela padronização de conjuntos

¹³ Uma das fotografias panorâmicas no primeiro encarte é inclusive de autoria do próprio Ferréz.

habitacionais estruturalmente precários, pode parecer um desafio, para aqueles que estão de fora e que se informam por noções do senso comum¹⁴, o estabelecimento de relações comunitárias coesas entre os moradores. Considerando, contudo, a possibilidade da perda de uma memória, é importante refletir sobre como o espaço periférico é internamente representado por quem o habita. Nesse sentido, as fotografias “ilustradoras” do romance parecem, por um lado, afirmar uma coletividade que desafia a “indefinição arquitetônica, urbanística e paisagística” (SEVCENKO, 2004, p. 15) da favela. Dessa forma, no que diz respeito à representação espacial desenvolvida no romance, os retratos de moradores e de cenários da favela afirmam o pertencimento e o lugar de autoridade/autoria da obra, estabelecendo uma configuração que evoca e, a um só tempo, subverte o senso comum daqueles que passam à margem da *margem*.

Nesse contexto, a produção da história de Rael e dos demais personagens é resultado da produção cultural/artística originada na periferia, acenando para a potencialidade de ficcionalização e recriação desse espaço, em cujo interior se forja um conjunto de vozes e narrativas em relação de horizontalidade que criam o imaginário da chamada “frátria imaginada” (BARRETO, 2011). A autora Carolina Barreto atribui esse nome às expressões literárias contemporâneas produzidas por e sobre sujeitos periféricos no Brasil. Nesse conceito, o termo “frátria” é emprestado (e ressignificado a partir) do texto “A frátria órfã”, de Maria Rita Kehl (2008), e da ideia de “comunidade imaginada”, proposta por Anderson (2008 [1983]) no livro de mesmo nome. No texto citado, Kehl (2008) pensa a relação entre os rappers da periferia de São Paulo e seu público periférico como uma relação de igualdade e fraternidade que, embora não se baseie em uma ideia simplista de harmonia entre as partes, propõe-se a realizar um trabalho de conscientização dos jovens moradores de bairros periféricos e de transformação das estruturas de poder exercidas dentro, fora e sobre esses mesmos bairros. Anderson (2008 [1983]), por sua vez, chega ao conceito de “comunidade imaginada” a partir de alguns princípios básicos da constituição nacional: segundo o autor, a nação é (i) imaginada, na medida em que se criam narrativas a seu respeito com o objetivo de firmar, entre seus habitantes, um pacto baseado no sentimento de pertencimento e de ligação mútua, por um lado, proporcionado pela nacionalidade comum e, por outro, dependente do esquecimento de fatos nocivos à ideia de união nacional; (ii) limitada, porque possui fronteiras que a separam e diferenciam de outras nações; (iii) soberana, uma vez que, produto das ideias Iluministas do século XVIII, aspira à liberdade; e (iv) comunidade, na medida em

¹⁴ Por “senso comum”, nesta dissertação, entendemos os discursos criados sobre a periferia que são naturalizados e culturalmente aceitos como verdades absolutas sobre esses espaços.

que faz parte de seu processo de imaginação eliminar as diferenças existentes entre seus habitantes, afirmando o clichê de que “todos os homens são criados iguais”. Reproduzir a ideia (e acreditar nela) de que o Brasil vive uma democracia racial é parte, por exemplo, de uma narrativa comunitária imaginada sobre o Brasil. Para reafirmá-la, é preciso esquecer os séculos de escravidão que são a base das instituições políticas que medeiam as relações sociais, econômicas e simbólicas no país.

Nesse sentido, a ideia de uma “frátria imaginada” (BARRETO, 2011) busca expandir os limites das teorias formuladas por Kehl e Anderson para a literatura produzida por autores brasileiros de periferia. Barreto ressalta assim a importância de “dizer que, ao se imaginar, a frátria termina por romper os limites do próprio estado-nação de modo a confrontar estruturas de poder na sociedade e na literatura brasileira, articulando elementos inventados a partir das narrativas enunciadas a partir da ‘frátria imaginada’” (p. 47). É significativo, portanto, o fato de Ferréz escrever seu romance de estreia recorrendo à forma e aos tropos de um gênero literário tipicamente burguês – o romance folhetim –, que é parte da origem da cultura de massa consumida na contemporaneidade: o autor se apropria de uma produção da qual esteve historicamente excluído, a produção literária, especificamente burguesa, para emitir sua voz e, desse modo, acaba comentando sobre as relações de poder que atuam nesse processo de exclusão. Verazzani (2013) argumenta que essa subversão operada dentro do sistema revela, da parte de Ferréz, uma tentativa de “sabotagem” de ideologias dominantes. Assim, ao final do livro, o fato de o protagonista Rael ser preso e assassinado na prisão após se vingar da traição de Paula matando seu novo marido, mais do que indicar uma postura maniqueísta muitas vezes apontada nas leituras de *Capão Pecado*, implica a destruição de um imaginário pequeno-burguês que exalta a importância da família e a necessidade de agir corretamente para ascender socialmente. Até que ponto, no entanto, esse desfecho é, de fato, um procedimento de sabotagem, semelhante a outros demonstrados por Verazzani ao longo do romance, é uma questão um pouco mais complicada que deve passar necessariamente por uma análise da personagem feminina em *Capão Pecado*.

Ao todo, há três tipos de personagens femininas no romance, que podem ser definidos pela função que desempenham em relação aos personagens masculinos – estes são as figuras centrais da história e os únicos cujos pensamentos o leitor acompanha por intermédio do narrador em terceira pessoa que vai assumindo a perspectiva dos personagens enfocados em diferentes momentos da narrativa. Os três tipos são: a mulher fatal, personificada em Paula, que só existe como objeto sexual para o olhar masculino; a mulher sofredora, representada pelas mães que podem ou não ser abusadas pelos maridos e filhos; a mulher raivosa, que faz

apenas uma aparição no livro, na figura de Val, que briga com um homem em um bar. No caso de Paula, no mesmo capítulo em que a personagem é apresentada aos leitores, antes mesmo que Rael comece a se interessar romântica e sexualmente por ela, um diálogo aparentemente gratuito entre Matcherros e Rael é uma peça chave para a compreensão da função narrativa desempenhada pela personagem feminina:

- Aproveita e olha a Paula pra mim, mano, eu tô meio desconfiado dela, tá ligado?
- Que é isso, Matcherros, ela é muito gente fina, e muito trabalhadora pelo que eu vi lá, tá ligado?
- Nunca se sabe, velho amigo, nunca se sabe, *mulher é um bicho em que não se confia* (FERRÉZ, 2000, p. 61, grifos nossos).

O trecho grifado funciona na obra como um presságio para o que acontece no desenrolar da história; como um aviso não apenas a Matcherros, que é quem enuncia a fala, mostrando-se, portanto, mais esperto que outros homens, mas, acima de tudo, a Rael, o tolo que se deixa enganar pela essência naturalmente traiçoeira de uma mulher como Paula, que, ao fim do livro, também é indiretamente culpada pela morte do homem com quem trai Rael – o romance nos leva a crer que se ela não tivesse traído Rael, este não teria sido obrigado a assassinar o amante da esposa, tampouco teria sido preso. Mas, afinal, o que esperar de uma mulher que trai o namorado para ficar com o protagonista?, é a pergunta que parece estar implícita na narração. Somos assim levados a questionar até que ponto a “sabotagem do sistema”, feita por meio da confirmação de crenças fomentadas pelo patriarcado e pela cultura do estupro¹⁵, é, de fato, sabotagem: se Rael tivesse se casado com a “mulher certa” – o que quer que signifique essa expressão –, teria seu destino sido o mesmo? Embora essa postura endosse uma tendência à misoginia que, como observa Kehl (2008) em sua análise da “frátria órfã”, é comum nos discursos de artistas periféricos – ainda que o mesmo possa ser dito dos discursos de artistas de classe média e de classe alta –, a multiplicidade de vozes autorais que forma a “frátria imaginada” se reflete igualmente em uma multiplicidade de vozes (majoritariamente masculinas) no interior da própria literatura de Ferréz. Como afirmamos acima, a polifonia, ou o heterodiscurso¹⁶, está presente em *Capão Pecado* no nível paratextual, com as múltiplas vozes de rappers e ativistas que formam o romance – e que levaram autores como Rodriguez (2003), por exemplo, a propor a ideia de uma escrita de

¹⁵ Nas cenas de sexo entre Rael e Paula, o primeiro constantemente viola o consentimento da namorada, obrigando-a a realizar atos sexuais que ela diz explicitamente não querer realizar. Em nenhum momento, no entanto, o sexo sem consentimento, ou estupro, é posto em questão pela narração. Na verdade, o leitor é levado a crer que a recusa da personagem não importa, já que, no fim, ela sempre acaba sentindo prazer.

¹⁶ Heterodiscurso, em vez de polifonia, é o termo empregado em traduções mais recentes da obra de Bakhtin para o português do Brasil.

mutirão – e, sobretudo, com os personagens que projetam na escrita de Ferréz uma rede polifônica complexa cujo funcionamento é particularmente interessante nos contos do autor.

Antes de entrarmos na análise de alguns desses contos, retomemos brevemente as ideias de polifonia e discurso discutidas por Bakhtin (1999). Algumas das reflexões mais conhecidas feitas pelo filósofo russo sobre esses dois conceitos são expostas no livro *Problems of Dostoevsky's Poetics* e concentram-se especificamente na obra de Dostoievski, na qual Bakhtin identifica a polifonia como um traço estilístico inovador. A polifonia descrita pelo teórico na obra do escritor russo não se limita, no entanto, apenas à multiplicidade de vozes presente em seus romances e em suas narrativas curtas, mas antes se estende a uma relação entre autor, narrador e personagem que não eleva o primeiro acima dos demais, emitindo julgamentos ou comentários conclusivos sobre seus pensamentos e suas crenças filosóficas – na verdade, o autor deixa o discurso de seus personagens em aberto, de modo a que eles não se tornem porta-vozes de suas crenças e possam interagir dialogicamente uns com os outros. Ao contrário de perspectivas mais estruturalistas, que consideram a língua desassociada do uso, a teoria bakhtiniana pensa a língua em relações de interação e disputa de vozes. Nesse sentido, o teórico define o discurso como “a linguagem em sua totalidade concreta e viva, e não [...] como o objeto específico da linguística, algo a que chegamos por meio de uma abstração completamente legítima e necessária dos vários aspectos da vida concreta da palavra” (BAKHTIN, 1984, p. 183, tradução nossa). Justamente porque são vivos e concretos, ancorados em realidades, em pontos de vista ideológicos e no uso, os discursos convivem em diálogo, ou seja, levam em consideração a existência de um “eu” enunciador e de um “outro” interlocutor, cuja fala também se infiltra na fala do eu. Obviamente, em sua análise de Dostoievski, Bakhtin é mais preciso e sofisticado principalmente porque a criação dos conceitos de polifonia e dialogismo, como explicam Brait e Machado (2011), não precede a leitura das obras literárias, mas, ao contrário, decorre dela. Por isso a “aplicação” dessas ideias aos textos de outros autores pode se provar problemática. O que pretendemos fazer aqui é refletir sobre a aparição de vozes diversas em alguns contos de Ferréz, reunidos em sua última coletânea *Os ricos também morrem*.

Alguns dos contos reunidos na coletânea *Os ricos também morrem*, lançada em 2015, foram escritos e publicados em outros contextos e veículos: há contos, por exemplo, publicados alguns anos antes no blog do autor, e há um conto em específico, ao qual voltaremos adiante, publicado na seção de opinião do jornal *Folha de São Paulo* em 2007. Além das narrativas curtas, o livro também é formado por ilustrações de Alexandre de Maio, um jornalista quadrinista que tem em seu portfólio colaborações com outros autores

periféricos, incluindo mais duas colaborações com Ferréz, cujas histórias foram adaptadas por Maio para os quadrinhos. A arte do quadrinista também aparece nas traduções desses mesmos livros para outros idiomas, bem como em livros originais publicados no exterior: foi ele quem ilustrou, por exemplo, a coletânea de contos *Je suis Rio*, publicação exclusiva da editora Anacaona, que edita alguns livros de Ferréz e de outros autores contemporâneos periféricos na França. No caso de *Os ricos também morrem*, usamos a palavra “ilustrações” para nos referir ao trabalho do quadrinista porque se trata, de fato – ao contrário do que acontece com as fotografias de *Capão Pecado* –, de desenhos que *ilustram* os contos que acompanham, seja oferecendo interpretações visuais para determinadas cenas, seja resumindo em uma imagem o desfecho da história. É importante dizer igualmente que nem todos os contos são acompanhados por desenhos, mas os que o são acabam sendo precedidos por essas imagens, que, ao contrário dos contos, não mantêm exclusivamente uma linguagem ou um estilo realista. Assim, se, por um lado, o leitor é apresentado à imagem abaixo (p. 72), que antecede o conto “Bananas” e adianta alguns dos elementos que o compõem, como, por exemplo, o encontro de um jovem periférico com a polícia – encontro esse que implica, na história, as ações violentas retratadas em segundo plano –, por outro lado, o objeto em primeiro plano, um homem, representando o jovem do conto, que prende a miniatura de um policial nas mãos, rompe com a narrativa realista da linguagem verbal e, indo ao encontro dessa releitura fantástica, revela um possível desejo do protagonista – um desejo que não é indicado no conto, mas que o quadrinista se dá a liberdade de expressar como algo decorrente da humilhação e da violência policial denunciada:

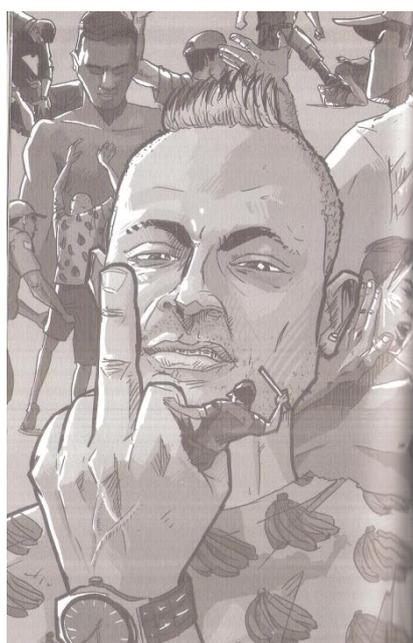


Figura 4 – Ilustração do conto “Bananas”

O conto “Bananas” em si é formado quase exclusivamente pelos diálogos dos personagens, com raríssimas intervenções de uma voz narrativa. Abaixo, transcrevemos o conto em sua totalidade porque, apesar de longo, vale a pena observar o modo como cada voz é apresentada:

Buscar banana, mãe, essa hora?
 Vai logo, num tô pedindo, tô mandando.
 Ah! Mãe é que...
 Vai logo, Mauro Maurício, se não te arrebento.
 Saiu a contragosto, R\$ 2 na mão esquerda. Chinelo direito com um prego para que não escapasse a correia, bermuda com um pequeno furo na cintura, de onde saía uma ponta de elástico. Coisa ganhada não se olha os dentes.

E aí, nega? Ahã... tô indo, daqui a pouco a gente se fala, acabei de acordar, liguei o celular agora, o quê? Não! Vou passar aí depois do meio-dia, tô indo falar com o Denão, pra ver se sumario essa fita logo, tenho que pegar os bagulho com ele, mas logo a gente se fala. Beijo no cê também, não... não, tô mais em casa, não, já falei, tô pertinho da casa dele, tô atravessando a ponte, não, nêga, agora não, tá colando uma barca.

Você aí, neguinho, cola na grade, mão na cabeça.
 E você aí, filha da puta branquelo, também cola no muro aí.
 Sim, senhor.
 Sim senhor o quê?
 Não, eu tava voltando pra casa, fui buscar banana e...
 Precisa contar história, não. Tô perguntando nada ainda.
 Tá.
 Tá? Tá é seu cu.
 Desculpe, senhor.
 E esse celular tem nota?
 Tem sim, tá em casa.
 Tá indo aonde neguinho, tá indo roubar?
 Estou não, senhor, tô indo na casa de um amigo.
 E quem tem amigo nesse mundo, você tem?
 Acho que de verdade não.
 Cala a boca e pega o documento devagar e me dá. E você tá olhando o quê, larga essas bananas aí, porra.
 (chute na perna esquerda)
 Ai...
 Ai o quê, num guenta, branquelo? Então, toma.
 (tapa na cara)
 E você, neguinho, quer um também?
 Aí! Senhor. Vou falar. Aqui num é bobo não, já peguei sistema, já paguei o que devia.
 Ah, é? Então tá melhorando. Tá vendo? É só saber trocar ideia, agora esse branquelo aí.
 (tapa na cabeça)
 Pega essas bananas aí, porra, e come.
 Mas senhor, é que...
 Come, porra!
 E você, cumpriu quanto, neguinho?
 Seis anos, senhor, tô limpo.
 Aí sim. Tem que saber trocar ideia, pode ir que tá firmeza.
 Eu também?
 Quem mandou você falar, branquelo azedo do caralho?
 (tapa no pescoço)
 Eu tava só indo buscar banana pra minha mãe.

Eu te perguntei algo, filho da puta? Abre a perna direito.
 (chute na perna esquerda, chute na perna direita, até elas abrirem)
 Viadinho do caralho, que negócio é esse de banana? Tá me engrupindo? Cadê o
 baseado, cadê a farinha?
 (aperta os testículos)
 Vira de frente viadinho.
 Cê gosta assim? Gosta que eu encosto? Tava me encarando, né, viadinho?
 Que isso, senhor. Por favor!
 Cê tava indo aonde?
 Tava voltando do sacolão, sinhô.
 (o policial joga o resto das bananas no córrego)
 Mas, senhor.
 Joga essa porra lá, vai enganar o diabo.
 Sai fora e anda rápido, se vacilar eu passo com a viatura em cima desse seu
 cabeção branco.

Cadê a banana, Mauro?
 Tá aqui, mãe.
 (levanta o dedo anelar) (FERRÉZ, 2015, p. 73-76).

O conto, como muitos outros de Ferréz, é formado prioritariamente por diálogos que, no entanto, não são marcados como tais. Não há separação formal, com travessão ou aspas, das vozes, e o leitor é capaz de entender quem fala pelo registro e pela agilidade da troca de turno. De fato, toda a construção dos personagens, sua origem, lugar e função social, idade, profissão, é feita pela fala de cada um: sabemos, por exemplo, que se trata de um menino pobre no início da narrativa pela interação com a mãe e pela curta descrição feita pelo narrador das roupas do personagem; da mesma forma, sabemos que o outro personagem é, provavelmente, um ladrão pelo “jargão” usado em sua fala. Isso, no entanto, não é o bastante para estabelecer a polifonia da narrativa. Após a cena da conversa entre o menino e a mãe, há uma mudança brusca de perspectiva que, à primeira vista, sugere ao leitor uma história fragmentária. É quando as vozes se juntam no encontro com a polícia que começa a se compor o quadro polifônico, fazendo inclusive com que algumas vozes se confundam uma com a outra; não fica claro, por exemplo, se há um ou mais policiais na cena, pois as falas parecem ser enunciadas por uma mesma voz. Da mesma forma, à primeira vista, os personagens abordados são indistinguíveis entre si sob a perspectiva da polícia, que os diferencia apenas pela cor da pele. Embora os adjetivos “branquelo” e “neguinho”, usados respectivamente para se referir ao menino que compra bananas para a mãe e ao homem que planeja um roubo, não tenham o mesmo peso social, ao serem enunciados pela polícia como exercício de poder e de violência sobre os dois personagens, acabam servindo a funções similares, causando inclusive um estranhamento no leitor, uma vez que o personagem branco, mais ainda assim pobre, acaba sendo o principal alvo da violência física perpetrada pelo(s) policial(ais).

Se a relação dialógica é uma manifestação das relações entre “eu” e “outro” estabelecidas por falante e interlocutor, que se revezam nessas diferentes posições, a depender de quem assume o turno de fala, no conto “Bananas”, o reconhecimento buscado pelos sujeitos envolvidos em uma interação linguística/dialógica é completamente negado aos personagens em questão pela polícia. Retomemos, por exemplo, o modo como ambos os personagens são abordados (“Você aí neguinho” e “[...] você aí, filha da puta branquelo”, nos quais a ofensa “neguinho” funciona por si só, e o vocativo “branquelo”, para se tornar mais potente, precisa ser acompanhado de outro insulto) perguntando-nos como se dá nesses casos o “reconhecimento” do outro. De imediato, em qualquer interação no português do Brasil, a expressão “você aí” implica a interpelação de um falante em relação a um interlocutor – que até o momento do chamado “você aí” ainda não é interlocutor – e pressupõe igualmente um desconhecimento e um distanciamento (donde o dêitico “aí”) entre ambas as partes. Dito de outro modo, ao interpelar um possível interlocutor como “você aí”, o falante indica que aquele está onde este não está; que é, portanto, “outro” em relação ao “eu”. Em relação à polícia, o menino e o homem estão, de fato, em lugares físicos e sociais diferentes, e é precisamente por causa dessa diferença – evidenciada pela cor da pele e/ou pelo vestuário, que o narrador faz questão de descrever no início do conto – que são conhecidos em seu desconhecimento. A polícia os identifica como tipos – o branco pobre e o negro (possivelmente, mas não forçosamente) pobre – automaticamente reconhecidos como “suspeitos” e “perigosos”. Nesse movimento particular de reconhecimento, que não é o reconhecimento como sujeito esperado de um falante/interlocutor em condições justas de interação, a posição de “eu” é sistematicamente negada aos personagens (“Precisa contar história não”, “Quem mandou você falar [...]?”, “Eu te perguntei algo, filha da puta?”) que, se não se safarem por uma fala subserviente e conformadora ao senso comum, presente, por exemplo, na inserção irônica por discurso indireto livre do ditado “Coisa ganhada não se olha os dentes”, bem como no chavão de um interdiscurso moralista reproduzido pelo ladrão em “já paguei o que devia”, acabam tendo seu direito de resposta completamente suprimido: no conto, cada resposta oferecida pelo menino a uma pergunta da polícia é interrompida por atos de violência verbal ou física. Essa violência física, representada por intervenções impessoais do narrador que imitam indicações de cena em um texto dramático, funciona quase como continuidade natural da construção formal do conto, sugerindo que os tapas, chutes e o abuso sexual sofridos pelo menino se sobrepõem ao seu direito de fala. Assim, se, por um lado, no conto “Bananas” temos acesso apenas aos diálogos externos que se estabelecem entre os personagens, por outro lado, a ilustração de Alexandre de Maio, sem se submeter ao texto

verbal, oferece um vislumbre do discurso interno do menino, que só revela explicitamente a própria revolta ao final da narrativa, extravasando o acúmulo de indignação pela violência policial na figura, também violenta, da mãe.

A propósito da polifonia detectada na relação entre discurso interno e externo, um segundo exemplo retirado de *Os ricos também morrem* é emblemático da construção dialógica operada por Ferréz. Trata-se do conto “Pensamentos de um ‘correria’”, que, como mencionado acima, havia sido publicado pela primeira vez em 2007 na seção de opinião do jornal *Folha de São Paulo*. Na época, o conto foi escrito em resposta a um artigo de opinião publicado no mesmo jornal pelo apresentador de televisão, com aspirações políticas, Luciano Huck¹⁷. Em 2007, o apresentador se encontrava na segurança de seu carro (que não era blindado, “por filosofia” [sic]) quando foi assaltado no trânsito da capital paulista; desse evento resultou a perda de um relógio Rolex e a publicação de um artigo de opinião em que Luciano Huck expressava a indignação diante do ocorrido se servindo de clichês moralizantes sobre a situação da segurança pública no Brasil e tornando clara a necessidade de proteção especial aos mais ricos, que, na visão do apresentador, contribuem cultural e financeiramente para o desenvolvimento do país. O assalto sofrido pelo apresentador, ainda que ele queira e tente negá-lo, é produto de um processo de violência oportunamente resumido em um dos versos do rap “Boa esperança”, de Emicida (2015): “Violência se adapta, um dia ela volta pu cêis”, no qual o pronome “vocês” faz referência precisamente ao grupo a que pertence Luciano Huck, membro da elite econômica e social brasileira. E é com essa lógica em mente que Ferréz, oito anos antes do lançamento desse rap, escreve “Pensamentos de um ‘correria’”. Antes de passarmos à leitura do conto, vale ressaltar que aqui não nos interessa analisar o texto de Luciano Huck, mas sim a relação dialógica, na forma de uma intertextualidade, criada por Ferréz entre o discurso moralista e violento do apresentador e o possível ponto de vista do assaltante, ou “correria” na gíria da periferia de São Paulo, que rouba o Rolex¹⁸. É importante relembrar igualmente que após a publicação do conto e o ultraje expresso por leitores da *Folha*, Ferréz foi processado pelo Ministério Público (MP) por apologia ao crime, enquanto um “outro texto (o do Luciano Huck) que disse que esperava a ajuda do Capitão Nascimento [protagonista do filme *Tropa de Elite*, que glamouriza a violência policial nas favelas do Rio], fazendo alusão a justiceiros, sequer foi mencionado” (FERRÉZ, 2008).

¹⁷ O artigo de Luciano Huck é intitulado “Pensamentos quase póstumos”.

¹⁸ Nem o conto de Ferréz nem o artigo de Luciano Huck serão transcritos aqui. Ambos os textos podem ser acessados na seção de opinião da *Folha*. Os links a seguir remetem respectivamente ao conto de Ferréz e ao artigo de Luciano Huck: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0810200708.htm>>, < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0110200708.htm>>. Acesso em: 24 nov. 2018.

O fato de “Pensamentos de um ‘correria’” ter aparecido primeiro na seção de opinião de um jornal de grande circulação permite, como observa Carolina Barreto (2011), “[tensionar] o lugar do texto de opinião, evidenciando que este é uma *fictio* [...]” (p. 70), ou seja, uma produção construída a partir de certa versão dos fatos e moldada por certa perspectiva. A consequência disso, evidenciada inclusive pela reação dos leitores, que demonstraram incômodo diante do texto de Ferréz, mas não diante da fala de Luciano Huck, que escreve como ele mesmo, é a “[desestabilização dos] objetivos da seção [...], pois, ao escolher o conto, [Ferréz] mostra que a ficção seria mais potente em trazer à tona as divergências e as diferenças nos comentários dos leitores” (p. 70). A posterior publicação em uma coletânea de contos, embora conforme um pouco a ficção a um lugar supostamente adequado, não perde seu caráter de provocação, uma vez que em um livro com trinta e nove contos, apenas dois – o conto “Pensamentos de um ‘correria’” e “Imagens flagram” – apresentam como temática a afirmação/previsão do título. O processo movido pelo Ministério Público (MP) é inclusive mencionado por Ferréz no prefácio da coletânea: “*Tumultuando na escrita, vi minha vida também sendo tumultuada* [...]. Algumas linhas de um conto, um ponto de vista, e um processo, que me levou para uma delegacia” (FERRÉZ, 2015, p. 11, grifos nossos). Ainda que o autor não divulgue o resultado do processo, ao destacar seu processo de escrita como “tumultuação”, ele destaca um objetivo político de desestabilização em seu trabalho que, se, por um lado, provoca um impacto de recepção positiva junto ao público leitor, por outro, afeta negativamente sua imagem pública: “Algumas palestras canceladas, as revistas e jornais a favor da ‘vítima’, meu nome jogado aos porcos. E nos becos e vielas, recebia abraços” (p. 11). Nesse trecho, o autor distingue dois tipos de recepção, enfatizando as diferentes partes de um sistema literário, formado por autor, obra e público (CANDIDO, 2006), e subvertendo a lógica tradicional de legitimação literária no interior desse mesmo sistema: de um lado, a recepção vinda de um público institucional, legitimador da “boa” literatura, que se alia à figura disciplinadora do MP e recusa, no contexto da publicação de “Pensamentos de um correria”, a escrita de Ferréz; de outro, a recepção vinda de um público *de facto* (os moradores de regiões periféricas para os quais o autor escreve), que passa a cumprir a função de legitimação da literatura do autor – uma legitimidade que vem das ruas e que se torna fundamental à composição literária. E é precisamente na reflexão metalinguística feita pelo autor no prefácio, no qual ele trata dos diferentes modos de interposição da vida e do cotidiano em relação à escrita – esta é constantemente adiada por aqueles (“Eu tenho um prefácio a fazer, mas [...]”) –, que ele também chega à conclusão de que vida e escrita são

inseparáveis, sendo a segunda constituída pela diversidade de vozes de leitores reimaginadas ao longo do prefácio.

O conto abre com um narrador em primeira pessoa, “Ele me olha, cumprimentando rápido” (FERRÉZ, 2015, p. 97), que se encontra no mesmo nível do protagonista não só porque ambos frequentam o mesmo espaço, mas porque os dois já se conhecem. No desenrolar da história, entretanto, esse narrador vai se tornando impessoal e, aos poucos, vai se fundindo cada vez mais com os pensamentos do “correria”¹⁹, que a voz narrativa parece dominar de forma onisciente, até que retorna na última frase do conto invertendo o moralismo de Luciano Huck e colocando-se ironicamente como nova moral da história: “Não vejo motivo pra reclamação, afinal, num mundo indefensável, até que o rolo foi justo para ambas as partes” (p. 100). Com efeito, o discurso do apresentador de televisão, que já começa a aparecer no conto de Ferréz desde o início, com menções diretas e indiretas, vai sendo expandido e, nessa expansão, esgarçado pela ironia que subjaz à relação intertextual e que não visa à síntese dialética. Com a exposição de outra perspectiva sobre o problema da violência urbana, Ferréz não pretende que sua voz se complemente à de Luciano Huck formando uma “dedução monológica”, nas palavras de Bakhtin (1999, p. 279), que visa à solução do problema. Na verdade, o “correria” tampouco se coloca como o oposto de alguém como Luciano Huck; enquanto personagem ficcional, ele não existe apenas em função da sofisticação irônica por trás da qual se coloca a crítica de Ferréz. Com efeito, alguns dos dramas enumerados pelo apresentador em decorrência de sua possível morte já são, a despeito de qualquer chance de homicídio, sofridos diariamente pela família do protagonista: “Ele anda devagar entre os carros, o garupa está atento, se a missão falhar, não terá homenagem póstuma, deixará uma família destroçada, *porque a sua já é*, e não terá uma multidão triste por sua morte” (p. 98, grifos nossos). O que está em jogo no conto de Ferréz é, em última análise, a base da relação dialógica tal qual proposta por Bakhtin: a presença e a legitimação da alteridade e de diferentes consciências.

A visão de periferia na literatura de Ferréz, além de passar por uma representação dos espaços urbanos periféricos, bem como das privações e dos problemas estruturais sofridos nessas comunidades, implica também, como vimos no romance *Capão Pecado* e nos contos “Bananas” e “Pensamentos de um ‘correria’”, reunidos na coletânea *Os ricos também morrem*, uma multiplicidade de vozes que, dependendo do enquadramento, podem validar ou obliterar – é o caso da polícia no conto “Bananas”, por exemplo – a existência do sujeito

¹⁹ O narrador também domina os pensamentos de um motoboy que aparece brevemente na história e que, assim como o “correria” e o próprio narrador é morador da periferia e pertence à classe trabalhadora.

periférico. É, em parte, graças a essa diversidade de discursos que Ferréz, junto com outros autores contemporâneos de periferias brasileiras, consegue consolidar um imaginário próprio da vida em regiões periféricas.

1.2. *Boumkæur*: a unidade de vozes da “comunidade imaginada”

Considerado por alguns como um romance “precursor” (CELLO, 2017, p. 3), *Boumkæur*, de Rachid Djaïdani (1999), já havia sido precedido por outros romances ditos “*beur*”²⁰ (isto é, escritos por autores de origem magreбина²²), como é o caso de *Béni ou le paradis privé*, de Azouz Begag (1990), e *Les Raisins de la galère*, de Tahar Ben Jelloun (1996)²³. É possível, no entanto, que o que torna *Boumkæur* uma obra sem precedentes, anunciadora de uma nova tendência, é o sucesso de venda e crítica experimentado por Djaïdani. Quando de seu lançamento, o romance alcançou o número de 90.000 exemplares vendidos, elevando-o à posição de *best-seller* naquele ano; nessa mesma época, seu autor foi convidado a um dos programas de televisão sobre literatura mais famosos na época, *Bouillon de culture*, de Bernard Pivot, apresentador conhecido por um tratamento da literatura como manifestação linguística e cultural elevada (FRICAN; MERENDET, 2017)²⁴.

²⁰ A palavra “*beur*” é resultado da “verlanização”, ou seja, do processo de inversão e conseqüente revocalização, da palavra “*arabe*”. Voltaremos mais adiante a uma explicação sobre o *verlan*, mas por ora podemos adiantar que se trata de um fenômeno da língua francesa, que encontra equivalente na variedade portenha de Buenos Aires com o *vesre* (inversão do espanhol “*al revés*”), e que consiste em inverter – o próprio nome *verlan* também é resultado da inversão da expressão “*à l’envers*” – as sílabas de determinada palavra. Como resultado desse processo de inversão, a palavra necessariamente passa por mudanças fonéticas, sintáticas, semânticas e pragmáticas, que incluem, entre outras coisas, a revocalização mencionada acima, a perda de marcas de conjugação – de tempo, pessoa e número – para os verbos verlanizados, a mudança de sentido baseada na alteração do significante, que se torna, por sua vez, mais adequado a determinados usos e contextos, exercendo funções diferenciadas – nesse caso, o próprio processo de tradução entra em jogo, pondo em causa a relação supostamente equivalente entre “*beur*”, em francês, e “árabe”, em português. Atualmente, junto com o *argot* [gíria], o *verlan* é tido como parte essencial da variedade das periferias francesas, o chamado *Français Contemporain des Cités* (FCC) [Francês contemporâneo das *cités*]. Desde o século XVI, no entanto, há indícios da presença de *verlan* na língua francesa, usado com um mesmo propósito “*crypto-ludique*” (GOUDAILLIER, 2001) aplicado a diferentes circunstâncias: em séculos anteriores, por exemplo, era usado por poetas libertinos para contornar a censura; durante a Segunda Guerra serviu aos soldados franceses para enganar os inimigos alemães; hoje em dia, nas periferias [*banlieues*], tem o objetivo de excluir da comunicação figuras de autoridade, permitindo aos jovens conversarem entre si à revelia da polícia e da escola (AHMED, 2005).

²¹ A popularização do nome “*beur*” e seu emprego na expressão “literatura *beur*” se deu principalmente após a *Marche pour l’égalité et contre le racisme* [Marcha pela igualdade e contra o racismo] de 1983, que também ficou conhecida como a *Marche des beurs*.

²² Magrebe é o nome que se dá à região noroeste da África, que reúne países de origem árabe e/ou berbere. Os três países centrais do Magrebe são o Marrocos, a Tunísia e a Argélia, de onde vem o pai de Rachid Djaïdani – este, por sua vez, nasceu na França em uma *cité HLM* (moradia de baixo custo subsidiada pelo governo francês), localizada no departamento de Yvelines na região parisiense.

²³ Begag, nascido em Lyon, mantém nacionalidade francesa e argelina, ao passo que Ben Jelloun é um autor franco-marroquino, nascido e criado no Marrocos, que se mudou para a França no início da idade adulta.

²⁴ A ideia da literatura como um texto que é bem escrito, do ponto de vista da norma culta de uma língua, não é estranha em determinados círculos literários, exclusivos e populares, e pode ser vista em ação em um arquivo disponível no site do *Institut National de l’Audiovisuel* (INA), no qual Djaïdani é entrevistado em 1999, ano do

A escrita de *Boumkæur*, bem como de outros romances, e a realização de obras de outra natureza dedicadas à temática da periferia, nesse mesmo período, se apresentam, em parte, como reflexos de um momento de instabilidade econômica que, principalmente na década de 1980, criou tensões nas periferias urbanas, provocando embates entre moradores e a polícia nacional (DALIDA; HAKIM, 2018). A associação entre a literatura que se faz desde e sobre as periferias leva, assim, a debates sobre a legitimação literária dessa escrita, que na opinião de alguns detratores só seria possível se feita por um viés antropológico ou exótico, e não por seu peso estético. Essa discussão, que tampouco é estranha à literatura brasileira de periferias, na medida em que nos parece infrutífera e carregada de *a priori*, não nos interessa aqui, principalmente, porque tanto no Brasil quanto na França análises literárias já provaram o valor “ético e estético” (PATROCÍNIO, 2013) dessas obras. Tampouco nos interessa, neste ponto do trabalho, a discussão de nomenclaturas e de suas adequações às literaturas produzidas desde periferias urbanas francesas, às quais, além da categoria “*littérature/roman beur*” – da qual decorre igualmente “*littératures postcoloniales*” –, se atribuem também os títulos de “*littératures urbaines*” e “*littératures de banlieues*” (PUIG, 2010). Nesta seção, queremos analisar a construção de narrativas sobre a periferia que ajudam a forjar um imaginário que, em diferentes medidas, problematiza ou reproduz as ideias de um discurso oficial.

Boumkæur é um romance escrito em primeira pessoa, em uma linguagem confessional, que conta a história de Yaz, apelido de Yazad, narrador e protagonista da história, que decide escrever um livro sobre sua *cité* e, para isso, recorre a seu amigo Grézi, outro morador dessa mesma *cité*, conhecedor do território, dos moradores e dos rolos que povoam o ambiente. Os dois personagens, que, com a exceção da aparição breve de alguns personagens pequenos, predominam no presente da narrativa, também contada em flashbacks, se apresentam, portanto, imediatamente como contrapontos: Yaz detém o código da letra, Grézi detém o código das ruas; Yaz representa o registro escrito, Grézi representa a tradição oral. Para Yaz, a motivação da escrita parte da necessidade de ganhar dinheiro, que, como o protagonista promete ao amigo, será dividido igualmente entre os dois após a publicação e o sucesso do livro. As primeiras páginas da história são dedicadas ao preparo da escrita: os amigos encontram a carroceria abandonada de uma caminhonete e instalam ali um “escritório”, no qual eles se encontram diariamente para compor sua narrativa. Vamos assim

lançamento do livro, por Thierry Ardisson, apresentador do talk show francês *Tout le monde en parle*. Durante a entrevista, o autor é elogiado pelo apresentador por sua correção gramatical, com a exceção de “dois erros de ortografia” presentes no texto. Disponível em: < <http://www.ina.fr/video/I07298780>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

conhecendo os tipos que habitam aquele cenário – o grupo de criminosos, identificado como Gremlins, do qual Grézi também faz parte; o francês branco e pobre, convenientemente chamado de Napoleão, que vive na *cité*, mas defende ideias fascistas; os africanos subsaarianos “comedores de mandioca” etc. –, até que se introduz o conflito da narrativa: Grézi, que tem 17 anos no começo da história, confessa a Yaz ter assassinado um outro jovem morador da *cité* na saída de uma escola, diante de várias testemunhas, e pede ao amigo que se refugie com ele no porão [*cave*] de um dos prédios da *cité*, aguardando a chegada iminente de seu aniversário de 18 anos, ocasião na qual o personagem finalmente pretende se entregar à polícia. É diante desse fato que os planos de Yaz de escrever sobre a *cité* e deixar de fora anedotas pessoais acabam falhando, e o romance passa a funcionar como uma espécie de diário da história familiar e das impressões do protagonista.

Na segunda metade do livro, na voz de Yaz, que narra os eventos em retrospectiva, descobrimos que a confissão de assassinato e o pedido de ajuda de Grézi haviam sido uma mentira bolada com o objetivo de sequestrar Yaz sem que este se desse conta. Durante os dias de cativo disfarçado, Yaz é repetidamente drogado pelo amigo, mas acaba atribuindo suas sensações de mal-estar ao consumo de comida supostamente estragada. Quando Grézi obtém da família de Yaz um resgate de milhares de francos, a polícia consegue finalmente rastrear o sequestrador, libertar Yaz dessa prisão despercebida e prender Grézi, que assume o controle da narração na última parte do livro, enviando a Yaz pelo correio uma carta de desculpas e todas as histórias de moradores da *cité* que deixaram de ser contadas no início do livro. O leitor do livro tem assim acesso apenas à carta, que também nos é apresentada por intermédio de Yaz – este, após ter se convencido da impossibilidade de seu plano de enriquecimento por meio da escrita testemunhal/literária, retoma a narrativa nas últimas páginas e se despede dos leitores no mesmo lugar de onde partiu:

Les histoires de quartier du best of de la mémoire de Grézi partent en fumée. Je ne vous les balancerai pas. Faites l'effort de nous rendre visite. Dans nos cités, c'est la France de demain qui est mise hors jeu. Elle te demande une poussette, une courte échelle, une aide autre que l'inauguration d'un panier de basket.

Fin ou presque.

*La lumière resurgit. J'ai tout enfumé. Je m'esquive, j'entends mon Daron gueuler :
– Espèce de voyou, il aurait dû te tuer, cinglé de ta race !*

Paf !!!

Rouge...

Fin. (DJAÏDANI, 1999, p. 158-159)²⁵²⁶.

Entre os aspectos que chamam atenção no trecho acima, o principal talvez seja o diálogo que se estabelece constantemente entre narrador e leitor – este é em vários momentos interpelado por aquele, que, como em uma quebra da “quarta parede”, aproveita para refletir sobre a própria escrita. A princípio, por meio da linguagem de diário destacada acima, o narrador pode registrar em tempo real seus encontros com Grézi e suas lembranças familiares. Suas constantes interferências operam uma *mise en abyme* da história, ultrapassando, no entanto, os limites da escrita confessional, uma vez que o autor supõe que está sendo lido por terceiros: acima, por exemplo, o narrador/autor dirige-se explicitamente aos leitores, como o faz no trecho em que pergunta ao leitor, logo no início do livro, se pode chamá-lo de “*tu*” em vez de “*vous*”. O desejo de escrever o livro que o faria ganhar muito dinheiro e sair da *cité*    substituído por uma espécie de epifania que o faz perceber que as coisas não serão modificadas apenas pela publicação de um livro, mas pela integração entre o leitor, que o narrador pressupõe estar de fora, e os moradores do conjunto habitacional. Apesar dessa tomada de consciência, pouca coisa muda na vida do protagonista: a aparição do pai ao final dá margem a uma continuidade das dinâmicas conflituosas e das dificuldades na vida do protagonista. De certa forma, poderíamos dizer que, na narrativa, o fim são    fim quando Yaz volta à rotina cinza do início do livro, que, ainda assim, não se repete exatamente da mesma forma. O trecho que antecede a passagem acima, por exemplo, parece indicar um encerramento na relação entre os amigos: “*Un courrier, je vais lui gratter, sans attendre de réponse. Mon correspondant m’a fait subir mille et une souffrances. Pourtant, je pardonne. Jamais,   a, il ne saura // Noir*” (DJAÏDANI, 1999, p. 158)²⁷. A palavra “*Noir*” funciona, nesse caso, como uma espécie de indicação de cena em um roteiro (i.e., *fade to black*), um signo que representa o fim do filme e da história. Na lógica da narrativa, no entanto, o escuro    são a luz das escadas do prédio, onde Yaz se escondeu para ler a carta, que pisca como se ameaçasse se apagar. Logo após essa indicação a narrativa continua, até que se chegue ao

²⁵ Todas as traduções de trechos de *Boumk  ur* apresentadas neste capítulo foram feitas pela autora desta dissertação no contexto do trabalho de conclusão de curso de um bacharelado em Letras-Tradução Francês na Universidade Federal de Juiz de Fora – ver Resende (2017). Uma versão reduzida desse trabalho de conclusão de curso, publicada na forma de um artigo que se concentra na análise da tradução (RESENDE, 2018), está disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2018v38n3p226>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

²⁶ “As histórias do bairro do best of da memória do Gr  zi viram fumaça. Não vou entregar nada. Façam o esforço de vir nos visitar. Nas nossas cit  s, é a França de amanhã que t   impedida. Ela pede um empurrãozinho, uma curta escada, uma ajuda que não seja a inauguração de uma cesta de basquete. // Fim ou quase. // A luz voltou. T   tudo enfuma  ado. Me esquivo, ouvindo meu Velho esbravejar: // – Seu delinqüente, ele devia    ter te matado, maluco filho da mãe! // Paf!!! // Red-out... // Fim” (tradução nossa).

²⁷ “Vou rabiscar uma carta sem esperar resposta. Meu correspondente me fez passar por mil e um sofrimentos. Apesar disso, eu o perdoo. Ele nunca vai saber disso. // Black-out” (tradução nossa).

quase fim e ao fim definitivo transcrito acima. Assim, a substituição do “*Noir*” pelo “*Rouge*”, além de evocar o possível sangue do tapa subentendido na fala do pai e na onomatopeia de que se segue a ela, não apenas deixa a história em aberto, como evocam as reticências, mas sugere uma mudança no cenário e na realidade fria e sem cor que se vinha pintando até esse momento.

O fato de acompanharmos um mesmo personagem e observarmos sua mudança e tomada de consciência gradual levou Laura Reeck (2003) a considerar que, não obstante a ausência de mudança de situação financeira e social, *Boumkœur* poderia ser pensado como um romance de formação ou *Bildungsroman*. Para a autora,

o leitor do *Bildungsroman* tradicional espera que o fim marque a conclusão de uma jornada do protagonista, ou seja, sua entrada na idade adulta [...]. Devemos acreditar que ele [o protagonista] será bem sucedido e, por essa mesma via, passará a pertencer ao seu mundo. O fim deve, portanto, implicar a famosa “reconciliação” [...]. // Para Lukács, o fato de errar (a errância) é sinônimo de fracasso [...]. No cerne do romance “*beur*”, no entanto, residem frequentemente protagonistas marginais à sociedade em um estado de errância: eles estão encarcerados, fogem de casa, sofrem com o fracasso escolar, estão desempregados (p. 77-78, tradução nossa).

A autora vê no que ela identifica como “errância” a natureza da formação do protagonista “*beur*”. É ela que permite quebrar o senso comum do herói idealizado, indo ao encontro, portanto, de um *Zeitgeist* contemporâneo. De fato, a imagem do herói tradicional, cujo devir [*becoming*] é expresso na narrativa por um movimento de ascensão na hierarquia social, já havia sido posta em causa por Bakhtin (2010 [1986]) em suas considerações sobre o *Bildungsroman* em *Speech genres and other late essays*. Para o filólogo/filósofo russo, o romance de formação se destaca precisamente pela mudança interna do herói, que em outras obras se mantinha imóvel, intacto, imperturbável. O *Bildungsroman* deve, desse modo, se preocupar em representar o herói no “processo de devir” [*process of becoming*] (BAKHTIN, 2010 [1986], p. 17, tradução nossa). Como um elemento variável, no qual atuam as mudanças do tempo, o herói acaba alterando igualmente o enredo, trazendo à tona a “emergência” (p. 17) da experiência humana. Tempo e espaço – ou tempo no espaço para ser mais precisa – também começam a exercer um papel importante no romance de formação. Quando Reeck fala, portanto, de uma errância, compreendida tanto no sentido de cometer erros quanto no sentido de vaguear, percorrer um espaço e um determinado espaço de tempo, a autora dialoga com a ideia de um *Bildungsroman* no qual o mundo, como coloca Bakhtin, é uma escola de experiência que, embora permanece imóvel, permite a quem a vivencia – a quem erra pelo mundo – sofrer mudanças internas.

De fato, a trajetória descrita de diferentes modos por Reeck e por Bakhtin se faz presente de algum modo em *Boumkœur*, a começar pelo *incipit*, que, embora possa ser lido em relação ao trecho final, transcrito acima, não revela a abertura que esse revela: “*Une galère de plus comme tant d’autres jours dans ce quartier où les tours sont tellement hautes que le ciel semble avoir disparu*” (p. 9)²⁸. Por outro lado, as colocações de Reeck sugerem que os *Bildungsroman* da periferia, escritor por autores “*beur*”, não buscam a reconciliação ou a integração, mas antes a “integridade”, no sentido de não ter que abrir mão de características próprias, que tornam os personagens sujeitos autônomos, para pertencer à sociedade francesa. Com efeito, ao final de *Boumkœur*, Yaz rejeita a possibilidade de um exotismo que a narrativa sobre a *cité* poderia proporcionar e pede que o movimento seja de fora para dentro: os leitores devem ir à periferia para conhecê-la, movimento que é mais difícil e menos frequente do que o movimento de dentro para fora. Ainda assim, no conjunto da obra de Dja dani permanece, às vezes de forma mais sutil, outras de forma mais  bvvia, o desejo pela integração e pelo pertencimento – t pico, segundo Reeck (2003), do herói romanesco tradicional – a uma comunidade oficial. Nesse sentido, propomos nos concentrar em alguns questionamentos chave: como é formada a comunidade periférica representada em *Boumkœur*? Como ela é apresentada no livro e em que medida interage com a “comunidade imaginada”, isto é, com o ideal de nação francesa?

Voltemos ao *incipit*: a frase que abre o livro, transcrita acima, suscita alguns pontos importantes: o primeiro que talvez chame mais atenção do leitor brasileiro é o uso do termo “*gal re*”. A situação de *gal re* dos jovens de *cit s* consiste “[...] [na] incerteza, [na] flutuação, [na] formação de redes frágeis que substituem os grupos, [nos] longos períodos de  cio entrecortados por bicos, [na] delinq u ncia presente e pouco espetacularizada” (DUBET, 1983, p. 10, tradução nossa). Tal avaliação pode, a princípio, pôr em causa a própria possibilidade de criação de comunidades entre os jovens afetados por essa realidade, já que o ambiente propício   *gal re* impede a coesão e a formação do que poderíamos chamar de “senso de identidade grupal” (HALL, 2003, p. 65). Ao afirmar, portanto, “*Une gal re de plus comme tant d’autres jours*”, o narrador, que ainda não se revelou personagem nesse ponto da história, explicita o caráter rotineiro da cena representada. A menção ao bairro, por sua vez, “*dans ce quartier*”, já informa não apenas a localização espacial do narrador – o uso do dêitico nos mostra que o narrador fala desde o local da ação –, mas também o alcance da experiência de *gal re*: “*Une gal re de plus*” pode aludir ao cotidiano do sujeito a que se refere o enunciado,

²⁸ “Mais um dia, como tantos outros, pensando neste lugar em que os prédios são tão altos que o céu parece ter desaparecido” (tradução nossa).

ou pode aludir à macro-realidade do bairro – neste caso, o sujeito, Yaz, que na frase seguinte se revela narrador da própria história, é apenas um entre os muitos atingidos pelos problemas estruturais periféricos, dos quais a *galère* é apenas uma manifestação. A noção de rotina deixa claro que a cena descrita se encaixa no presente de uma série de eventos passados e, provavelmente, futuros, nos quais a *galère* constitui a ligação entre os membros pertencentes a uma mesma realidade social, que, não obstante, é considerada fluida e incerta.

O sentido de pertencimento se torna ainda mais explícito quando fazemos referência ao prefácio do livro, escrito por um grupo de rap, Suprême NTM, famoso nos anos de 1990:

Où sont nos repères, qui sont nos modèles, de toute une jeunesse vous avez brûlé les ailes [...] Mais aujourd'hui cette jeunesse se crée ses propres repères, sa propre culture [...]. / Le côté anecdotique, choisi par Rachid, pour raconter cette vie de quartier, rend son roman proche d'une authenticité qui n'appartient qu'à ceux qui naissent dans un bunker (SUPRÊME NTM, 1999, p. 7)²⁹.

Esse trecho, ao reforçar a noção de uma comunidade composta por sujeitos que, embora se desconheçam, veem-se socialmente ligados por certos tipos de experiência, reforça a ideia de que as comunidades imaginadas são “formadas e transformadas no interior da *representação*” (HALL, 2014 [1992], p. 30, grifo do autor). Esta, quando empreendida pelo pobre, constitui-se no plano da literatura como apresentação ou auto-representação dos sujeitos despossuídos (SANTOS, J., 2004), que só deixam de ser coisa para se tornar sujeito no campo literário (p. 35). Vejamos, por exemplo, de que maneira o trecho em destaque cria um imaginário de união periférica: em primeiro lugar, ao reiterar o uso do pronome possessivo conjugado na primeira pessoa do plural (“*nos*”), e ao contrapô-lo à segunda pessoa do plural (“*vous*”), Suprême NTM não apenas consolida laços de identificação entre membros da *banlieue*, mas marca a presença de uma comunidade que, embora exterior à periferia, exerce poder sobre ela, na medida em que, há bastante tempo, vem determinando *como* e *se* os ditos “*banlieuesards*” devem ser retratados. Em segundo lugar, o grupo reivindica uma política de representação positiva e legítima, garantida, nesse caso, pela escrita de Djaïdani, um morador da *cité*. Quando contrastados com *Boumkœur*, no entanto, os pontos ressaltados por Suprême NTM, põem em tensão a representação, de fato, oferecida pelo protagonista do romance de Djaïdani – o personagem, um jovem nascido em *cité*, de pai egípcio e de mãe provavelmente originária

²⁹ “Onde estão nossas referências, quem são nossos modelos, vocês cortaram as asas de toda uma juventude [...] Mas hoje essa juventude cria suas próprias referências, sua própria cultura [...]. / O aspecto anedótico escolhido por Rachid para narrar a vida de um bairro periférico confere a seu romance uma autenticidade que pertence apenas àqueles que nascem em um bunker” (tradução nossa).

da África Subsaariana, pela menção à sua crença no feiticeiro marabu³⁰ [*sorcier marabout*] do bairro, não acredita pertencer ao meio de que faz parte. O primeiro aspecto a ser notado é a diferença de capital cultural entre os jovens que povoam o livro e o personagem que constrói o relato: este não domina a linguagem, a postura e tampouco compartilha os objetivos de outros moradores da *cité*: “*La génération de Gr zi a invent  un dialecte si complexe qu’il m’est pratiquement impossible de le comprendre. Les jeunes   présent se sont ghettoris s avec leur mixage oral qui les laissent sur la touche de l’intégration*” (DJA DANI, 1999, p. 45)³¹. Essa frase é sintomática do projeto de na o construído não apenas em *Boumk eur*, mas, de forma muito mais evidente, no último filme de Dja dani, intitulado *Tour de France* (2016), uma vez que incorpora elementos de numerosos grupos culturais presentes na França, a fim de investir em um tipo de multiculturalismo que mantenha a essência da “francesidade” tradicional.

Em *Boumk eur*, ao mesmo tempo em que se denuncia a cultura majoritária – o *vous* em torno do qual são organizadas as estruturas de poder e o discurso oficial da na o –, o personagem busca construir um imaginário comum a ambas as comunidades, a fim de que o dito “centro” reconheça a assim designada “periferia”. Vejamos: no livro, a recusa da na o francesa se d , sobretudo, no nível das institui es governamentais. O abandono da educa o pública, dos órgãos trabalhistas, da segurança nacional – simbolizada pelo sistema carcerário, que, assim como a *gal re*, constitui outra experiência passível de ser compartilhada pelos jovens da *cité* – são todos exemplos de institui es úteis   homogeneiza o de uma cultura nacional (HALL, 2014 [1992], p. 30). Com efeito, em determinadas passagens do livro, o pertencimento de Yaz   na o francesa   posto em causa pelo fracasso das institui es:

Depuis que j’ai arrêté les cours de l’éducation nationale ou depuis que les cours de l’éducation nationale m’ont sacqu , je n’ai pas vraiment eu l’occasion de bosser, pas assez d’expérience comme disent les boss. Tu parles ! Ils te donnent pas ta chance et te chantent tous en chœur : pas d’expérience professionnelle. Mon cul ! Même l’ANPE [Agence nationale pour l’emploi] n’a rien pu pour moi, avec ces stages à deux demi-centimes qui ne servent à rien, à part faire croire aux parents qu’ils vont trouver un emploi à leur fiston comme futur smicard (DJAÏDANI, 1999, p. 10)³².

³⁰ Na África Subsaariana, o marabu   uma figura que resulta do sincretismo entre o Isl , o vodu, o cristianismo e o animismo. Ele pode ser considerado tanto um líder religioso quanto um feiticeiro, ou um bruxo, como o faz o romance *Boumk eur*.

³¹ “A gera o do Gr zi inventou um dialeto tão complexo que pra mim é praticamente impossível compreend lo. Os jovens de hoje se guetorizaram com a mixagem oral que os deixa à margem da integra o” (tradu o nossa).

³² “Desde que abandonei a Escola Pública, ou melhor, desde que a Escola Pública me enxotou, não encontrei nenhum trampo de verdade, pouca experiência, como dizem os chefes. T  de zua o! Não te dão uma oportunidade e ainda fazem coro: sem experiência profissional. Teu cu! Nem a ANPE [Agência nacional para o emprego] me salvou, com aqueles estágios que pagam uma mixaria e não servem pra nada, a não ser pra fazer o papai e a mamãe acreditarem que vão conseguir um emprego de s l rio mínimo pro filhinho” (tradu o nossa).

A vontade de forjar uma comunidade para si e para outros moradores da *cit * parte, precisamente, da necessidade de repudiar uma França na qual o personagem no se ve reconhecido: “*La société   ce jour m’a toujours gifl , m’a toujours humili , pourtant je suis français. Quand j’ai fait mes trois jours, j’ai jou  au cingl  pour ne pas être incorporé. La guerre, je la laisse se régler entre les bleus, les blancs et les rouges*” (p. 50)³³.   importante pensar, a partir desse trecho, os sentidos possivelmente depreendidos da afirmao “*je suis français*”, bem como sua colocao no enunciado: apos a enumerao de uma série de fatos que, embora formulados de maneira afirmativa, denotam sentidos negativos – i.e., bater e humilhar –, Yaz introduz, por meio de uma conjunção adversativa (*pourtant*), a asserção de sua nacionalidade, imediatamente contrastada com a asserção de um possível nacionalismo, simbolizado pelo ato de portar a bandeira para fazer a guerra – ou de fazer a guerra para portar a bandeira. O verbo “* tre*”, a não ser pelo contexto de uso, não nos permite diferenciar entre o “ser” e o “estar” do português. Pela natureza da oração em destaque, poderíamos supor – e assim seríamos levados a traduzir – que se trata da construção “sou francês”. Ao nos vermos, contudo, diante de uma verdade inelutável, um acaso, talvez pudéssemos afirmar que o narrador “  francês” não porque seja da França, mas porque *está* na França.

Por outro lado, a ideia de uma integração ao discurso oficial acontece desde as primeiras páginas. Assim nos   informada a inteno de escrita do narrador-personagem:

Oh l  ! raconter mes bla-bla familiaux, ce n’est pas trop le sujet de l’histoire que je veux faire naître sur mon calepin. Si ma vie personnelle et familiale avait pu intéresser ne serait-ce une personne, je l’aurais su depuis belle lurette. Le sujet, c’est mon quartier. Faut en profiter, en ce moment c’est la mode la banlieue, les jeunes délinquants, le rap et tous les faits divers qui font les gros titres des journaux (DJAÏDANI, 1999, p. 13)³⁴.

Esse fragmento revela a primeira interao direta entre narrador e leitor. At  ento, Yaz havia apresentado em poucas páginas alguns membros de sua família, bem como o ambiente em que vive. Percebendo, porém, a necessidade de se adequar a um discurso feito sobre a periferia, Yaz decide atender ironicamente   expectativa de um público “externo”. Aqui, temos que considerar brevemente o fato de a comunidade francesa estabelecadora do discurso oficial sentir a necessidade de imaginar determinado tipo de narrativa para a vida em *cité* – narrativa

³³ “Até hoje, a sociedade são me bateu, me humilhou e, apesar disso, eu sou francês. Quando fui me alistar, fingi que era doido pra não ser convocado. A guerra, eu deixo que resolvam os azuis, os brancos e os vermelhos” (tradução nossa).

³⁴ “Ah, pode deixar que contar os bl -bl -bl s da minha família não é o tema da história que eu quero que nasa no meu caderno. Se a minha vida pessoal e familiar interessasse a uma única pessoa, eu já saberia há muito tempo. O tema é o meu bairro. Tenho que aproveitar, agora t  na moda a periferia, os jovens delinquentes, o rap e todas as notícias que fazem as manchetes dos jornais” (tradução nossa).

esta que tira de foco as vivências de sujeitos periféricos e as objetifica. Em uma cena marcante, por exemplo, um repórter, ao cobrir com capuzes o rosto dos moradores entrevistados para o segmento criminal de um jornal, impede-lhes de serem vistos pelo público.

Para se contrapor ao discurso hegemônico, *Boumkœur* conta com uma escrita que mais mostra do que diz. Em outras palavras, o narrador se preocupa mais em nos apresentar cenas que retratam a vida – pública e privada – de moradores de uma *cité* francesa do que em desenvolver uma trama ficcional. De alguma forma, ao retratar o passado do seu próprio pai, um imigrante cuja história espelha a realidade de muitos habitantes da *banlieue*, e ao recriar em sua narrativa cenas de que ouviu falar, as quais são retratadas como um evento simbolicamente deslocado de um eixo espaço-temporal preciso³⁵, Yaz parece tentar estabelecer uma espécie de narrativa fundadora para a vida em *cité*. Assim, o protagonista se coloca como uma espécie de escriba ou porta-voz, que registra as histórias de outros personagens, a fim de revelar traços identitários referentes às pessoas e ao espaço   sua volta. A necessidade de reconstru o de um passado e do estabelecimento de uma continuidade para a vida de moradores do conjunto habitacional não se destina, todavia, aos próprios sujeitos de que trata. Como desdobramento da fundamenta o mítica, as tensões entre escrita e oralidade são comuns ao longo de todo o livro. Basta analisarmos a escolha do meio de representa o feita por Yaz: com o objetivo de conectar comunidades separadas – o centro e a periferia –, Yaz recorre ao formato impresso do romance para criar um imaginário a ser consumido por determinado público leitor, que, o próprio narrador admite,   estrangeiro   periferia: “*Les histoires de quartier [...] partent en fum e. Je ne vous les balancerai pas. Faites l’effort de nous rendre visite*” (p. 158, grifos nossos)³⁶. Mas o que o narrador parece nos dizer é que, para se elevar de um status multicultural a um status multiculturalista³⁷, a na o francesa precisa conciliar as diversas identidades que a compõem, sendo necessário traduzir os “marcadores culturais”³⁸ que diferenciam e, conseqüentemente, impedem a cria o de

³⁵ Refiro-me   cena que, por intermédio de Gr zi,   narrada por Yaz. Nela, somos apresentados ao retrato de uma situa o de *gal re* no hall de um dos prédios. Os sujeitos descritos têm certo ar fantasmagórico ou místico, que nos leva a pensar que a mesma cena poderia se repetir todos os dias em qualquer época e em qualquer prédio de uma *cité*.

³⁶ “As história do bairro [...] se desvanecem em fumaça. Não vou entregar nada. Façam o esforço de vir nos visitar” (tradu o nossa).

³⁷ A diferença entre ambos os termos é explicada por Stuart Hall (2003): multicultural é um atributo que apenas qualifica um território a partir da coexistência de múltiplas culturas em seu interior; multiculturalismo é, como diz o teórico, um termo substantivo que designa “estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pela sociedade multicultural” (p. 52).

³⁸ Tomo emprestado o conceito de “marcador cultural” do linguista e tradutor Francis Aubert (2006). Segundo o estudioso, a depender do contexto em que ocorrem, palavras e/ou expressões de uma língua-fonte causam um

solidariedade entre comunidades diversas – de certa forma, como se a diferença entre esses grupos impedisse a solidariedade entre eles.

No livro, um primeiro exemplo do procedimento descrito acima é o uso e a modificação frequentes de chavões ou provérbios que povoam o senso comum da cultura francesa: ao reproduzir frases feitas em seu texto, Yaz permite uma identificação coletiva entre a comunidade que representa/apresenta e a comunidade à qual se dirige. Esse uso, contudo, não se submete totalmente à tentativa de coletivização, uma vez que os provérbios e clichês são “corrompidos”, transgredidos de sua forma fixa. Assim, quando informa sua idade, o personagem não nos diz que acaba de completar “vinte e uma primaveras”, mas sim “vinte e um invernos” – imagem que se torna ainda mais forte quando associada ao ambiente da história, na qual o leitor é constantemente confrontado com descrições do tempo cinza que pesa sobre o narrador. Outro exemplo corresponde à chamada “decodificação de *verlan*” operada pelo personagem em algumas passagens do livro. *Verlan*, como explicado na nota de rodapé que abre esta seção, é um socioleto de uso predominantemente oral pertencente à variedade linguística conhecida como *Français Contemporain des Cités* [Francês Contemporâneo das *Cités*]³⁹. Esse socioleto, existente desde o século XVI como um recurso linguístico e lúdico, restrito a um uso codificado ou a um uso familiar, tornou-se, a partir da década de 1980, parte integrante da gíria usada por jovens de *cités*. Com o passar das décadas, alguns termos *verlanizados* passaram por processos de lexicalização e se tornaram comuns em ambientes exteriores à periferia. Essa popularização – dificilmente admitida pelos usuários do *verlan*, já que uma das funções do socioleto consiste em alienar da interação comunicacional grupos e instituições (a polícia e a escola, por exemplo) que exercem algum tipo de poder e/ou autoridade sobre o espaço e moradores da *banlieue* – pode ser combatida pela *reverlanização* de um termo trivializado⁴⁰.

Tendo em vista, portanto, a opacidade proposital do uso de *verlan* e sua associação à modalidade oral, Yaz modifica e problematiza o uso desse socioleto ao representá-lo em língua escrita, cotejando-o com sua suposta “tradução” ou decodificação para uma forma de francês coloquial, entendida por todos e, dessa maneira, mais aceitável pela comunidade central: “– *Grézi! ouvre, c’est Yaz... Zi va, virou la teport c’est Yaz que j’té dis, fais pas le*

problema de tradução ao se diferenciarem do uso feito por uma língua-alvo. Exemplos de marcadores culturais podem variar: de regionalismos, passando por gírias, até chegar a processos de intertextualidade e referência. Neste texto, emprego o conceito de “marcador cultural” tendo em mente não apenas o campo linguístico, mas o campo simbólico de uma maneira mais geral: determinados costumes de uma cultura, inexistentes na cultura que entra em contato com a primeira, podem ser entendidos como “marcadores culturais”.

³⁹ Trata-se da variedade falada em determinadas regiões das *banlieues*.

⁴⁰ É o caso, por exemplo, de *reube*, reverlanização de *beur*, que é, por sua vez, a *verlanização* de *arabe* [árabe].

baltringue. Phrase décodée : *Grézi ouvre, c'est moi Yaz, je suis de retour, fais pas l'imbécile, ouvre*” (DJAÏDANI, 1999, p. 58, grifos do autor)⁴¹. Não obstante o uso crítico e, por vezes, irônico de falas em *verlan* – basta aludirmos ao comentário sobre a suposta “guetorização” para verificarmos a intenção crítica do narrador –, podemos atribuir uma função de conscientização a tal recurso linguístico: Yaz permite que o público leitor exterior à *cité* tome consciência da cultura e das relações formadas na comunidade retratada (ANDERSON, 2008 [1983]), ao mesmo tempo em que fixa elementos dessa mesma cultura, contribuindo para a formação de um imaginário do que seja a vida em *cité*. Assim, o narrador se sente livre para alterar o sentido da decodificação: esta nem sempre se produz de forma unilateral, isto é, do *verlan* para o francês padrão – às vezes, nos é apresentada, em primeiro lugar, a “frase decodificada”, sendo o processo de inversão silábica identificado posteriormente como “não decodificação”.

A visão de comunidade que se opõe e, ao mesmo tempo, tenta se integrar à comunidade dominante é atravessada por uma tensão que revela, a princípio, a denúncia das instituições governamentais, o desejo de auto-representação e a crítica do que o narrador considera a “guetorização” da cultura da *cité*. Esta é sempre retratada de maneira conflitante, mas não se constitui na narrativa como a única comunidade de que fazem parte os jovens da *banlieue*. Ao fim do livro, um relato da vida na prisão espelha, sob diversos aspectos, o cotidiano da *cité*-bunker, que, a um só tempo, protege e prende seus moradores. Como é preciso registrar as histórias da *cité* por meio da literatura, é preciso fazer o mesmo com a prisão. Grézi, melhor amigo de Yaz e contador das aventuras na *cité* – o primeiro se coloca como o detentor de uma narrativa oral que seria transformada na narrativa escrita do segundo –, ao fim do livro, é preso pelo sequestro do amigo e sente a necessidade de, mais uma vez, assumir o papel de contador da vida na prisão. Para isso, precisa encontrar um novo porta-voz que registre e reconheça suas histórias. Mas a prisão de Grézi, no sentido literal, já havia sido representada na prisão do porão em que os amigos se refugiam e que faz as vezes de um bunker, dando nome ao livro. Nesse sentido, o bunker se estende à própria visão de *cité* criada no romance, espelhando em sentido figurado a prisão de Grézi. Até o momento do encarceramento no porão, que, no princípio, não se coloca como um encarceramento total, já que Yaz, embora acredite estar protegendo o amigo, deixa o esconderijo algumas vezes em busca de comida, as perambulações, ou errâncias, do protagonista pelo terreno da *cité* não

⁴¹ Na citação destacada, temos ocorrência de *verlan* no período iniciado por “*Zi va, virou la tepor [...]*”. Ofereço uma tradução apenas da “frase decodificada” [*phrase décodée*]: “Grézi, abre, sou eu, Yaz, já voltei, deixa de ser imbecil, abre”.

bastam para reduzir a imagem da verticalidade que domina o romance desde a frase inicial, transcrita acima. Quando Yaz descreve a altura dos prédios, que obstruem a vista do céu, o leitor tem a impressão de que uma redoma se fecha sobre o protagonista, que se vê cada vez mais isolado no desenrolar da história. É trancado no porão que o protagonista desempenha o trabalho de rememoração familiar, tornando presente pelo reconto o que está fisicamente ausente da narrativa. Da mesma forma, é em outro tipo de “subsolo”, dessa vez, um subsolo metafórico que Grézi também compartilha suas memórias e impressões, e refletindo sobre o mundo, reflete sobre si mesmo.

A verticalização do espaço periférico, seja na prisão, no bunker ou nos prédios que formam a paisagem, registra, a princípio, a não identificação de seus moradores com o espaço, embora não os impeça completamente de tentarem criar relações horizontais uns com os outros e com aqueles que estão de fora. Assim, se reafirma o discurso de integração que fecha o livro, convidando os franceses não familiarizados com essa realidade a visitarem a *cité*. Como um complemento a esse convite, que, em certo sentido, se apresenta quase como uma provocação, Yaz afirma categoricamente: “*Dans nos cités, c’est la France de demain qui est mise hors jeu. Elle te demande une poussette, une courte échelle, une aide autre que l’inauguration d’un panier de basket*” (DJAÏDANI, 1999, p. 158)⁴². O primeiro elemento que chama atenção nesse trecho é a expressão “*France de demain*”, por trás da qual se coloca uma espécie de chamado à unidade entre os grupos formadores da nação francesa: o avanço necessário à adesão e à consolidação do ideal nacional não pode ser comprometido pela situação de “impedimento” [*hors jeu*] de uma parte do povo. Em outras palavras, Djaïdani ecoa a concepção de nação como sucessão temporal de eventos que resultam em progresso para a “comunidade imaginada”: trata-se do tempo linear que sempre caminha para frente. Segundo o autor, contudo, a coesão necessária ao progresso só será obtida se houver contato e trocas entre o povo francês. Voltemos, por exemplo, às “altas torres” do início: é preciso que elas deixem de ser um bunker para que os limites da nação se ampliem e permitam a circulação entre as diversas comunidades formadoras do todo nacional.

Questões de pertencimento também são centrais ao conjunto da obra de Djaïdani, que inclui, até o momento da escrita desta dissertação, outros dois romances, *Mon nerf* (2005) e *Viscéral* (2007), e dois filmes, *Rengaine* (2012) e *Tour de France* (2016). Enquanto *Boumkæur* retrata a vida de dois amigos vivendo em uma *cité* na região parisiense, *Mon nerf* conta a história de Mounir, um jovem de origem marroquina que habita uma *résidence*

⁴² “Nas nossas cités, é a França de amanhã que tá impedida. Ela pede um empurrãozinho, uma curta escada, uma ajuda que não seja a inauguração de uma cesta de basquete” (tradução nossa).

pavillonnaire, também em uma área periférica de *banlieue*⁴³. Nesse romance, o protagonista, por sua personalidade, condição social, econômica e familiar, é apresentado como o oposto de Yaz; ambos, no entanto, permanecem como outsiders em seus respectivos bairros: Yaz porque não se encaixa nos hábitos dos outros jovens da *banlieue*, e Mounir porque mora em um bairro predominantemente branco, de classe média, onde é sempre “confundido” com um morador de *cit * e mandado de volta para um lugar em que ele nunca esteve e ao qual ele tampouco pertence. A localização nesse “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000), que também pode ser comparado a um não-lugar social, já que ao protagonista é reservado um vazio, o não pertencimento, é materialmente representado pelo RER (*R seau express régional d’ le-de-France* [Rede expressa regional da região de  le-de-France]), um trem que conecta o centro de Paris às *banlieues*. Mounir toma o trem sentido Paris para ir ao psicólogo; a dura o do livro coincide, portanto, com a dura o do trajeto, e nesse interim o personagem, assim como Yaz no porão, relembra eventos anteriores de sua vida. Em determinado ponto da narrativa, refletindo sobre seu não pertencimento   *cité* nem ao bairro de classe média, o personagem indaga (a si mesmo e ao leitor): “*Porquoi tant de haine contre moi ? J’ai le cul entre deux chaises*” (DJA DANI, 2005, p. 61)⁴⁴. Como meio de transporte, o RER, que, na prática, funciona como uma espécie de não-lugar ao se mostrar “[capaz] de acolher qualquer transeunte, independentemente de sua idiosincrasia [...], sistema de rela es funcionais, circuito no qual o indivíduo se move” (ORTIZ, 2006, p. 106), é igualmente usado na linguagem do personagem para metaforizar seu lugar social. No conjunto dos três livros, *Mon nerf*, expressão hom fona a “*Mon R*”⁴⁵, na qual a letra “r” significa RER, parece servir de transi o e liga o entre o primeiro e o terceiro: em *Boumk eur* toda a a o tem lugar na *cité*, da qual o protagonista   prisioneiro consciente e inconscientemente; já em *Viscéral*, que também conta a história de um jovem morador de *cit *, o trânsito entre a *banlieue* e o centro de Paris é mais constante – algumas cenas se passam inclusive em Paris –, até que a troca entre os dois ambientes resulta, ao fim do livro, no assassinato do protagonista em um rua na capital francesa.   sintomático que os primeiros passeios pelo centro de Paris registrados na

⁴³ No capítulo dois a constitui o das *banlieues* francesas será explicada quando lidarmos diretamente com a representa o no espaço periférico, mas já podemos adiantar que, na França, ao contrário do Brasil, a periferia, ou *banlieue*, não necessariamente se destaca como uma região urbana empobrecida. Existem vários tipos de moradias e grupos sociais que residem em *banlieue* – dos mais pobres, que habitam as *cit s HLM*, passando pelas pessoas de classe média, que vivem, por exemplo, em *r sidences pavillonnaires*, até pessoas da classe média alta ou ricas, que procuram a *banlieue* para escapar da vida tumultuada na cidade. Nesse sentido, a *banlieue* também pode ser pensada como um subúrbio.

⁴⁴ “Porque tanto ódio contra mim? Minha bunda t  entre duas poltronas” (tradu o nossa).

⁴⁵ Outros trocadilhos são feitos com o título “*Mon nerf*” ao longo do livro, mas neste momento nos interessa mais a alusão ao RER.

literatura de Djaïdani resultem na morte do protagonista. A integração a que aspira o autor se mostra, até esse momento de sua obra, impossibilitada. Seu último filme, no entanto, *Tour de France* propõe uma solução para essa questão.

Neste momento, gostaríamos de tentar responder a uma última pergunta: é possível que a comunidade periférica se integre à “comunidade imaginada” da nação? Como isso acontece? Para tanto, buscaremos indícios de um projeto multiculturalista no filme *Tour de France*, trabalho mais recente de Djaïdani, a fim compreendermos de que forma sua obra concebe um ideal nacional. O modo escolhido por Djaïdani, dezessete anos após a publicação de *Boumkæur*, para ilustrar um exemplo de constituição de unidade nacional, tenta responder à crescente xenofobia em países da Europa Ocidental. Em 2016, quando *Tour de France* foi lançado na França, o país já se preparava para as eleições que, um ano mais tarde, levariam Marine Le Pen, candidata da extrema-direita e personificação da “ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*” (HALL, 2014 [1992], p. 32, grifos do autor), a disputar o segundo turno das eleições, defendendo uma plataforma baseada no que Glissant teria chamado de “identidade [...] raiz única” (2001 [1996], p. 26). *Tour de France* aparece exatamente como uma resposta multicultural(ista) aos ideais nacionalistas sobre os quais se ergueram, e se erguem até hoje, fenômenos e estruturas de poder tão fortes quanto as instituições nacional e colonial. O filme conta a história de um rapper chamado Ben Saïd Far-hook, que, depois de uma briga no bairro onde vive, nos arredores de Paris, deixa a cidade e viaja para Marselha, no sul da França, onde participará de um show. Sua viagem é feita às escondidas, já que, para manter-se a salvo da ameaça de morte recebida em razão da briga, o rapper precisa cortar temporariamente seus contatos. Far-hook é convencido por Bilal, um produtor musical branco convertido ao Islã, a fazer a viagem com Serge, pai de Bilal e velho operário aposentado que trabalha, no presente do filme, como pintor de quadros – quando a história começa, Serge alimenta o projeto de visitar regiões portuárias no sul da França para retratar os passos do pintor Joseph Vernet, que no século XVIII, a mando do rei Luís XV, pintou uma série de quadros representando portos franceses. Serge, interpretado por Gérard Depardieu, é um homem racista que vê sua cultura ameaçada – principalmente após a conversão do filho – pela presença de imigrantes na França. Ao longo dessa viagem, referida no filme como “peregrinação”, os dois homens, Serge e Far-hook, formam laços de afeto e começam a compartilhar mutuamente as perspectivas e os elementos que compõem suas culturas.

Djaïdani parte da premissa de que os brancos pertencentes às classes operárias, alguns dos quais se identificam com partidos de extrema-direita, acreditando que os problemas

sociais vividos em suas comunidades são causados pela chegada de populações imigrantes⁴⁶, têm mais em comum com franceses de origem imigrante ou com imigrantes instalados na França do que se poderia imaginar. Assim, ouvimos o personagem de Gérard Depardieu lamentar-se do racismo [sic] que sofre em sua *cit e*. Em *Boumk eur*, Dja idani j a havia tentado estabelecer uma conexão entre o homem branco pobre e o homem franc es pobre de origem imigrante, embora no romance essa rela o tenha sido perpassada por um elemento que falta a *Tour de France*: a ironia. No romance, temos a figura do apelidado Napoleão, um velho professor de escola primária que vive na *cit e* e que defende ideais fascistas, conversa com os moradores não brancos de forma condescendente⁴⁷ e, ao mesmo tempo, ajuda financeiramente membros da comunidade. A caricatura representada por Napoleão   ampliada e transferida, sem o tom depreciativo e levando-se a sério demais, para o personagem de Serge, que se une a Far-hook unicamente por sua condi o de classe. Em uma das conversas entre ambos os protagonistas, por exemplo, o primeiro conta ao segundo sobre o dia em que foi dispensado da fábrica onde trabalhou durante muitos anos. Como vítimas de um estado oligárquico, inserido em uma ordem mundial neoliberal, os dois homens colocam de lado todas as demais diferenças – de raça e religião – para “construir uma forma unificada de identifica o” (HALL, 2003, p. 78) essencial   consolida o da “comunidade imaginada”. Partindo dessa ideia, um outro aspecto une os dois personagens e molda profundamente o imaginário de na o construído por Dja idani: a questão de gênero. A esse respeito, Hall (2014 [1992]), por exemplo, considera que as “identidades nacionais são fortemente generificadas” (p. 36), o que significa que as representa es da identidade cultural de uma dada na o podem estar associadas a valores considerados masculinos ou femininos. Nos casos de *Boumk eur* e *Tour de France*, mas, sobretudo, neste, a França se constitui como o “país do pai” (“*pater patri e*”). Todas as principais figuras que povoam o filme são masculinas – a única mulher presente na história desempenha fun es secundárias relegadas ao feminino na forma o nacional: reforça a heteronormatividade que, de uma forma ou de outra, também deve estar associada à narrativa da na o, na medida em que garante a existência dos “filhos da pátria”, e exerce o trabalho de apoio e reconforto para a figura masculina – nesse caso, Far-hook – que, não obstante as adversidades, luta pela forma o nacional.

⁴⁶ Em entrevista   BBC de Londres, durante o segundo turno das elei es presidenciais francesas, um jovem partidário do *Front National* assim resumiu seus princípios de luta política: “*Nos valeurs : protéger les Français de la mondialisation, du ch mage et de l’immigration en masse*” [“Nossos valores: proteger os franceses da globaliza o, do desemprego e da imigra o em massa” (tradu o nossa)].

⁴⁷ Em determinada passagem de *Boumk eur*, Yaz debocha do pai porque este se sente fascinado quando conversa com Napoleão, acreditando que o franc es fala muito bem. O protagonista compara a intera o entre Napoleão e o pai com a imagem do colonizador conversando com o colonizado.

Tour de France é marcado por uma tentativa de resgate do passado que se desenvolve em duas vias principais: (i) a peregrinação de Serge e de Far-hook; (ii) a referência a elementos formadores de uma cultura francesa, a qual é representada por monumentos nacionais (i.e., os portos pintados por Vernet e, posteriormente, por Serge), velhas canções francesas, textos literários canônicos, grupos histórico-culturais residentes em território francês (i.e., o povo basco, que, em uma cena particularmente sintomática, leva Serge, regalando-se com um prato de queijo, a instruir Far-hook sobre a existência de outras línguas na França). A peregrinação, ao refletir algumas das considerações feitas por Anderson (2008 [1983]), não apenas permite que o passado seja reconstituído, mas consolida uma ideia de fraternidade, ao mesmo tempo em que estabelece os limites da soberania da “comunidade imaginada”. A viagem em direção a Marselha é a “jornada modelar” (p. 92) para a qual convergiram, no passado, os responsáveis pelo registro e pela fixação de estilos de vida franceses – Vernet foi orientado por Luís XV a pintar as atividades de vinte portos ao longo da costa francesa, a fim de registrar as vidas de moradores dessas regiões – e para a qual convergem, no presente, franceses e imigrantes – não podemos nos esquecer da proximidade entre o sul da França e o norte da África. Com efeito, o passado colonial francês é uma questão que se encontra próxima da superfície durante todo o filme, mas que nunca vem à tona, de fato. A simbologia marítima dos portos alude constantemente à expansão marítima francesa, que formou colônias nos cinco continentes do mundo, e ao comércio triangular praticado na época da escravidão. A nacionalidade do próprio Far-hook é, na verdade, produto desse passado colonial. Quando perguntado sobre o motivo por que pinta o mar, Serge responde: “*C’est pas la mer que je peins, c’est le passé*”⁴⁸. Ainda assim, esse passado nunca é mencionado e continua esquecido para que possa fazer emergir a nação. Esse resgate de uma cultura simbólica do passado, através de referências a canções e à literatura canônica, se destaca assim como o maior exemplo de prática multiculturalista destacado no filme.

A interação entre Far-hook e Serge, não obstante sua função pedagógica de aceitação do outro, funciona mais como a ilustração de uma França multicultural. Na mistura entre o capital simbólico oficial do passado francês e o capital simbólico das culturas periféricas, Djaïdani desenvolve mais claramente seu projeto de multiculturalismo. Na cena final do filme, por exemplo, Far-hook, inspirado por uma cena anterior, na qual Serge havia cantado a Marselhesa em ritmo de rap, sobe ao palco para fazer seu show ao som de uma versão estendida do que poderíamos chamar de “rap nacional”. Um dos versos que precedem a

⁴⁸ “Não é o mar que eu pinto, é o passado” (tradução nossa).

subida dos créditos e que se intercalam com fragmentos da Marselhesa é categórico em sua afirmação: “*Mon frère on n’est pas différent, on est juste divisé*”⁴⁹. O sentido desse verso funciona, na verdade, como um leitmotiv ecoado ao longo de todo o filme. Em uma das cenas que propõem reparar essa “divisão”, os dois protagonistas estão reunidos em uma cela de prisão, à qual foram levados depois de resistirem a um episódio de “*contrôle au faciès*”⁵⁰ direcionado contra o próprio Far-hook. Uma vez preso, Far-hook, habituado a marcar seu nome por onde passa⁵¹, grafita um dos versos do poema “*Albatros*”, de Baudelaire, na parede da cela. Trata-se do fechamento da primeira estrofe: “*Le navire glissant sur les gouffres amers*”⁵². O rapper, em seguida, recita o poema para o amigo, que se surpreende ao constatar o conhecimento do jovem. O abandono da marca registrada – Far-hook não apenas escreve o próprio nome, mas o faz recorrendo à grafia artística e comercial que identifica seu trabalho como rapper – estabelece a ligação definitiva entre os dois personagens: nesse momento, Far-hook deixa de ser um jovem rapper de origem mulçumana, para se tornar, junto com Serge, um francês. Ambos encarnam a inadequação e o repúdio infligidos por marinheiros a esse “*vaste oiseau des mers*”⁵³, embora ainda compartilhem um imaginário comum – o próprio navio do verso – que lhes permite navegar as dificuldades de “abismos amargos”. É tanto na afirmação da “francesidade” quanto na anulação de todas as outras identidades que se constrói, pela imaginação, a ponte entre as partes divididas. Torna-se necessário, portanto, acima de tudo, *crer* no pertencimento a uma ideia de nação francesa.

Fica claro assim que, para Djaïdani, como delineado em *Boumkœur* e consolidado em *Tour de France*, é a proposta de realização da “*France de demain*” que se apresenta como possibilidade de constituição nacional. Esse projeto, contudo, apenas romanceia o multiculturalismo tradicional da velha *melting pot*. Talvez seja preciso que a (re)criação de um projeto nacional suscite questionamentos capazes de se desviarem do caminho da integração: se não houver a explosão do sistema dominante, como sugere o próprio título de *Boumkœur* – formado pela onomatopeia francesa “*boum*”, que indica explosão, combinada a uma grafia estilizada da palavra *cœur* [coração], a fim de evocar a pronúncia de bunker –, em função do qual se constitui o velho ideal de nação ocidental, é possível que a mera insistência

⁴⁹ “Meu irmão, a gente não é diferente, a gente só tá dividido” (tradução nossa).

⁵⁰ O termo “*contrôle au faciès*”, na França, diz respeito a um procedimento de “*contrôle*” [revista, inspeção] fundamentado na aparência da pessoa revistada.

⁵¹ No início do filme, em dois momentos diferentes, Far-hook grafita seu nome nas janelas do trem e do bonde em que viaja para ir ao encontro de Serge.

⁵² “O navio deslizando nos abismos amargos” (tradução nossa).

⁵³ Trecho de um verso do poema “*Albatros*”.

em uma política multiculturalista reformista, baseada exclusivamente na reivindicação por “direitos iguais” e no lema do “somos todos irmãos”, garante a liberdade a que se almeja?

1.3. A consciência da autorrepresentação em Ferréz e Djaïdani

Os discursos feitos pelos dois autores, Ferréz e Djaïdani, sobre as comunidades que retratam em suas obras não se diferem apenas entre si, mas se diferenciam no interior da produção de cada autor ao longo dos anos, modificando inclusive os meios de criação artística, como o fez Djaïdani, que, desde a publicação de seu último romance em 2007, vem se dedicando ao cinema com os filmes *Rengaine* (2012) e *Tour de France* (2016). Vimos que se, por um lado, Ferréz produz suas obras como parte ativa de uma “frátria imaginada” (BARRETO, 2011) que, na medida em que cria laços de solidariedade entre as narrativas de seus autores, fortalece a chamada “comunidade de pares” (IVENS, 2002), colocando lado a lado a atuação do artista e do trabalhador, por outro lado, Djaïdani, escrevendo na e sobre a periferia, tende mais e mais à conformação da narrativa única da “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008 [1983]), sugerindo aos leitores e/ou espectadores que o caminho da integração é o mais pacífico e legítimo. A multiplicidade de vozes – seja de forma diegética em *Boumkœur*, com a confluência das narrativas de Yaz e de Grézi, seja de forma, mais ou menos, exegética em *Capão Pecado*, em que os manifestos de diferentes autores oferecem comentários externos à obra, não propriamente à narrativa, mas à sua importância e às circunstâncias de produção – é um procedimento estético comum que ajuda a constituir, de modos diferentes, a “comunidade de pares” nos dois romances. É, contudo, por um processo de construção literária autorreferencial ou metalinguístico que os autores aqui estudados parecem assumir e afirmar o controle da representação, ao se engajarem, de diferentes modos, com o público leitor. Em Ferréz, vimos que as fotografias do romance de estreia e o prefácio da coletânea de contos cumprem essa função, enquanto em Djaïdani é o constante diálogo com o leitor que permite ao narrador personagem se ligar ao público.

Se a “comunidade de pares” é formada pela solidariedade entre autor e público, é preciso que nos perguntemos para quem os dois autores aqui estudados escrevem. No prefácio de *Os ricos também morrem*, por exemplo, Ferréz reitera o que já havia afirmado em uma entrevista de 2009: “Eu escrevo para a periferia, mano, quem lê de fora é *bastardo*” (HERMANN, 2009, apud VALLE, 2013, p. 8, grifos nossos). A conotação de bastardo nesse enunciado, assumindo o sentido pejorativo da palavra, também inverte os juízos de valor atribuídos a diferentes variedades linguísticas, pois, se considerarmos que o leitor de fora é bastardo por não pertencer à periferia e, acima de tudo, por não dominar a linguagem ali

falada, a variedade de menos prestígio adquire o caráter de pura, em oposição às variedades externas, possivelmente mais legitimadas, que se tornam assim degeneradas. Como contraponto a essa postura, constatamos que em *Boumkæur* a interpelação do leitor é resultado, a princípio, da não identificação entre o autor fictício – protagonista e narrador da própria história – e o leitor em potencial, que não mora na *banlieue* e que, portanto, não compreende suas formas de convívio, sobretudo, quando manifestadas no socioleto da *cité*. Nesse sentido, o ato de “(de)codificação” empreendido por Yaz se impõe como uma necessidade para a “construção de comparáveis” no interior mesmo da literatura francesa, “bastardizando”, para tomar emprestado o termo de Ferréz, a linguagem em sua tentativa de integrar falares. Se aplicado a Dja  dani, o termo “bastardo” poderia assim ser reinterpretado como o meio-termo entre Yaz e seu leitor – como se entre a cultura/linguagem da *banlieue* e a cultura/linguagem do “centro” existisse um espaço, uma transição, a bastardiza  o – desta vez, em sentido menos pejorativo – em cujo interior se d   o processo de encontro.

O processo de autorreferência/metalinguagem se desenvolve ainda, no caso dos dois autores, por uma fixação na escrita como ato material, concreto, físico. Em *Boumk  ur* e em *Mon nerf*, Dja  dani menciona em vários momentos o ato físico de escrever: no primeiro romance, por exemplo, são feitas men  o  es a “*noircir le papier*”, ao passo que, no segundo, a dedicatória a futuros escritores metonimiza-os a partir de seu instrumento de escrita: “*   nos plumes de bitume / qui seront les montblanc de demain...*” (2005, p. 7) [“  s nossas penas de asfalto / que serão as [canetas] montblanc de amanhã”, tradução nossa]. A metonímia também    construída por um processo de metaforização que transforma a caneta em pena, feita, contudo, de asfalto. Nessa combinação de símbolos – a pena como instrumento que evoca uma escrita clássica (tanto no sentido de escrita can  nica quanto no sentido de escrita pré-moderna) e reforça a tradição; o asfalto como registro da origem e da temática das obras; a Montblanc como marcadora de classe e distinção –, provoca-se uma tensão que visa, em última análise, àquele mesmo espaço intermediário entre a *banlieue* e o centro. Tensão essa, no entanto, que, se em *Mon nerf* pode ser resolvida graças à conversão total da pena de asfalto em Montblanc – permitindo, ainda assim, uma co-existência entre ambas –, em *Boumk  ur* ameaça permanecer como abertura a outras possibilidades. O final do livro, mencionado acima, retoma, a princípio, a linguagem cinematográfica da tela preta (*fade to black/noir*). Quando pensado, no entanto, em relação à totalidade do romance, alude de certa forma à rede metafórica e imagética construída pelo verbo “*noircir*”, representando a escrita. Ao substituir a imagem “*noir*” pela imagem “*rouge*”, Yaz demonstra uma mudança de postura: até o primeiro encerramento do livro, que coincide com o apagamento da luz da escada onde o protagonista

se instala para escrever, o personagem parecia decidido a encerrar seus planos de escrita; quando a luminosidade é restaurada, e o pai do protagonista volta a perseguí-lo, a rotina é retomada e, com ela, a possibilidade de escrita. Se pensarmos, portanto, a indicação de “*noir*” e “*rouge*” como uma menção à tinta que dá cor à escrita, constatamos que a possibilidade de mobilização pela negação do fim se torna maior com a tinta vermelha.

Em relação a Ferréz, as reflexões metalinguísticas, manifestadas, por exemplo, no prefácio da coletânea *Os ricos também morrem*, também destacam, até certo ponto, a tensão expressa por Djaïdani: o texto em questão é aberto pela sentença “Eu tenho um prefácio a fazer, uma responsabilidade a cumprir” (2015, p. 8), que, ao justapor “prefácio” e “responsabilidade”, leva o leitor a indagar a origem dessa responsabilidade – seria ela a obrigação de escrever o prefácio em si ou a obrigação resultante da criação literária de modo geral? Se a resposta é esta última opção, o autor se coloca, por meio de sua escrita, como porta-voz de uma comunidade, um porta-voz que se vê constantemente dividido entre a literatura que vem da rua, manifestação da oralidade (“ia repetindo a frase, do mesmo jeito que criei todos os contos para o livro”, p. 7), a literatura que se confunde com o ambiente (“jogando as palavras nas vielas, pronunciando as frases pelos becos, as mesmas palavras que lambiam os barracos de madeira, que também escorriam como água”, p. 7) e a literatura que tem hora marcada e lugar certo para ser feita, que é apenas resultado da escrita enquanto modalidade linguística, representada por símbolos gráficos (“Enterrei aqueles contos escritos em casa, na madrugada, na mesa bem-comportada”, p. 9). Para o autor brasileiro, no entanto, a conversão em “Montblanc” não é necessária, porque, em certa medida, já acontece desde o início: “É muito forte, quase indescritível o teste de se fazer literatura para quem nunca teve sequer um primeiro contato. É para esses que escrevo” (p. 11). Na medida em que é materialidade e trabalho para os dois autores, a produção literária se torna mais próxima da ideia de uma “comunidade de pares” que liga autor a público, autor a trabalhador. Essa comunidade, com efeito, se faz presente de maneiras diversas nos textos analisados neste capítulo, e, como vimos acima, é no processo e nos objetivos de construção dessa comunidade que os autores se diferem.

Nos capítulos que seguem, veremos que essas diferenças de visão estão, em parte, associadas às constituições históricas e sociais dos ambientes periféricos em cada país, afetando até certo ponto as relações estabelecidas entre esses mesmos espaços e os sujeitos que os ocupam. *Capão Pecado* e *Boumkœur*, cada um a seu modo, são marcadores e marcos de um desejo e de uma necessidade de autorrepresentação que pode tomar a forma da reivindicação por “pontos de referência” [“*point de repères*”], como no prefácio que antecede

a história de *Boumkœur*, mas que também pode se apresentar de forma mais radical, como no “Terrorismo literário” de Ferréz, manifesto no qual o autor clama pela derrubada de todas as portas: os artistas da periferia não esperam ser convidados para entrar nem ficam atrás do vidro observando, eles arrombam a porta e desafiam “o ciclo da mentira dos ‘direitos iguais’, da farsa dos ‘todos são livres’, a gente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras: classes C, D, E” (FERRÉZ, 2006). A “farsa dos ‘todos são livres’” também começará a ser destruída por alguns artistas na arte/literatura periférica produzida na França. Esse será o tema do capítulo dois, no qual analisaremos diferentes formas de dramatização do espaço periférico no Brasil e na França. O tema desse próximo capítulo é o texto da peça *Da Cabula*, de Allan da Rosa, e os filmes, também analisados como peças textuais, *La Haine* e *Ma 6-t va crack-er*, de Mathieu Kassovitz e Jean-François Richet, respectivamente. Trata-se, com efeito, de obras muito distintas em sua natureza e temática, mas que oferecem perspectivas interessantes sobre a ocupação dos espaços da periferia e da *banlieue* por parte dos personagens que os habitam, ressaltando novos modos de socialização. A não hierarquização e a hibridização presentes em obras como *Rap global*, que serve de inspiração para a hipótese central deste trabalho, bem como a diversidade de exploração de gêneros e veículos no conjunto da obra de um mesmo autor é o que nos leva a propor a relação de textos tão diferentes.

CAPÍTULO DOIS

2. Uma análise de visualidades

Retornemos brevemente, neste início de capítulo, ao poema *Rap global* analisado na introdução, com o objetivo de trazer mais uma vez à tona o trabalho de intertextualidade, ou até mesmo de citação, empreendido por Boaventura Santos (2010). Como observado na introdução, subjaz ao intertexto de *Rap global* um ato tradutório que, não obstante possíveis modificações semânticas, não altera a materialidade das obras citadas, na medida em que compreende um ato de tradução simbólico, baseado na aproximação de diferentes realidades. Pensando, entretanto, a tradução propriamente dita, esta, seja na modalidade intralingual, interlingual ou semiótica, muda necessariamente a materialidade de um texto, passando de um significante A a um significante B, ou de um meio A a um meio B. *Rap global*, no entanto, não muda o registro original dos intertextos: um trecho de Sylvia Plath, por exemplo, citado por Boaventura, permanece teoricamente em sua integridade material – os versos mais famosos de “Lady Lazarus”, quando retirados de seu contexto original e transplantados para o poema do sociólogo português, permanecem formalmente os mesmos. A interpretação que se faz deles, contudo, a partir do momento em que são postos em relação de diálogo com o texto que os cerca, está sujeita a mudanças. Impõe-se assim uma aparente contradição sobre a qual poderíamos refletir recorrendo às ideias de “arquivo” e “repertório” propostas por Diana Taylor (2002). Para a autora, em linhas gerais, o “arquivo” é o que permite a transmissão de conhecimento, pois diz respeito ao “núcleo material” (p. 16) de determinada obra, artefato, documento etc. que permanece o mesmo. O “repertório”, por outro lado, pertencendo à ordem da memória, admite a mudança da coisa, mudança esta operada principalmente pela performance. É precisamente no estudo da performance que a autora desenvolve suas ideias. Ora, em seu formato impresso, *Rap global* não é uma obra performática; na transformação de sua materialidade em leitura declamada, espetáculo⁵⁴ ou até mesmo em rap cantado, o poema, sem deixar de ser arquivo, passa também ao campo de repertório. Com efeito, essas duas categorias não podem ser separadas em opostos dicotômicos, e frequentemente se tensionam em práticas simultâneas de preservação e transmissão. É um pouco o que acontece com o intertexto de *Rap global*: o autor preserva os textos de outros artistas como registro e prática de citação, mas, nesse mesmo movimento, ressignifica-os e recorporifica-os.

⁵⁴ Em 2013, foi lançado o projeto de transformar o poema de Boaventura Santos em um espetáculo musical intitulado “Ópera Rap Global”. O projeto foi liderado pelo sociólogo e pelo rapper e professor Renan Lélis, conhecido também pelo nome artístico Renan Inquerito.

Mas até que ponto as considerações acima têm um impacto na temática deste capítulo? Com efeito, trata-se aqui de analisar arquivos que se servem de linguagens, meios e propósitos diferentes para relacionar suas formas de representação. Cada um dos textos analisados, no entanto, se configura como performances em potencial (é o caso do texto tetral, que serve de base para a *mise en scène*) ou como registros, captações de uma performance (é o caso dos filmes). Como manifestações literárias inseridas em outras práticas – as práticas de dramatização do cinema e do teatro –, os textos aqui relacionados nos permitem, na linguagem acadêmica da dissertação, experimentar com o hibridismo e a desterritorialização postos em questão pela escrita criativa e criadora de *Rap global*. O objetivo deste capítulo consiste, portanto, em analisar em que medida a literatura produzida por⁵⁵ e sobre sujeitos periféricos no Brasil e na França pode assumir outras formas e linguagens associadas a procedimentos representativos que possibilitam a reinterpretação do espaço das margens nesses dois países. Por esse motivo, escolhemos tratar de obras nas quais está em jogo principalmente uma dimensão visual que “privilegia as mudanças na percepção de tempo e espaço” (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 11), tornando possível uma espécie de corporificação do lugar habitado por personagens à margem. Nesse sentido, o lugar não apenas ganha materialidade, mas se integra ao corpo de seus habitantes e vice-versa.

Pondo em questão o que Deleuze (2006 [1986]), a partir de um estudo da obra de Foucault, identifica como “estrato de visibilidade”, que, embora seja determinado por um “estrato enunciável”, não pode ser reduzido a ele, buscamos compreender como são visualmente construídos diferentes saberes sobre a vida em certas comunidades periféricas e/ou suburbanas. Para isso, propomos um estudo dos filmes franceses *La Haine*, de Mathieu Kassovitz (1995), e *Ma 6T va crack-er*, de Jean-François Richet (1997), e da peça brasileira *Da Cabula*, de Allan da Rosa (2008), relevando as particularidades da relação entre sujeito e espaço urbano representada em cada uma dessas obras, bem como dos meios (cinema e teatro, respectivamente) em que foram elaboradas.

No capítulo anterior, observamos de que modo vivências periféricas são forjadas por práticas discursivas que dão “forma de conteúdo” (DELEUZE, 2006 [1986], p. 49) a determinados espaços, ainda que os tornem ligeiramente visíveis através de fotografias, como

⁵⁵ Uma das obras analisadas neste capítulo não é inteiramente produzida por moradores de uma localidade periférica ou suburbana. O filme *La Haine* foi dirigido por Mathieu Kassovitz, originário de um meio abastado, nascido em Paris e filho de um diretor de cinema. Os atores, contudo, à exceção de Vincent Cassel, vêm de regiões periféricas. O interesse por *La Haine* neste trabalho consiste, sobretudo, no fato de ter contribuído para a criação de um imaginário da *cité* sobre o qual se formaram n  apenas as ideias daqueles que se encontravam fora, mas também daqueles que viviam dentro desse espaço. Rachid Dja dani, por exemplo, na época, morador da *cité* onde o filme foi realizado, trabalhou no set de filmagem e, mais tarde, serviu-se do filme como recurso importante para a escrita de seu primeiro livro (PUIG, 2010).

é o caso de *Capão Pecado*, ou de uma linguagem cinematográfica, como é o caso de *Boumkœur*, que mais mostra (torna visível) do que diz. Neste capítulo, entretanto, pretendemos avaliar “formas de expressão” (p. 49) criadas à luz de obras pertencentes às literaturas de que tratamos neste trabalho. A análise de meios, ao mesmo tempo, divergentes e convergentes como o cinema e o teatro não apenas busca salientar diferentes tipos de efeitos produzidos em cada caso, mas propõe demonstrar em que medida as obras resgatam uma potencialidade de representação do espaço público da cidade que, em diferentes épocas, esteve a cargo das diferentes linguagens aqui expostas: se por um lado, como ressalta Schøllhammer (2016), a esfera pública da cidade, ao longo do século XX, foi quase inteiramente forjada pelo cinema, por outro lado, como coloca Silviano Santiago (1995), em toda a história da civilização mundial, o teatro se mostrou capaz de “[retirar] a cultura de dentro das quatro paredes das bibliotecas, dos museus e das universidades, das mumificadas instituições do saber, e a [recolocar] onde sempre deve estar: na praça pública, nos nervos dos homens, na fluidez dos nervos das massas, na superfície dos órgãos sensíveis [...]” (p. 102).

Certamente, a escolha de um meio/gênero de representação ou de outro sugere racionalizações diferentes dos espaços postos em relação. Realizados na segunda metade da década de 1990, os filmes aqui estudados, *La Haine* (1995) e *Ma 6T va crack-er* (1997), foram escolhidos por serem fundadores de uma visão das regiões pobres localizadas em *banlieues*⁵⁶ parisienses. *Boumkœur*, por exemplo, considerado como um romance precursor da produção literária de vivências periféricas (CELLO, 2017), funda sua escrita parcialmente no impacto midiático e nas imagens veiculadas por ambos os filmes. Nas palavras do narrador personagem, que reivindica para si a prerrogativa de escrever sobre o lugar que habita: “[...] *moi aussi j’ai la haine, ma cité va craquer et ce n’est pas sur un air de raï que je ferai mon état des lieux*” (DJAÏDANI, 1999, p. 18)⁵⁷. As narrativas apresentadas em cada filme, na verdade, embora não se baseiem em eventos específicos, ficcionalizam confrontos entre a polícia e moradores das *banlieues* ocorridos ao longo da década de 1990. Como um dos temas que mais se destaca nos dois filmes é o da violência urbana, principalmente a violência perpetrada pela polícia, difunde-se uma ideia quase cautelar das tensões entre centro e periferia. Os filmes não se perguntam se os eventos narrados “poderiam acontecer” – já que acontecem cotidianamente e, nesse sentido, não assumem os contornos de uma ficção

⁵⁶ *Banlieue* é o nome que se dá às regiões urbanas periféricas na França. Essa demarcação territorial existe desde a Idade Média, e seu nome é formado pela combinação das palavras “*banal*” (em referência ao “*moulin banal*”) e “*lieue*” (“légua”, em referência à distância que, na época, separava essas regiões da cidade) (STÉBÉ, 2010).

⁵⁷ “[...] mas eu também tenho ódio, minha cité vai explodir e não vai ser ao som de um raï que eu vou descrever o estado das coisas” (tradução minha).

distópica –, mas se perguntam sobre as consequências disso: para onde vai essa sociedade se esses eventos continuarem? *Da Cabula*, por sua vez, vai de encontro a essa proposta, uma vez que não se estabelece como fundação representativa de um espaço, mas antes como possibilidade alternativa de uma visão que, ao mesmo tempo em que ressalta as privações e violências a que estão expostos os moradores da periferia paulistana, faz prevalecer o bem-estar do lugar. Em *Da Cabula*, se não se cria a utopia, ao menos, se renova a relação entre corpo e cidade: com a aparição sobrenatural de uma entidade ancestral que permite à protagonista analfabeta escrever poesia, cria-se um procedimento simbólico que incorpora o corpo na cidade, no palco e no texto. *La Haine e Ma 6T va crack-er*, ao contrário, embora reflitam sobre a relação entre corpo e cidade – relação esta que está no centro deste capítulo –, tornam-se representações diabólicas que, a princípio, parecem recusar o elemento simbólico, mas acabam se tornando ainda assim o símbolo de uma nação em ruptura. Na *cité*⁵⁸ que serve de palco para os protagonistas de *La Haine*, por exemplo, são muitos os símbolos artísticos pintados nas fachadas dos prédios: o detalhe da *Criação de Adão*, de Michelangelo; os rostos de Rimbaud e de Baudelaire pintados na fachada de um prédio, que subvertem a imagem baudelaireana dos “Olhos dos pobres” [“*Les Yeux des pauvres*”], são alguns dos exemplos que nos vêm à mente. Todos esses símbolos, no entanto, não são o bastante para unir os espaços fragmentados, percorridos por personagens cujas experiências funcionam, elas sim, como símbolos de uma sociedade decadente. Se, em *Da Cabula*, se busca a união por uma conexão entre a personagem e a religião/cultura ancestral, nos filmes, ao contrário, não há possibilidade de salvação. Ainda que seja estimulada a exacerbação da dimensão diabólica, que, se torna igualmente demoníaca (MAFFESOLI, 2002), na medida em que os personagens percorrem as áreas mais abastadas de Paris, se impondo como presença e obstáculo que perturba a ordem urbana instaurada, o final dos filmes    pré-determinado pelo círculo vicioso da violência policial.

Ambos os meios, o teatro e o cinema, podem igualmente ser compreendidos como “heterotopias” (FOUCAULT, 2000 [1966]) que justapõem, em um mesmo meio, diferentes espaços incompatíveis entre si, o que se reflete não apenas na estrutura convencional de um filme ou de uma peça, com trocas ou coexistência de cenários e passagens temporais, mas nos enredos das três obras, cujas locações são, em certa medida, construídas de forma igualmente heterotópica. A heterotopia que autoriza a coexistência de diferentes lugares permite também

⁵⁸ As *cit  s* são os conjuntos habitacionais que se localizam em certas *banlieues* – não em todas, pois na França, diferentemente do Brasil, a *banlieue* não está necessariamente associada à pobreza e a algum tipo de “mito da marginalidade” (PERLMAN, 1977). O nome oficial dado às *cit  s*    *Habitation    loyer mod  r  * [Moradia de baixo custo], conhecido pela abreviação *HLM*.

o hibridismo de linguagens: ainda que *Da Cabula* chame atenção por sua teatralidade, elementos de uma linguagem cinematográfica são postos em tensão com a estrutura típica de uma peça teatral; em *La Haine*, por sua vez, recursos do cinema são contrastados com sequências que imitam o ritmo e o humor de um vaudeville. Quaisquer que sejam as formas e linguagens assumidas por essas três dramatizações, no entanto, há por trás delas a tentativa de representar diferentes comunidades que revelam igualmente diferentes modos de relação e políticas de representação que, por um lado, lançam luz sobre personagens masculinos, codificando a cidade como um domínio patriarcal, e, por outro, tratam da realidade de uma mulher negra brasileira, enfocando menos a apropriação do espaço da cidade por parte da protagonista que uma incorporação de ambos. Afinal, a mesma assimetria de status⁵⁹ entre as literaturas estudadas nesta dissertação se estende, de algum modo, aos personagens literariamente representados. Há naturalmente uma diferença entre os processos de urbanização brasileiros e franceses, o que implica uma diferença de construção da relação sujeito/espaço nesses dois contextos – sobretudo, se os sujeitos envolvidos são, de um lado, homens franceses de origem imigrante, pertencentes a diferentes etnias, e, de outro, uma mulher negra, empregada doméstica, habitante de uma megacidade brasileira. Este capítulo se divide, pois, em dois momentos diferentes: no primeiro, buscamos analisar de que modo, no cinema e no teatro, os corpos de sujeitos periféricos brasileiros e franceses vivenciam as cidades que habitam, bem como de que modo as formas dos espaços urbanos representados nas obras em questão corporificam vivências específicas a cada uma das populações em jogo neste trabalho. No segundo, dedicamo-nos a uma análise das (im)possibilidades de relação suscitadas por uma leitura conjunta das três obras, detendo-nos particularmente nas visões de periferia apresentadas em cada texto.

2.1. Breves considerações sobre processos de urbanização na França e no Brasil

Os créditos de abertura do filme *La Haine*, de Mathieu Kassovitz (1995), são acompanhados por cenas documentais de motins que tiveram lugar em Paris, possivelmente, nas décadas de 1980 ou 1990. Em uma dessas cenas, a câmera começa captando uma barreira de policiais que bloqueia uma avenida e encara algo posicionado à sua frente. Quando a câmera é posteriormente desviada para o cruzamento dessa mesma avenida, vemos um grupo de manifestantes que dança e toca tambores de frente para os policiais, bloqueando, de certa forma, o bloqueio anterior. Com movimentos exagerados, a dança é debochada ao se voltar

⁵⁹ Em um “polissistema” literário (EVEN-ZOHAR, 2013) mundial, a literatura brasileira, de modo geral, seja ela periférica ou não, ocupa uma posição periférica em relação à literatura francesa, por exemplo.

diretamente para a tropa alinhada, desafiando assim a força e a autoridade policial. O amplo cruzamento formado por duas grandes avenidas serve, nesse caso, como uma subversão do projeto urbanístico de cidades como Paris, que, segundo o sociólogo Richard Sennett (2016), tiveram alguns de seus espaços especialmente alterados – os bulevares construídos durante as reformas de Haussmann são um exemplo disso – para facilitar a contenção de revoltas populares como as que tomaram a França em 1789. Quando o povo dança – atividade geralmente restrita a determinados espaços, muitos dos quais privados – na rua, a função desse espaço se modifica, ao menos naquele momento, pois os corpos daqueles que o ocupam passam a se comportar de maneira diferente. Não se trata mais de cruzar o cruzamento, permitindo o fluxo livre e organizado de outros corpos, mas de instalar-se no meio dele, bloqueá-lo diante dos policiais que funcionam, por sua vez, como uma barreira humana.

As cenas iniciais de *La Haine* introduzem, portanto, um dos principais temas em jogo no filme: a relação entre os moradores da cidade, sobretudo, os moradores de periferias, e o espaço urbano francês – relação essa que pode ser, a um só tempo, passiva e ativamente vivenciada por seus ocupantes e que sistematicamente, na história da França, volta à tona na forma de revoltas populares, da Revolução Francesa, passando pela Comuna, até os levantes de 2005, que serão abordados no próximo capítulo. Historicamente, a ocupação do espaço urbano expressa no filme de 1995 foi artisticamente representada de modos alternativos, dependendo dos meios e linguagens a que esteve associada. No século XIX, por exemplo, temos a figura do *chiffonnier* que, transformada em alegoria na obra poética de Baudelaire, corresponderia atualmente aos catadores de papel e aos mendigos que povoam, sobretudo, as ruas das grandes cidades do Sul global. Essas figuras contemporâneas, assim como os *chiffonniers* da Paris do século XIX, vivem dos restos da cidade.

Dois séculos atrás, a identificação entre poeta e “trapeiros” se tornava possível na medida em que estes transformavam o lixo, a feiura e o mal urbano em matéria de sobrevivência – ou de criação artística, no caso do poeta. Na obra de Baudelaire, é precisamente a relação entre a cidade e o poeta que possibilita ao eu-lírico o contato com figuras obscuras cuja exclusão social destaca-se como desdobramento dos processos desiguais de modernização. O poeta vivencia a cidade, nesse caso, não como um mero lugar de passagem ou como um patrimônio público, ao qual se circunscreve uma relação de proprietário e propriedade exclusiva a certos moradores da cidade, mas como um matrimônio entre o artista e a multidão: “*Sa passion et sa profession [d’artiste], c’est d’épouser la foule*”⁶⁰

⁶⁰ “Sua paixão e sua profissão são o casamento com a multidão” (tradução minha). Em francês, o verbo *épouser* pode ainda assumir o sentido de “abraçar”, “consagrar-se” e “adaptar-se”, que parece mais adequado ao sentido

(2018 [1885], p. 17, grifos do autor). Enquanto matrimônio, a rua e o sujeito firmam um laço de união, expropriando do lugar da cidade a noção de propriedade.

2.1.1. A constituição de periferias em Paris

Ao focarmos nossa atenção na constituição das periferias em cidades francesas, percebemos que, embora a relação entre os moradores e o espaço urbano possa tomar contornos distintos, muitos de seus desdobramentos reforçam a desvinculação entre sujeito e espaço que, como observa Sennett (2016), sob um ponto de vista econômico, tende a ocorrer em cidades contemporâneas. No livro *La crise des banlieues*, por exemplo, Jean-Marc Stébé (2010) traça um panorama histórico e sociológico da *banlieue* parisiense desde a Idade Média até o fim da década de 1990. Por esse percurso, o autor expõe em linhas gerais algumas das funções e ideias que estiveram, ao longo dos séculos, associadas ao território da *banlieue*. Vista sob um ponto de vista rousseauiano em séculos anteriores, ela perde, a partir do primeiro fenômeno de industrialização ocorrido na França no século XIX, seu status de jardim romântico e começa a se configurar como “*banlieue pavillonnaire*”. Algumas regiões, entretanto, mantêm o aspecto campestre (sendo consideradas, até hoje, como espaços periféricos abastados), enquanto outras passam a abrigar indústrias e uma crescente população proletária, afastada da cidade por fatores tais como o nível insalubre das moradias; os altos valores de aluguel cobrados na cidade; o encolhimento de áreas disponíveis para habitação etc. (STÉBÉ, 2010).

Questões como o êxodo rural, o desenvolvimento dos meios de transporte coletivo e das linhas de ferro provocam a expansão do território da *banlieue*, cujas diversas regiões acabam se distinguindo em três tipos ideais que, de acordo com as funções e origens socioeconômicas de seus moradores, podem ser assim caracterizados:

[i] as zonas de domínio rural e agrícola que incluem fazendas, leiterias, viveiros e estufas – situadas essencialmente no sul de Paris; [ii] as comunas operárias com concentração principal no arco noroeste/nordeste; [iii] as *banlieues* que abrigam, no oeste parisiense, residências permanentes ou de veraneio, onde se estabelecem proprietários que vivem da renda de seus imóveis (STÉBÉ, 2010, não paginado, tradução nossa).

usado por Baudelaire. A imagem conferida pelo verbo “épouser”, no entanto, mesmo no texto original, não pode ser ignorada, e, por essa razão, optamos pela tradução de “casamento”. Há, dessa forma, no texto de partida, uma dimensão do relacionamento entre o poeta e a multidão que, embora seja construída a partir da união matrimonial, vai além dela, implicando o contato físico entre a cidade e o eu-lírico, cujo destino consiste na devoção à cidade.

Fica estabelecido, dessa forma, que o tratamento do espaço periférico francês deve incluir uma visão heterogênea que legitime a existência de múltiplas *banlieues*: das mais ricas às mais pobres. Estas últimas podem ser atualmente denominadas *ZUS – Zones urbaines sensibles* ou Zonas urbanas sensíveis. Para compreender minimamente o processo de marginalização gradual sofrido por esses territórios, é preciso saber que as *ZUS* de hoje são herdeiras de projetos urbanísticos desenvolvidos pelo estado francês na segunda metade do século XX. Erguidas entre as décadas de 1950 e 1960, as primeiras *cités HLM* destinavam-se a moradores das classes média e média baixa e tinham como principal objetivo oferecer habitações completas (providas de banheiros independentes, sistemas de aquecimento central, água corrente) a preços mais baixos – acessíveis, portanto, a operários, profissionais liberais em início de carreira, pequenos comerciantes etc. Ao mesmo tempo em que problemas logísticos e estruturais, ocasionados pelos precários recursos disponíveis para a construção das *HLM*, mantiveram a classe média afastada desses territórios, as populações pobres, obviamente impossibilitadas de buscar melhores condições de moradia a preços mais caros, foram, em última análise, relegadas à marginalização e exclusão associadas até hoje às *cités*. O histórico retrçado por Stébé nos permite compreender, grosso modo, o processo de urbanização responsável pela configuração atual de determinados espaços periféricos franceses que, a despeito do projeto urbanístico e dos investimentos em infraestrutura que os diferenciam da capital, ainda relevam questões referentes ao afastamento e ao mal-estar resultantes de uma assepsia e de um “medo da multidão”, identificados por Sennett (2016) nos hábitos da população urbana.

2.1.2. A constituição de periferias em São Paulo

Nas cidades brasileiras, as classes médias e ricas são quotidianamente confrontadas pelos ocupantes da chamada Cidade Informal, identificada por Nicolau Sevcenko (2004) no texto “A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista”. Nesse ensaio são retrçados os fenômenos urbanísticos vivenciados durante dois séculos pela atual Rua São Paulo, microcosmos da urbanização na capital. Para Sevcenko, os processos de ocupação e as transformações sofridas na região são resultado de uma segregação que reflete, em larga escala, a própria configuração urbana de São Paulo, repartida em três dimensões diferentes: a Cidade Especulação, a Cidade Cooptação e a Cidade Informal, por onde transitam “em grande velocidade” os “motoristas de carros, vindos do complexo do

Minhocão, inseguros naquele ambiente que assumem ameaçador” (SEVCENKO, 2004, p. 17).

Ainda que Sevcenko circunscreva as dimensões deste último tipo de cidade aos limites da capital, é possível considerar que as periferias paulistanas, apesar de afastadas do centro urbano, podem igualmente ser compreendidas como parte da Cidade Informal, na medida em que se caracterizam por uma falta de planejamento, de infraestrutura e de conexão típica dos fenômenos de conurbação locais. Ligada à segregação da Cidade Informal, identificamos igualmente a atuação de um processo de “favelização”, que, como mostra Mark Davis (2006), tende a se expandir cada vez mais com a adoção de práticas econômicas neoliberais nos países do Sul. Os fenômenos de expansão dos meios de transporte automotores, bem como as atividades de especulação imobiliária (executadas, muitas vezes, pela grilagem e demarcação irregular de lotes) destacam-se como as principais causas da formação de “várias São Paulos precárias, distantes, isoladas, paupérrimas e ilegais” (SEVCENKO, 2004, p. 13). A tendência ao caos observada na configuração urbana de São Paulo, além de ser provocada pela negligência de um Estado que, em favor das atividades de especulação imobiliária, falha na adoção de políticas urbanísticas eficazes, tem como efeitos principais

[a] proliferação aleatória de ações de construção, de apropriação dos espaços e de multiplicação de referências simbólicas alheias ao convívio coletivo, [...] a impossibilidade da consolidação de qualquer configuração de memória capaz de gerar algum sentido de identidade comum. A ocorrência, em paralelo, dessa fragmentação do espaço e da dilaceração da memória se manifesta reiterada na indefinição arquitetônica, urbanística e paisagística da cidade (SEVCENKO, 2004, p. 15).

Os resultados dos dois processos de urbanização destacados acima – o primeiro referente à capital francesa e ironicamente baseado na luta, durante as revoluções dos séculos XVIII e XIX, por uma liberdade que deve ser contida, e o segundo referente à cidade de São Paulo, ancorado em um processo de favelização (DAVIS, 2006) e em políticas de segregação social e econômica – podem ser aproximados na medida em que abordam a questão da inserção do cidadão (habitante da cidade) no espaço público: este vem sendo cada vez mais esvaziado dos corpos cívicos que o habitam. Parte dos motivos que explicam essa dissociação dizem respeito à necessidade de garantir a passagem sem perturbações de certos indivíduos na cidade ou, como é particularmente o caso da França, à necessidade de ampliar as ruas e avenidas para facilitar a vigilância da multidão (SENNETT, 2016). De fato, aspectos como a privação sensorial imposta a moradores de grandes centros urbanos desenvolvidos, bem como a criação de “Cidades Informais” em periferias do Sul contribuem para que a conexão entre

sujeito e espaço seja mais e mais obliterada, tornando possível a relação entre a “dilaceração da memória” citada por Sevckenko e a sensação de “abismo entre o passado e o presente” (SENNETT, 2016, p. 19) da história urbana ocidental. Ao mesmo tempo, estudiosos como Paul Claval (2007, *apud* FARIA, 2010) tendem a pensar a relação entre sujeito e espaço como uma divisão em duas dimensões: a dimensão da orientação, que permite ao habitante se localizar e percorrer a cidade por meio de pontos de referência mais abstratos; e a dimensão do reconhecimento, que permite ao morador identificar – e se identificar com – o espaço que ocupa por meio de laços simbólicos e afetivos. Ambas essas dimensões estão presentes nas obras aqui estudadas, e na próxima seção tentaremos analisar em que medida elas são postas em tensão na construção artística do subúrbio francês e da periferia brasileira.

2.2. A consolidação de uma representação do espaço: descolamentos no cinema

Dansez, ce soir Méphisto à la côte
Passi

Relativo a questões comuns à “crise das *banlieues*” (STÉBÉ, 2010), um mesmo tema atravessa o enredo de *La Haine* e *Ma 6T va crack-er*: levantes de moradores das *cités* resultantes de ações violentas da polícia, ou do que é chamado na França de “*bavure*” (i.e., abuso da autoridade policial). Em vez de interpretarem as *émeutes* (levantes, motins) como revoltas que se opõem a “tudo que representa o Estado, a ‘coisa pública’” (STÉBÉ, 2010, não paginado, tradução nossa), ambos os filmes parecem encará-las como tentativas de ampliar uma esfera pública sistematicamente reduzida pela atuação policial⁶¹ do próprio Estado (RANCIÈRE, 2014). Mas, apesar do universo comum aos dois filmes, é importante notar que as estéticas e os objetivos associados a cada obra se distinguem consideravelmente: a escolha do uso de coloração (Richet) ou do uso monocromático (Kassovitz), por exemplo, sugere algo sobre as políticas de representação assumidas por cada diretor no que tange ao contexto da periferia. Enquanto *La Haine* oferece uma representação mais cinematográfica e estilizada de um ambiente periférico (no filme, a linguagem do cinema está explicitamente em jogo), *Ma*

⁶¹ Rancière, em seu livro *O ódio à democracia* (2014), estabelece uma diferença entre os termos “política” e “polícia”: a primeira é compreendida como a discussão em torno do que é, ou não, político. A segunda, por sua vez, corresponde a algumas instituições (o poder de governo, a representação) chamadas de “política” pelo senso comum. A noção disciplinar de polícia – que constitui tema importante dos filmes aqui analisados, já que ambos tratam da violência policial contra moradores das *banlieues* –, é identificada por Rancière como “baixa polícia”.

6T va crack-er opera um engajamento realista que produz no espectador uma sensação de observador da vida real na *cité*⁶².

Ma 6T va crack-er apresenta como foco os conflitos entre gangues, moradores e a polícia no interior de uma *cité*. Não obstante o caráter ficcional, quase todo o filme se constrói sob uma perspectiva testemunhal dos acontecimentos – como se uma câmera houvesse captado o momento exato de uma conversa entre habitantes reais da *cité*. Apenas algumas cenas, como a cena de um tiroteio, ao final do filme, revelam elementos mais explicitamente ligados a uma produ o cinematográfica, com quadros filmados em câmera lenta ou com movimentos circulares da câmera. No filme de Richet, grande parte das intera es entre os personagens   retratada em rodas de conversa focalizadas pela câmera sob um ponto de vista externo: o espectador está do lado de fora dos círculos, observando uma conversa (potencialmente) real entre moradores da *cité*. Com efeito, a câmera, em quase todos os momentos, segue os personagens em suas andanças e em suas *gal res* pelo cenário. Frequentemente, contudo, as cenas são focalizadas a partir de ângulos “escondidos”, tornando o espectador uma espécie de voyeur e reforçando, portanto, sua perspectiva externa. Os diálogos nos dão uma constante impressão de improvisado, na medida em que sobrepõem às falas de um personagem as de outro. Não fosse o fio condutor da narrativa – os embates entre gangues rivais e entre moradores do conjunto habitacional e a polícia –, o filme seria uma espécie de combina o de fragmentos, de pequenas cenas do cotidiano de jovens (homens⁶³) habitantes da *cité*.

La Haine, por sua vez, borra em alguns momentos a separa o entre o que é vivido e o que   imaginado pelos personagens, levando o espectador a se perguntar se certos eventos estão acontecendo na realidade ou na imagina o dos protagonistas. O filme se divide em três momentos: (i) a manhã seguinte a uma * meute* na *cité* provocada pela agressão, que eventualmente se prova fatal, de Abdel Ichaha, jovem morador da periferia onde a história se passa; (ii) uma persegui o policial seguida pela fuga dos protagonistas para o centro de Paris, onde se desenrola a segunda metade da narrativa; (iii) a volta para o conjunto habitacional na manhã do dia seguinte, quando um dos protagonistas   assassinado por um policial. O filme é, portanto, constantemente pontuado pela marca o da passagem do tempo e da mudança de

⁶² Se, como visto no capítulo anterior, na leitura de *Capão Pecado*, teóricos como Patrocínio (2015) pensam o uso de fotografias como procedimentos est ticos que conferem ao texto “efeito de real” (BARTHES, 1984), a escala o de moradores de *cit s* como atores em *Ma 6T va crack-er* poderia sugerir o mesmo recurso   produ o de verossimilhança e autenticidade.

⁶³ Personagens femininas são quase inexistentes no filme e, mesmo assim, têm sua presença e fun o justificadas pelos homens. Nos dois filmes examinados aqui, a presença feminina, quando não se faz notar precisamente por sua ausência, encontra-se submetida à representa o de universos masculinos – nomeadamente, patriarcais.

espaço: nas partes desenvolvidas na *cité* e em Paris, as cenas são frequentemente situadas em mltiplas locaes – espaços abertos e fechados, públicos e privados – ocupadas pelos personagens. Na *cité*, por exemplo, os personagens se dividem em momentos de atividade e de *gal re*; na cidade, os três protagonistas estão em constante trânsito, atravessando-a, vivenciando-a e, ao mesmo tempo, apropriando-se fisicamente de seus espaços.

Os dois filmes, *La Haine* e *Ma 6T va crack-er*, são marcados por um movimento cíclico, em que o fim desencadeia o começo: as mortes de jovens da *cité*, ao final dos dois filmes, parecem gerar as revoltas expostas no início – no caso de *La Haine*, aliás, o retorno ao começo é ainda mais explícito, uma vez que a imagem final espelha a inicial, fechando o círculo vicioso de violência problematizado no filme. Para cumprir essa função, a imagem de explosões, causadas por armas de fogo, é usada, ainda que de maneiras distintas, nas duas obras, representando um mesmo princípio de destruição. Mas em que medida essa explosão não pode ser transformadora, permitindo que, ao invés do fechamento de um círculo, se configure um novo movimento, capaz de evitar a volta exata a um mesmo ponto?

2.2.1. “Fraternidade para quem?” Contestação de um espaço de liberdade em *Ma 6T va crack-er*

Ao pôr em causa uma concepção de cidadania tipicamente eurocêntrica (mais precisamente francesa), *Ma 6T va crack-er* apresenta elementos que problematizam essa questão: o filme é aberto por uma jovem e uma criança que, em uma sala cujas paredes transmitem cenas reais de manifestações e motins, reencenam de forma aproximada e alusiva a pintura *A Liberdade Guiando o Povo*, de Eug ne Delacroix. Em determinado quadro, por exemplo, a jovem segura uma bandeira; em outro, a criança ajuda a carregar e empunhar um fuzil. A mulher brinca com a imagem projetada de um globo terrestre, enquanto o “povo” se faz presente no pano de fundo das paredes-tela. A sequência termina, para que o filme comece, com um close da mulher, que aponta duas armas para si mesma – uma voltada para a t mpora, outra direcionada ao coração. A Liberdade – a Marianne, símbolo da República Francesa – aniquila-se a si própria, destruindo a ilusão de um princípio de fraternidade sobre o qual a própria personagem foi erigida, e ressaltando um momento de crise na organização política e social francesa. Esse momento, no entanto, não   atual e, como argumenta Ranci re (2014) a respeito da estrutura política erigida no pós-revolução, os líderes de 1789 já previam uma forma de governo – o governo representativo – que garantisse  elite política e econômica a prerrogativa de “exercer de fato, em nome do povo, o poder que ela é obrigada a

reconhecer a ele” (2014, p. 70). Assim, as conquistas sociais e políticas de uma democracia representativa não se constituem necessariamente como desdobramentos naturais desse tipo de sistema governamental, mas antes como resultado de lutas travadas pelo povo no interior da esfera pública.

É precisamente por isso que, ao final do filme, antes da passagem dos créditos, a citação feita por Richet da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, documento essencial ao projeto de nação francesa, não apenas justifica a atuação política de moradores das *banlieues*, mas reivindica uma igualdade a partir da qual se constrói o verdadeiro debate democrático. O artigo citado, nesse caso, explicita que “*Quand le gouvernement viole les droits du peuple, l’insurrection est, pour le peuple et pour chaque portion du peuple, le plus sacré des droits et le plus indispensables des devoirs*”⁶⁴. O princípio revolucionário promulgado nesse trecho, princípio este que deve ser levado adiante pela atuação de corpos cívicos e igualmente revolucionários no espaço público da cidade, funciona como uma explicação para a ação empreendida nas últimas cenas do filme pelos moradores da *cité*: o motim em protesto à morte de um jovem. Esse levante, no entanto, reflete uma relação que se caracteriza menos por seu engajamento acusatório, como sugere a menção ao Artigo 35, do que por seu potencial alienante e confuso (como comprovam os movimentos panorâmicos, em que a câmara dá giros rápidos e desorientadores de 360°). Embora os moradores da *cité* percorram e conheçam esse espaço, não se firma entre eles qualquer tipo de relação de reconhecimento.

Mais do que qualquer outra coisa, é a noção de território, com demarcações e estabelecimento de autoridade, que impera sobre a *banlieue*. Essa autoridade, no caso, fica a cargo dos grupos rivais que comandam certas partes do território e, principalmente, da polícia, que mantém a *cité* sitiada durante todo o filme. Apesar disso, não se trata de uma representação unânime do território. O filme é dividido em espécies de vinhetas que, embora estejam ligadas pelo principal conflito da narrativa, se dividem como cenas cotidianas da vida desses personagens. Essa fragmentação episódica, situando as ações em diferentes partes da *cité*, acaba por atribuir uma sensação de fragmentação ao próprio ambiente, agravando ainda mais a alienação entre sujeito e lugar. Afinal, vista como a parte demoníaca de uma totalidade supostamente íntegra, a periferia de *Ma 6T va crack-er* não permite o reconhecimento de seus moradores, que, por sua vez, são igualmente percebidos como as

⁶⁴ “Quando o governo viola os direitos do povo, a insurreição é, para o povo e para cada porção do povo, o mais sagrado dos direitos e o mais indispensável dos deveres” (tradução minha).

partes soltas e destrutivas de um corpo social assumido como saudável. Habitando a parte da parte, os personagens se sentem ainda mais alienados em relação ao território que ocupam.

Mas não se trata nesse filme de uma alienação que relega o povo, ou, mais especificamente, os moradores da *cité*,   condi o de observadores. É o público que parece ter invadido um espaço que, em toda a sua (suposta) eficácia urbana, doma o corpo dos sujeitos que o habitam e, justamente por seu esvaziamento, garante o “voyeurismo coletivo” (SENNETT, 2016, p. 309) que envolve personagens e espectadores. A vida desses moradores, no entanto, ao contrário do que acontece em *La Haine*, se submete menos   prostra o da *gal re*, do que,   exce o de algumas cenas nas quais os personagens estão reunidos em halls ou no playground, a uma atividade que garante as andanças pelo bairro. Esses movimentos constantes, no entanto, não revelam uma verdadeira apropria o do espaço ou um sentimento de pertencimento entre os moradores e o bairro, resignificando, desse modo, ainda que ironicamente, a evoca o inicial de Marianne. A sensa o que fica   a de que o espaço da liberdade não trouxe consigo a liberta o do corpo, que continua segregado e, nesse caso em particular, contido pela vigilância da polícia. Ao fim do filme, quando explode o levante entre os moradores e a polícia, o círculo se fecha mais uma vez, e o início de *La Haine* parece ser prenunciado.

2.2.2. Explora o do tempo e do espaço em *La Haine*

Em uma das cenas mais emblemática de *La Haine*, filmada em um plano sequência aéreo que parte da janela de um DJ, somos apresentados   vista panorâmica de toda a *cité*. Nos momentos que antecedem a sequência, o DJ instala uma caixa de som diretamente na frente da janela e se prepara para o acontecimento que virá a seguir. Seguindo a reverbera o da mixagem dos raps “*Sound of da police*”, “*Je glisse*” e da can o “*Non, je ne regrette rien*”⁶⁵, a câmera expande a vista da *cité*, focaliza os rostos de moradores do conjunto habitacional e, em seguida, traça o contorno da totalidade e dos limites do espaço. A cena   emblemática não apenas pelo movimento instável da câmera, que parece refletir instabilidade na própria vida dos personagens, mas por forjar a imagem física da *cité*. Por meio dessa cena, temos uma ideia de como esse espaço é formado e de como seus ocupantes circulam através dele, já que, enquanto a câmera sobrevoa o conjunto habitacional, no chão, vemos diferentes grupos errando pelos pátios e por entre os prédios. Essa errância, no entanto, engendra uma

⁶⁵ “*Sound of da police*” é um rap do artista KRS-One, “*Je glisse*” é um rap do grupo *Assassin* e “*Non, je ne regrette rien*”   uma can o interpretada por  dith Piaf. A versão integral da mixagem está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hq7QKif27UI>>.

tensão que se faz ecoar ao longo de todo o filme, pois, ao mesmo tempo em que torna evidente a situação de *galère* dos moradores, vai de encontro à alienação sugerida por *Ma 6T va crack-er*: quando o DJ esfrega as palmas das mãos uma na outra se preparando para a produção de um som que abafa qualquer outro, os próprios moradores parecem se posicionar como recriadores daquele lugar, alterando com grafites, pinturas e sons a paisagem projetada da *cité*.

No contexto da periferia francesa, a *gal re*, como vimos no capítulo anterior, compreende a situação dos jovens que, aos dezesseis anos, saem do sistema escolar sem conseguirem estabelecer-se financeiramente. Entre longos períodos de desemprego, muitos são obrigados a recorrer a atividades ilegais (furtos e tráfico de drogas) – como   o caso de Hubert, por exemplo, que, em *La Haine*, compõe o retrato do jovem *gal rien* que ajuda a família com o dinheiro obtido pela venda de drogas – ou a pequenos trabalhos informais que não garantem segurança trabalhista e, muitas vezes, se destacam por sua natureza temporária (ST B , 2010). Entre um bico e outro, os jovens de periferia se veem obrigados a enfrentar, retomando a frase de Dubet (1983) no capítulo anterior, “longos períodos de  cio” (p. 10) que acabam se refletindo em outro tipo de vivência do tempo na periferia: este, a uma só vez, sobra e falta na vida dos moradores da *cité*.

O filme é dividido em doze intervalos de mais ou menos duas horas. Para registrar o início de cada intervalo, um relógio aparece na tela. A primeira aparição marca o período de 10h38 e a última o período de 06h01 do dia seguinte. Pouco mais da metade desse intervalo de tempo é passada na *cité* onde moram os três amigos. Duas cenas, nesse caso, são cruciais para compreender a relação entre o tempo e os personagens. A primeira, anterior ao episódio da chegada dos jornalistas comentado acima, mostra os jovens conversando sentados nos brinquedos de um playground. No meio da cena, antes da chegada do carro de reportagem, há um corte que sugere uma elipse temporal, vários minutos parecem ter transcorrido, talvez até mais de uma hora, e os personagens continuam sentados na mesma posição, enquanto o playground – ocupado por duas ou três crianças, que imitam os três protagonistas adultos e permanecem sentadas em cima do escorregador – parece ter perdido sua função, servindo agora apenas como um ponto de encontro. A segunda cena se desenrola em outro espaço da *cité*, um pátio amplo e vazio, onde os personagens estão mais uma vez sentados, um ao lado do outro, acompanhados de uma criança que conta a Vinz os acontecimentos de um programa de TV. Embaixo da cabeça de Hubert, leem-se as frases “*L’avenir, c’est nous*” e “*La ville c’est nous tous*”, grafitadas em um muro erguido atrás dos três protagonistas. Pouco antes de a primeira frase ser posta em evidência em um close-up do rosto de Hubert, este pode ser visto

revirando com os pés uma seringa usada e descartada no chão do pátio. O vazio do espaço ocupado pelos protagonistas nessa segunda cena apenas reflete o vazio do tempo que se estende e se prolonga diante desses jovens, assinalando, como sugere a imagem da seringa, um desfecho possivelmente fatal que mina a ideia de futuro [*“avenir”*] expressa pelo slogan. Se não há possibilidade de futuro, não há extensão temporal, embora o presente se esgarce de maneira monótona e quase insuportável.

O avanço rápido e ameaçador do tempo é simbolizado principalmente pela aparição esporádica de um relógio que evoca, pelo som e pela imagem, a contagem de uma bomba cuja explosão final remete à abertura do filme, quando é introduzida uma imagem do planeta Terra pela voz off de Hubert Koundé (intérprete do personagem Hubert), que, em tom seco, conta uma piada: *“C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble de 50 étages. Le mec au fur et à mesure de sa chute se répète sans cesse pour se rassurer: 'jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien'. Mais l'important c'est pas la chute, c'est l'atterrissage”*⁶⁶. Ao final da anedota, uma garrafa em chamas, partindo do ponto de vista da câmera, é atirada no planeta, queimando-o completamente.

O tempo, assim como a queda [*“chute”*] – palavra pode ser interpretada em seu sentido literal e figurado, fazendo referência, neste último caso, à conclusão de um texto ou, no uso francês, ao remate de uma piada –, é curto e entrecortado por períodos de alívio que se sucedem a períodos de conflito (“até aqui, tudo bem” [*“jusqu'ici tout va bien”*]). O fato de *La Haine* se estruturar em torno de episódios de violência policial não impede que a piada enunciada por Hubert reverbere de modo explícito e implícito ao longo de toda a narrativa do filme. É por meio dessa anedota, inclusive, que os tempos tensos e “relaxados” da narrativa – estes últimos são marcados pela comicidade de certas cenas –, mais do que se alternarem, se sobrepõem uns aos outros, fazendo com que uma sequência humorística fuja rapidamente ao controle e se transforme em uma situação violenta⁶⁷. Na verdade, a própria premissa do filme pode ser pensada como a introdução de uma piada: um árabe, um negro e um judeu entram num bar... É a complexidade desses personagens e os acontecimentos por que eles passam na cidade que contrariam o estereótipo e o remate fácil e previsível da piada final.

Uma das cenas mais (aparentemente) *nonsense* do filme se desenrola em um banheiro público, onde Saïd e Hubert tentam persuadir Vinz contra o assassinato de um policial. Os três

⁶⁶ “Um homem tá caindo de um prédio de 50 andares. Enquanto o cara cai, ele fica repetindo, sem parar, pra se tranquilizar: ‘até aqui, tudo bem; até aqui, tudo bem; até aqui, tudo bem’. Mas o que importa não é a queda, é a aterrissagem” (tradução minha).

⁶⁷ Ver cena da roleta russa no apartamento do traficante, cena da tortura policial sofrida por Saïd e Hubert e cena do encontro com *Skinheads*.

são inesperadamente interrompidos por um velho que, ao sair de uma das cabines, se intromete na conversa pronunciando as seguintes palavras: “*Ça fait vraiment du bien de chier un coup ! Vous croyez en Dieu ? Faut pas se demander si on croit en Dieu, mais si Dieu croit en nous*”⁶⁸. Essa proposição é imediatamente seguida pela história, contada em um tom absolutamente indiferente, de uma jornada de trem que levava o narrador, seu amigo Grunwalsky e outros judeus deportados a um campo de trabalhos forçados na Sibéria durante a Segunda Guerra Mundial. Embarcados em um vagão de animais, os prisioneiros só podiam descer do trem nas paradas de abastecimento de água da locomotiva. Em um desses momentos, Grunwalsky, que, em meio a uma situação de completa desumanização, procurava reter algum tipo de humanidade, desce para defecar longe dos outros passageiros. Quando o trem se põe em movimento novamente, Grunwalsky sai correndo para alcançá-lo, mas, a cada vez que estende a mão para o homenzinho, tem suas calças arriadas e se apressa em subi-las. Nesse ínterim, o trem, que “não espera por ninguém”, como afirma o narrador, ganha cada vez mais velocidade, e Grunwalsky acaba morrendo congelado na estepe russa, com as calças na mão.

Terminada a história, o homem no banheiro deseja boa noite aos amigos e vai embora, deixando-os confusos sobre o motivo da anedota. Quando os três protagonistas saem finalmente do banheiro, a câmera permanece ali, até que ouvimos um segundo som de descarga e vemos um quinto homem espichar a cabeça para fora de outra cabine. A sincronização do movimento dos atores e dos acontecimentos, bem como os diálogos dos personagens acrescentam à cena um tom vaudevillesco que, por contraste, apenas reforça o final pessimista do filme. A escatologia trazida à tona pelo homenzinho pode ser compreendida, nesse caso, tanto no sentido mais conhecido de “excrementos” quanto no sentido de “fim dos tempos”, que permite, no filme, a associação histórica entre diferentes experiências de ódio e violência: não por acaso, antes da aparição do homem no banheiro, Hubert já havia dito a Vinz que na escola se aprende que “*la haine attire la haine*”. Assim, o último trem (o trem definitivo) perdido por Grunwalsky se associa ao último trem do dia perdido pelos amigos; a perseguição dos judeus, de que foram vítimas Grunwalsky e o homenzinho, se aproxima da criminalização de moradores da periferia francesa; imagens da guerra civil na Bósnia, mostradas em telões na estação de metrô onde os amigos esperam amanhecer, aparecem lado a lado à notícia que anuncia a morte de Abdel Ichaha, o jovem ferido no início da história.

⁶⁸ “Como é bom cagar! Vocês acreditam em Deus? Não adianta perguntar se a gente acredita em Deus, mas se Deus acredita na gente” (tradução minha).

Ao fim do filme, a “aterrissagem” mencionada por Hubert, assim como o fim da contagem regressiva, acontece de forma inesperada. Quando o espectador já previa um final mais ou menos tranquilo (ao retornar à *cité*, cada protagonista seguiria para sua casa, sendo assim decretado o fim do filme), a expectativa não se confirma: Vinz é executado por um policial em pleno p t io da *cité* no espaço de um minuto entre a penúltima (06h00) e a última marca o do relógio (06h01). Nesse momento, a extensão do tempo, que até então havíamos encarado como interminável, permitindo aos personagens passarem horas e horas sentados em silêncio, é posta em causa pela mudança instantânea que causa a morte de um dos protagonistas e zera o relógio para o início de um novo ciclo. A repeti o da piada, que supostamente seria um recurso c mico, perde, portanto, a comicidade e torna tensas as experiências dos personagens e do espectador.   Hubert quem dá a palavra final: “*C'est l'histoire d'une société qui tombe et qui, au fur et   mesure de sa chute, se r p te sans cesse pour se rassurer: 'jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien'. L'important c'est pas la chute [som de explos o], c'est l'atterrissage*”.

A explora o do espaço, principalmente nas cenas em Paris, no entanto, atribui uma nova atividade, mesmo nos momentos de inadequa o entre os personagens e o espa o⁶⁹, que reincorpora o corpo na cidade. Transitando entre a *cité* e Paris – da  de volta   primeira –, os personagens reforçam o “estar junto” (MAFFESOLI, 2014) propiciado pelos laços de amizade que os unem, e, ao mesmo tempo, redimensionam sua rela o com a cidade: enquanto circulam em ambientes que encorajam viajantes a vivenciarem “uma experiência narcótica [em que] o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua” (SENNETT, 2016, p. 17), Hubert, Sa d e Vinz contrariam um projeto urbano disciplinador e exercem sua condi o de “corpos ativos” (p. 17), que, ao explorarem o espaço fisicamente, enfrentam obstáculos e desconforto no processo de deslocamento. Embora em diferentes momentos do filme, como demonstrado na cena do playground, a *cité* cumpra a fun o decorrente de seu projeto urbanístico original e torne amorfos os espaços, em outros momentos chave do filme, ela é ativa e sensorialmente invadida pelos moradores. Esse fato se torna especialmente claro na cena em que os amigos se reúnem para fumar e assistir a um dançarino de break no hall de um prédio interdito por faixas policiais. Quando são soadas as sirenes, avisando a chegada da

⁶⁹ Uma das cenas que comprovam a inadequa o entre os três protagonistas e a capital parisiense mostra os amigos parados, de p  e em silêncio, na frente de uma vista desfocada da cidade. Outra cena que registra igualmente essa inadequa o acontece na galeria de arte, quando, por meio de uma efervescência/potência “demoníaca”, ou “dionisíaca” (MAFFESOLI, 2002), os protagonistas instauram o caos no cenário ordenado da classe média intelectual parisiense.

polícia, todos os jovens ali presentes fogem, com exceção do dançarino, que continua rodopiando de ponta-cabeça no chão do prédio – como um eco da desobediência exercida pelos moradores da *cité* ao controle e aos limites que lhes são impostos.

Ao mesmo tempo, no centro da cidade, o corpo dos personagens   reinscrito na paisagem urbana, remetendo   exortac o de Boaventura Santos comentada no capítulo 1 (“afixa-te nos outdoors”). Em uma cena, por exemplo, Vinz se encontra parado na frente de um p ster de água mineral encabeado pelo slogan “*Portrait-robot d’un tueur de soif*” [“Retrato falado de um matador de sede”]. A cabea de Hubert, no entanto, tampa o sintagma “*de soif*”, e, abaixo do slogan, onde deveríamos ver a foto de uma garrafa de água, nos deparamos com o bloqueio formado pelo corpo de Vinz. Em outra cena significativa, uma das últimas a terem lugar em Paris, os amigos sobem no telhado de um prédio e, de l , observam a vista da cidade enquanto fumam um baseado. Em um quadro específico,   focalizada, no lado esquerdo da tela, apenas a mão de Vinz portando um anel de estilo gângster no qual se l  o nome do personagem. No lado direito, ao fundo, com um foco embaado, vemos a Torre Eiffel, única apari o de um monumento ou de um elemento orientador que permite aos personagens e aos próprios espectadores se localizarem na capital francesa. Pelo jogo de perspectiva entre o famoso monumento e a mão, que enrola um baseado, esta parece ter a capacidade de agarrar a torre e arrancá-la, desenraiz -la do chão. Nesse momento, mais do que interagir com a paisagem, o corpo se mostra capaz de transformá-la, super -la em força. É como se se cumprisse profeticamente o que antes havia aparecido apenas como ironia: “*La ville c’est nous tous*”, ou indo mais longe: “*La ville, c’est   nous tous*”.

2.3. A possibilidade de recria o do espaço: deslocamentos no teatro

*but places do not change
so much
as what we seek in them
Audre Lorde*

A peça *Da Cabula*, de Allan da Rosa, desde seu subtítulo, já põe em jogo algumas das principais questões abordadas no texto. “ st ria pa tiatru” não apenas ressalta tensões entre diferentes modalidades linguísticas (escrita e oralidade), pertinentes à tradi o do teatro moderno ocidental, baseado no texto escrito, mas problematiza o próprio lugar da expressão teatral no Brasil, historicamente marcada por representa es e por audiências restritas (leia-se: brancas, escolarizadas, de classe média). A presença nos bastidores e em cena de artistas negros, por exemplo, tornou-se ligeiramente mais visível apenas na década de 1940, com a

criação do Teatro Experimental Negro (TEN), que permitiu a expansão de uma dramaturgia negra. Até então, não era incomum que atores brancos representassem personagens negros tingindo a própria pele (DOUXAMI, 2001).

E justamente porque o teatro brasileiro, ao longo de várias décadas, esteve associado a um certo tipo de presença no palco, no público e nos bastidores, a apresentação de uma “Istória pa tiatru” problematiza uma tradição de representação pouco representativa. Dentro do contexto da literatura marginal, o subtítulo suscita questões pertinentes não apenas à autoria, ao elenco ou ao tema da peça, mas põe em causa elementos relativos à própria estrutura teatral. Ao se servir de uma grafia que imita a oralidade e, sobretudo, reproduz uma variedade sociolinguística de pouco prestígio, Allan da Rosa modifica ironicamente a típica relação entre os leitores e o texto teatral, dando início assim a uma mudança de paradigma que, na medida do possível, deselitiza a representação teatral – não se trata mais do “*Teatro*”, mas do “tiatru” – e redireciona-a estruturalmente – o sintagma “pa tiatru” torna explícitas ao leitor as particularidades e as diferenças de linguagem do gênero –, pondo em foco o que Artaud (2006 [1964]) identifica como teatralidade e “poesia no espaço”: esta combina diferentes formas de arte e linguagem (gesticulação, dança, música, pantomima, artes plásticas etc.) que não se limitam à enunciação de diálogos no palco.

A peça abre *in media res* e apresenta os leitores/espectadores à protagonista Filomena da Cabula, mulher negra que trabalha como empregada doméstica na casa de uma família branca e rica. O conflito exposto desde a primeira cena da peça, *raison d'être* da própria história, nos é informado desde a primeira cena por Adelaide, patroa de Filomena, que reclama em conversa com o marido: “[...] ela [Filomena] quer aprender a ler, quer saber de contrato, viajar em estória, em livro” (ROSA, 2008, p. 22). Os usos que a personagem Filomena precisa/deseja fazer da leitura, ao mesmo tempo em que parecem irreconciliáveis, pertencentes a domínios distintos – a tomada de consciência dos direitos trabalhistas pode ser, a princípio, apontada como uma necessidade, enquanto a fruição literária é relegada à condição de um capricho que, como tal, coloca-se como obstáculo à vontade dos patrões –, quando justapostos no trecho anterior, revelam a garantia de emancipação da protagonista, o que leva seus patrões a temerem seu domínio da compreensão (e possível produção) escrita.

Mas, em *Da Cabula*, não é tanto pelo diálogo que se apreendem fatos associados à identidade dos personagens e às relações estabelecidas entre eles. A própria Filomena permanece calada durante a duração da primeira cena. Os signos, principalmente na forma de gesticulações e posturas corporais, são alguns dos recursos que substituem a ação e o pensamento de determinados personagens. Assim, se por um lado, Filomena não é

explicitamente identificada como empregada nos diálogos dos outros dois personagens, é o signo do uniforme, por outro lado, marcado na primeira rubrica do texto – “*Dona Filomena da Cabula usando uniforme de doméstica [...]*” (p. 21, grifos do autor) – que deixa transparecer seu lugar social em relação a Adelaide e ao marido Calvino, em cujo nome reside inevitavelmente certa ironia dramática. Do mesmo modo, embora Filomena não profira uma única fala nessa curta cena, sua postura é o maior índice de sua vida como empregada: “*sentada e curvada*” (p. 21, grifos do autor), “*Queixo grudado no peito, olhos fixos na ponta das sandálias*” (p. 23, grifos do autor).

Por meio do uso de signos, torna-se clara igualmente a diferença entre o que parece ser e o que se é de fato. Embora seja atribuída ao patrão de Filomena uma longa tirada sobre o modo correto de tratar empregados, ou escravos (ambos são intercambiáveis na cena), são a decoração de sua casa e seu comportamento, indicados pelas rubricas, que revelam seu caráter. Na casa de Calvino e Adelaide, por exemplo, são dispostos enfeites com motivos “folclóricos” (p. 21) que contrastam amplamente com a fala do personagem:

Como que era o nome daquele barão?... Duque?... Que cozinhou as orelhas do escravo fujão... Ca... não, esse era outro. Como que chamava mesmo?... Ah, tu não sabes de nada, fica só de novelinha e butique. Não se interessa pelo conhecimento, pela cultura. (*Enche a boca com nova garfada.*) Deixa, nome é detalhe. Teve um amigo de vovô, papai que contou: o negão lá queria ler, essa mesma conversa aí... Ele arrancou as pálpebras do cabra, faca afilhadinha, não mandou ninguém, não: foi e fez... Ué, não queria ver a luz? Então, ficou arregalado noite e dia (p. 22, grifos do autor).

A fala do patrão liga a escravidão ao trabalho doméstico realizado, por exemplo, por Filomena e pelo homem que ousou aprender a ler. Ao se colocar na posição de um senhor de escravos, Calvino conduz a uma leitura que nos permite encarar os objetos folclóricos não apenas como símbolos da hipocrisia do personagem, mas como sintomas da atitude colonialista/imperialista assumida por ele – atitude esta que se torna ainda mais brutal quando acompanhada pela rubrica, “*Enche a boca com nova garfada*”, que quase nos faz imaginar os olhos do empregado sendo servidos e mastigados pelo patrão. Da mesma forma, os diminutivos empregados nas formas “papai” e “vovô” não apenas ironizam o discurso do personagem, mas indicam o contraste de tom entre o assunto abordado e sua leveza de tratamento.

O apelo do signo não verbal vai precisamente ao encontro do tema do analfabetismo sobre o qual se constrói a peça. Uma vez que a expressão escrita domina quase todas as atividades e funções a que deve se submeter a protagonista (ler anúncios no jornal, usar o transporte público, conhecer direitos trabalhistas etc.), a linguagem de signos e índices não

verbais, ao mesmo tempo em que vem complementar ou questionar a palavra, como visto no exemplo acima, serve igualmente para reorientar os usos que se faz da linguagem e, particularmente, da escrita. Torna-se claro durante a leitura que, para Filomena, a competência leitora assume configurações diferentes: “[...] essa batalha pra dominar as letras, não consigo ler nem encarte de disco, destino de ônibus. Morro de vontade de recitar poesia nas festas, sem gaguejar” (ROSA, 2008, p. 73). A frase da protagonista, nesse ponto, espelha de certa forma a colocação de Adelaide em parágrafos anteriores. Em ambos os enunciados, há um confronto claro entre a necessidade e o desejo da protagonista, o que, por extensão, leva cada aplicação da linguagem escrita a ser exercida de diferentes formas sobre a vida de Filomena.

A tensão entre signo verbal/não verbal é acompanhada pela tensão entre escrita e oralidade. Ambas, contudo, não são novas no gênero teatral. Como observa Magaldi (1994), em *Iniciação ao teatro*, costuma-se “conceder prioridade ao texto na análise do fenômeno teatral” (p. 15), o que não obriga, todavia, a exclusividade do uso da palavra. Magaldi chama atenção, por exemplo, para a interação entre o texto verbal e a mímica, o gesto ou o silêncio. Ao trazer a história de Filomena, e de todo o seu universo, no qual também se fazem presentes algumas das mesmas relações que configuram a dramaturgia, para o plano elitista do teatro brasileiro, Allan da Rosa reivindica a tradição popular do gênero teatral. Sob esse novo prisma, a escrita deixa de se estabelecer como elemento definidor do par dicotômico “escrita/oralidade”, no qual o segundo item é submetido ao primeiro e, por consequência, pensado a partir dele. Dessa forma, a palavra falada deixa de ser o mais importante instrumento da arte dramática, e à escrita é atribuída uma materialidade que a torna componente da performance teatral.

Indissociável da questão do analfabetismo, no entanto, se coloca um outro problema central à história da peça: o deslocamento de Filomena pela cidade de São Paulo. Na verdade, tanto o analfabetismo quanto o deslocamento se estruturam no texto como temas dependentes um do outro, na medida em que a circulação por um mundo letrado é extremamente dificultada pela falta de acesso ao conhecimento sobre o qual se erige esse mundo. As repercussões do analfabetismo assumem, nesse caso, contornos físicos e corporais que afetam diretamente a forma como a protagonista vivencia uma cidade que não se adequa a seu corpo, e na qual seu corpo não se adequa. Ao longo da peça, a relação entre Filomena e o espaço urbano é reiteradamente modificada, o que interfere no próprio espaço teatral e no trânsito dos atores. Uma das cenas que melhor retrata a linguagem corporal em *Da Cabula* mostra o encontro entre Filomena e um mendigo na porta da casa da protagonista:

FILOMENA – Ah, só faltava essa pra mim. Vou esculachar!!!
(Aproxima-se. Encara o homem. Tira alguns carrapatos do paletó do senhor, com carinho. Entra em casa, separa algumas bolachas, traz um café da garrafa térmica. O senhor sorri, agradece comovido, vem lhe dar um beijo e um abraço. Filomena tenta evitar, demonstra sentir imenso mau cheiro. O homem a abençoa e vai embora, tropicando. Filomena volta a demonstrar injúriação.)

FILOMENA – Ó o pé inchado... quanta bicheira... amanhã ele chapa em outro buraco e de novo se mija nas perebas, por qualquer ninharia (ROSA, 2008, p. 65, grifos do autor).

A interação entre a protagonista e o mendigo se passa em silêncio, com exceção da fala que antecede e sucede o encontro dos dois. A relação estabelecida por ambas as partes se manifesta exclusivamente no nível corporal, com gestos de afeto e repúdio. É quase como se se estabelecesse entre ambos uma relação de “proximidade” que, ao mesmo tempo em que aproxima ou distancia corpos em relação à sua ocupação do espaço, liga os personagens aos eventos cotidianos e à força da comunidade (MAFFESOLI, 2014). Nesse sentido, toda a peça cria um senso comunitário, baseado na proximidade e/ou afastamento dos moradores do bairro de Filomena, que afirmam o bem-estar do ambiente, embora não neguem as tensões e contradições inerentes ao lugar.

Em *Da Cabula*, a periferia é um lugar de tensões melhor exemplificadas pela cena em que duas mulheres, identificadas como “cumadres”, discutem sobre a vida no bairro. Enquanto a primeira aponta as dificuldades e privações do lugar, a segunda oferece um contraponto que foca, sobretudo, na comunidade formada pelos moradores do bairro: “É, mas tem hora que é fera, né? O pessoal tomando a rua, fazendo rateio pra festa junina. O teatrinho lá na Associação, a rádio na garagem dos moleques. Lembra do mutirão, quando a gente asfaltou a rua? [...] Se falta óleo eu não tenho vergonha, peço mesmo pra quem tem e pago quando der” (ROSA, 2008, p. 71). Nessa fala, estão englobadas a solidariedade entre os moradores e, acima de tudo, a função ativa apresentada por eles na construção ou reconfiguração do lugar. Esse último fato é particularmente reforçado pelas caracterizações do cenário expostas nas rubricas. As cenas situadas na rua de Filomena são sempre introduzidas por longas descrições da paisagem e dos moradores que as ocupam e as compõem. Estes, via de regra, se colocam como modificadores daquela, como atestado, por exemplo, pela rubrica que abre a cena 07: “Rua da casa de Filomena. Postes e fios elétricos repletos de pipas e suas rabiolas. Rapaziada com chaves de fenda mexe em motos e automóvel, testando barulhos mais e mais potentes. Um boteco com um pagode malemolente e gente batendo dominó. Moças sapateando, bebendo cerveja e ligadas nos moços das motos” (p. 51). Há nesse ambiente uma mistura de elementos diversos que compõem um único quadro, a começar

pelos traços típicos da paisagem urbana, representada pelos fios e postes, que, embora se coloquem, a princípio, como obstáculos ao lazer dos moradores (afinal, se as pipas estão enroscadas nos fios é certamente porque ficaram presas e tiveram que ser cortadas), indica os hábitos e a presença de vida naquele lugar. A integração dos sons, das cores e dos sabores funciona de um modo semelhante, ao mesmo tempo em que acrescenta movimento à cena: a menção a um pagode “malemolente”, por exemplo, não apenas evoca um certo tipo de som, mas contribui para a composição imagética do bairro, indicando que é inerente às vidas dos moradores um porte e um ritmo que configuram seu estar-no-mundo.

Essa descrição, no entanto, pode ser posta em contraste com a cena em que Filomena se depara, ao sair de manhã para o trabalho, com o cadáver de um menino estirado na rua. Nesse momento, a rubrica não vem acompanhada por uma ambientação, e é menos pela presença do que pela ausência de vida – literal, no caso do menino assassinado com um tiro, e figurada, no caso dos moradores que circulam pela rua – que o retrato se constitui. Na verdade, nessa cena, o único rastro de animação são as pipas que permanecem enroscadas nos fios. As poucas pessoas que se aproximam do cadáver o fazem apenas por necessidade de passagem. Elas devem atravessar a rua e, nesse percurso, ser confrontadas com o corpo que se coloca na frente. Mais tarde, no entanto, quando Filomena, em plena consciência, escreve uma redação na hora do trabalho, é o ator que interpreta o menino assassinado que encena a narrativa e os movimentos imaginados por Filomena. No teatro, a escalação de um mesmo ator ou de uma mesma atriz para diferentes papéis pode ser motivada por questões de praticidade, embora, em geral, sugira alguma relação entre os personagens representados. Essa relação pode se estabelecer, por exemplo, como oposição ou complemento. No caso das duas cenas em questão, além da tensão entre morte e vida – no texto de Filomena, o menino permanece vivo –, há uma tensão entre a realidade e a ficção, ou, mais precisamente, entre a realidade dos personagens e a poesia criada a partir do lugar habitado por Filomena. O menino da história se torna, assim, uma figura fantástica, ainda que trágica, em seu próprio modo de habitar o mundo: “Tinha pés grandes, quase do tamanho do corpo, solas crescidas de tanto pisar quintais proibidos. Serelepe que só ele. Trepava em todos os muros, dos buracos dos muros, que ponhava o pé pra subir. Tinha batuque ele tava lá, no ritmo. Piquitico do pé enorme” (p. 76).

A prática de recriação de um espaço não se torna explícita apenas nas rubricas que descrevem a paisagem do bairro ou nos textos escritos por Filomena, mas também nos nomes que Allan da Rosa inventa para os lugares que figuram na peça. Com os nomes inventados – Largo da Dativosa, onde se situa a banca de camelô de Filomena, Jardim Maxixe e Rua da

Harmonia Fidalga –, é possível não apenas atribuir novas características e funções aos lugares mencionados, mas modificar o modo como diferentes corpos se colocam nesses lugares. O sentido irônico de “Harmonia Fidalga”, por exemplo – sentido esse que se torna ainda mais evidente na cena em que Filomena, atendendo a clientes em seu camelô, é abordada por um homem perdido que pede a ela uma informação sobre a localização dessa rua –, deixa claro tratar-se de um lugar de valores contraditórios, em que a noção de “harmonia” só se aplica, de fato, à “fidalguia”, isto é às classes altas, e não se estende às regiões mais pobres da cidade. Acima de tudo, todavia, a existência de uma “Harmonia Fidalga” se impõe como impossibilidade à própria protagonista, na medida em que esta não seria bem-vinda ou seria barrada em um lugar como esse. Ao mesmo tempo, o Largo da Dativosa, estabelecendo um contraponto à Harmonia Fidalga, se apresenta na peça como o lugar para o qual convergem todos os tipos de pessoas:

Passa gente grisalha usando casacos antigos, passam adolescentes com decotes vistosos. Passam pessoas com botas de veludo e outras com chinelos de dedo. Toucas de lã e viseiras. Pessoas com blusas motoqueiras de náilon e outras com peitos abertos guardados por correntinhas e patuás, pessoas com cachecol e outras com ombros nus, umas com chapéus de boiadeiro e outras com tiaras, gente usando uniformes de trabalho e gente com pranchas de surfe debaixo do braço. Vem um ônibus trepidando tudo, desarrumando barracas de Filomena e de seus vizinhos de serviço [...] (ROSA, 2008, p. 44, grifos do autor).

O desfile de personagens pelo Largo é quase carnavalesco⁷⁰, misturando diferentes tipos sociais identificados por trajes que poderiam ser confundidos com fantasias. Nesse sentido, o espaço vai sendo moldado a partir das vivências daqueles que o percorrem, permitindo o convívio da diferença, que não se concretiza, no entanto, de forma idealizada, uma vez que, logo após a passagem da procissão de personagens, uma mulher de classe alta, dirigindo um carro de luxo, se vê perdida e desesperada no meio do Largo. A mulher não se mostra capaz de transitar pelo lugar, embora o reconheça como ameaçador: “Lugar maldito [...] tenho que sair daqui!!! Esse monte de barraqueiro porco” (p. 45).

Nessa tentativa de aproximar e criar contato entre os sujeitos e os lugares que habitam, além de se preocupar com a caracterização dos cenários urbanos, a peça oferece uma reflexão sobre a dimensão espacial do palco, adequando-a não apenas aos atores, mas ao próprio texto, que, ao ser inscrito no palco, pode ser pensado como um corpo textual, encarado inteiramente em sua materialidade, como um objeto que habita e que, em troca, pode ser habitado. O palco se converte em texto nos momentos em que Filomena é tomada (ocupada) pelo espírito Flores

⁷⁰ Aqui a expressão não é usada no sentido bakhtiniano, mas no sentido dicionarizado do termo, que indica o humor e a extravagância da cena, bem como a mistura de elementos diversos.

Vermelhas e são projetadas no palco imagens de seus escritos. A primeira ocorrência do evento é introduzida pelas seguintes indicações:

[...] Enquanto parece perder a consciência, a mão se mostra cada vez mais segura, o lápis manuseado com destreza passeia no brochura. Escreve. Após um tempinho pra redação, projeta-se no fundo do cenário, desenrolando-se como um papiro, uma enorme folha de caderno com dois parágrafos. Em cada linha, frases escritas em linda letra de mão. Surge a Entidade, totalmente coberta de flores vermelhas, com uma roupa de mergulhador coberta por flores dos tornozelos e pulsos até o pescoço. Ela vem até a mesa, pega o caderno e começa a lê-lo, enquanto a luz focada sobre a mesa e o fogão se apaga. Ao fundo, os dois parágrafos escritos são aqueles que a Entidade começa a ler no caderno e que a trupe interpreta, entrando e tomando conta da cena. A estória continua sendo lida pela Entidade Flores Vermelhas, indo além do que se mostrava nos dois parágrafos projetados ao fundo, desenrolando na folha de papiro-caderno (ROSA, 2008, p. 41, grifos do autor).

Há no trecho acima uma insistência em evidenciar a materialidade da escrita, seja pelo movimento da atividade (o lápis que “passeia” no papel), seja pela textura e/ou manipulação do papel (a imagem do papiro⁷¹ é duas vezes reiterada), seja ainda pela forma adquirida pelo texto (“em linda letra de mão”). A escrita é, de fato, desenvolvida como um processo, uma atividade contínua e presentificada, marcada, por exemplo, pela sentença formada por um único verbo, “Escreve”, que, embora apareça certamente no presente do indicativo, pode ser pensado no modo imperativo, como parte desse desejo que, embora visto por alguns como teimosia, se coloca como imprescindível à protagonista. O “desenrolar-se” do papel, no modo gerundivo, marca a duração e a concretude da imagem: o leitor é quase capaz de ver e ouvir o papel se desenrolando. E até mesmo quando não se pode mais visualizar o texto projetado (“A estória continua sendo lida pela Entidade Flores Vermelhas, indo além do que se mostrava nos dois parágrafos projetados”), a escrita se prolonga de forma sonora e teatral, quando passa a ser encenada pela trupe de atores que toma o palco.

O aspecto material, no entanto, sobressai-se ainda mais na impressão dos textos poéticos escritos por Filomena em formato de caligrafia:

⁷¹ Há ainda na cena um apelo à memória. O papiro, material produzido a partir do tratamento de plantas da família das ciperáceas, precursor do papel, permitiu que textos da Antiguidade chegassem até nós, resistindo assim ao que Ahmed (2014) chama de “dentes do tempo” [“teeth of time”] (p. 9).

Eu pisando larga rua de terra e areia, cravejada de pérolas.
 De um lado pro outro, desviando de pedras coloridas, vadiando
 vai e vem nas passadas. Andava pelas bordas das muretas, se
 equilibrando, se equilibrando... opá! Primeiros pingos bojudos tocaram
 ombros, braços, ponta de nariz. Repercutiam em copos descartáveis,
 lixo de rua espalhado, fazendo sons de tamborins. Até que baixou
 uma teia espessa, labirinto de água das alturas. Peixes dourados
 mordiscavam meus pés, eu alisava suas escamas. Tudo secou num
 segundo. Restava apenas o arco-íris.

Figura 5 – Trecho da peça *Da Cabula*

(ROSA, 2008, p. 54)⁷².

A partir do trecho acima (transcrito na nota 72), vemos de que maneira a forma gráfica do texto dialoga com sua estrutura gramatical e seu conteúdo. A impressão da caligrafia evoca e complementa a noção de materialidade expressa anteriormente, ao mesmo tempo em que acrescenta a ela um caráter artesanal. Acima, mencionei a imagem do lápis que “passeia” pelo papel. Durante esse percurso, estabelece-se uma relação de contato tripla, envolvendo a mão da protagonista, o próprio lápis e a folha que ele percorre. Ora, o contato do corpo com o ambiente, a partir do qual se produzem sensações que interagem em um processo sinestésico, é um dos principais temas explorados no trecho anterior.

É recorrente, por exemplo, o uso de verbos como “pisando”, “tocaram”, “alisavam”, que evocam a imagem de um contato tátil, sobretudo quando analisados em relação com seus complementos (respectivamente, “larga rua de terra”, “ombros, braços, ponta de nariz” e “suas escamas”). Cada um desses complementos verbais denota diferentes superfícies materiais que, reunidas no poema, conferem-lhe uma textura que se conforma não apenas ao sentido mais óbvio do termo – i.e., constituição de um material sólido –, mas (e mais importante ainda) segundo a etimologia da palavra, que resgata a ideia de trama, tecido, remontando, dessa forma, ao processo da composição textual. A sintaxe também chama atenção por sua construção sintética, que dispensa elementos como verbos de ligação ou verbos auxiliares. É o caso, por exemplo, de “Eu pisando”, que, pela eliminação de qualquer auxiliar sugere o contato direto com o chão e suprime a ideia de uma duração temporal (“eu estou/estava/estarei (etc.) pisando”). Nada se interpõe, portanto, entre o eu e a superfície, a

⁷² “Eu pisando larga rua de terra e areia, cravejada de pérolas. De um lado pro outro, desviando de pedras coloridas, vadiando vai e vem nas passadas. Andava pelas bordas das muretas, se equilibrando, se equilibrando... opá! Primeiros pingos bojudos tocaram ombros, braços, ponta de nariz. Repercutiam em copos descartáveis, lixo de rua espalhado, fazendo sons de tamborins. Até que baixou uma teia espessa, labirinto de água das alturas. Peixes dourados mordiscavam meus pés, eu alisava suas escamas. Tudo secou num segundo. Restava apenas o arco-íris” (ROSA, 2008, p. 54).

ação é inteiramente presentificada e, como em um acúmulo de flashes (“[eu] desviando”, “[eu] vadiando”), cria uma simultaneidade de eventos. A síntese se manifesta igualmente na preferência por construções apositivas no trecho acima e em outros trechos espalhados pela peça. Um exemplo: na sentença “Até que baixou uma teia espessa, labirinto de água das alturas”, a aposição da locução substantiva justapõe à teia a imagem do labirinto, ambas formadas por um processo metafórico que, em vez do verbo de ligação, opta pelo encaixamento entre construções, sugerindo assim a própria metamorfose da teia em labirinto. Uma não é a outra e uma não é como a outra. Ambas, ao contrário, interagem em um processo de transformação contínua, criando um espaço metafórico.

Se, por um lado, *Da Cabula* se destaca por sua linguagem poética, por outro, há de se considerar os diálogos como um mecanismo que garante o avanço da ação na peça. Muitos dos diálogos consistem em interações entre Filomena e personagens reais ou imaginários. Em certos momentos, por exemplo, a personagem conversa consigo mesma, expressando sentimentos ou recontando acontecimentos anteriores. Em meio a diálogos e divagações, contudo, são comuns os trechos em que a protagonista relembra o passado e narra cenas que são simultaneamente encenadas durante a peça. A performance é, portanto, construída como um encaixamento de encenações, no qual os espaços públicos retratados no cenário – o interior dos ônibus e o Largo da Dadivosa – se transformam em palco para uma *mise en abyme* de cenas. Vejamos um exemplo:

(Filomena silencia, com pesar. Continua. Aparece Pauline em cena, representando o que vem pelas memórias da mãe.)

FILOMENA – Aí chegou naquele dia que as contrações já tão de três em três minutos, sabe? Tava caindo um temporal... Chovendo granizo, entupindo esgoto. Telefonei pra um táxi, carro de frota, orelhão ainda era de ficha. Lembro de uma zóiuda com a vassoura na mão limpando a tubulação do córquinho: “Vai de táxi, Filomena da Cabula? Que chique!”. Sotaque de despeito, ziquizira. E o taxista não aceitou entrar na rua de barro. Carreguei até à avenida. Quase que o dilúvio me arrasta com a Pauline no braço. No pronto-socorro passei direto pelo aglomerado no corredor, aquele povo tomando soro, estirado no chão, eu pulando joelhos, pisando em seringa. Botei ela numa mesa e intimei um doutor pra fazer o parto. O médico tosou a menina. Ela transpirava, sorria, gritava o nome do Jaílton, que era o pai do nenê. Eriçada, fazia que agarrava o rapaz, gritava de dor e gargalhava. Falava pra ir com cuidado, que era a primeira vez, perguntava se não chegava ninguém mesmo naquela garagem abandonada. O médico olhava pra mim, que eu não arredava o pé dali. Ela ia que forçava o milagre, o nenê descia. Mas foi uma bagaceira, Raimunda. Ela berrando (p. 47, grifos do autor).

Nesse trecho, Filomena tem a chance de encenar sua vida. A protagonista oferece as indicações de cena e faz seus personagens falarem nessa remontagem de sua própria história. A autonomia garantida por esse novo lugar de fala, no entanto, ainda implica a passividade de dar a ver sem ser capaz de interferir no evento trágico de seu passado. Com efeito, as cenas

em que Filomena rememora o passado, reiterando com suas palavras a ação que pode ser vista no palco, podem ser lidas em contraste com as performances dos textos poéticos lidos por Flores Vermelhas. A passividade diante da verbalização da ação, ilustrada acima, passa a ser contrastada com a atividade (disfarçada de passividade) de monólogos poéticos que nos revelam reflexões sobre a vida, podendo ser alterados por um processo espacial e simbólico de criação poética.

2.4. Da dança no asfalto à ginga na quebrada: (im)possibilidades de relação

Em seu livro *Willful Subjects*, Sara Ahmed (2014) propõe que a vontade de sujeitos percebidos como desobedientes seja compreendida como um “desvio do caminho certo” (p. 8), que deve, quando se tem “boa vontade”, ser seguido na direção certa. Nesse sentido, a vontade do corpo que vai ao encontro da vontade dominante, vontade que mantém saudável o corpo social, é vista como garantia de avanço. Ao mesmo tempo, o corpo que vai *de* encontro – literalmente bloqueando o bloqueio – a uma organização instaurada é considerado teimoso, cheio de (má) vontade. Os personagens aqui analisados, Filomena, os três amigos em *La Haine* e os personagens de *Ma 6T va crack-er*, podem ser todos encarados como corpos desviantes submetidos a mais obstáculos do que outros corpos. Sua “persistência frente ao fato de terem sido derrubados” (AHMED, p. 2, tradução nossa) implica um tipo de desobediência que os faz levantar, tanto no sentido literal, quando Filomena quase cai dentro dos ônibus ou quando é agredida por policiais, quanto no sentido figurado, quando moradores de *cités* organizam levantes contra a violência do estado. Ainda assim, essa relação de desafio e de desvio pode ser mais facilmente compreendida e aceita quando analisada de maneira individual, ou seja, quando os sujeitos periféricos franceses, por exemplo, são percebidos unicamente em relação ao espaço urbano francês. É a partir do momento em que tentamos aproximar diferentes vivências – aquela que diz respeito aos personagens do filme e aquela pertencente à protagonista da peça – que as possíveis transgressões atribuídas a cada representação começam a se distanciar, na medida em que se estabelece um desequilíbrio de poder entre as obras, os espaços e os corpos em jogo.

Nesse sentido, os obstáculos enfrentados por cada um desses corpos teimosos – “*willful*”, no sentido de Ahmed (2014) – passam a se diferenciar, uma vez que os corpos também se diferenciam. Nos filmes analisados, tratamos, sobretudo, de jovens homens de etnias diversas, em geral, originários de famílias imigrantes, em um país europeu. Na peça, o que está em questão é o corpo de uma mulher negra moradora de uma periferia brasileira. Trata-se, em suma, de escolhas que determinam de algum modo as condições e políticas de

representação das obras analisadas, já que as estratégias adotadas para lidar com esses obstáculos se adaptam às realidades e necessidades de cada personagem, fazendo com que os próprios espaços representados e ressignificados tanto nos filmes quanto na peça assumam uma identificação com os corpos que os habitam. Os espaços dos dois filmes, por exemplo, não apenas são codificados como masculinos, mas se mostram hostis à presença feminina, uma vez que a submetem ao olhar e à atuação masculina: se há mulheres nos dois filmes, é apenas para que os personagens masculinos perturbem sua circulação, acostando-as e assediando-as na rua. Nesse caso, a tomada de um espaço que até então representava a transgressão de uma ordem estabelecida, quando vista sob o ponto de vista das mulheres que o percorrem, assume as características de uma barreira que dificulta a passagem de certos corpos mais vulneráveis, e contra a qual as mulheres – sobretudo, as mulheres de *Ma 6T va crack-er*, que, ao contrário das duas mulheres que figuram em *La Haine*, vivem em espaços marginais e, frequentemente, são de origem imigrante – devem se levantar quotidianamente.

Em *Da Cabula*, ao contrário, a relação com a cidade torna-se tanto menos patriarcal quanto mais as ruas aceitam a inscrição do corpo da personagem e, por sua vez, se deixam inscrever nesse mesmo corpo cívico⁷³. E é precisamente nesse ponto que a metáfora de movimento expressa no início deste capítulo pela dança no cruzamento (tecnicamente um espaço de fronteira), executada por homens como deboche desconcertante da autoridade policial, deixa de englobar, em relação de igualdade, as idas e vindas de uma mulher negra por São Paulo. Nesse caso, as andanças e peripécias de homens moradores de espaços marginais – sobretudo, espaços marginais de países desenvolvidos – têm precedência de legitimidade e de representação sobre as histórias de mulheres expostas a outras condições de marginalização: o primeiro tema inclusive povoa com mais frequência as obras de ambas as literaturas estudadas. Para dar conta do movimento de Filomena, é necessário, portanto, forjar uma nova imagem que expresse o lugar físico e social em que a personagem se encontra, seu modo de estar no mundo, suas necessidades e seus desejos, que, pelo menos, até certo ponto, são radicalmente diferentes da representação europeia e essencialmente patriarcal oferecida pelos dois filmes.

Em “Periferia LTDA.”, Alexandre Faria (2010) oferece uma leitura do livro de fotografias e poemas *Morada*, resultante de uma parceria entre o fotógrafo Guma e Allan da Rosa. Em um dos poemas analisados por Faria, este chama a atenção para a imagem da ginga

⁷³ Isso não quer dizer, no entanto, que a história se situe em um ambiente menos patriarcal do que o dos filmes. Além de ser alvo da violência policial, Filomena lida com um passado de violência doméstica, repetido, mais tarde, por sua filha falecida. Parte das limitações com que a personagem se depara na circulação pela cidade também se devem à mesma lógica patriarcal que guia os filmes, por exemplo.

que compõe o texto em sua forma e conteúdo: “Quebrada / pena mas resiste / Ginga e sorri na sua ladeira triste” (ROSA, *apud* FARIA, 2010, p. 78). Essa imagem é compreendida pelo autor como uma “estratégia poética, não só do verso, mas das alternativas estéticas e expressivas relacionadas à produção cultural contemporânea” (FARIA, p. 78). Uma das características da poesia de Allan da Rosa que a aproxima da ginga, como ressalta Faria, é seu aspecto fronteiro, que não é nem lá nem cá e não admite, portanto, a fixação a um território ou a uma categoria literária específica (p. 79). Se a ginga não se deixa fixar, ela traz algo da mesma errância vivenciada por Filomena. Uma errância que é considerada errada ao se apresentar como desobediência e obstáculo a uma ordem estabelecida.

Uma vez que o espaço de *Da Cabula* é ativamente modificado e construído pelos personagens, fato reforçado inclusive por mudanças de cenário que frequentemente são operadas pelos próprios atores, e uma vez que a história exige o envolvimento do público, que precisa “se debruçar sobre a banca” (ROSA, 2008, p. 32) para ver e saber o que Filomena vende em sua barraca de camelô, a ação e o movimento se constituem como temas dentre os quais a ginga, mais do que estratégia poética, se converte em estratégia de interação e sobrevivência, reforçando a relação entre o espaço urbano e o corpo da personagem. Filomena, a protagonista da peça, tem suas possibilidades de movimentação limitadas por uma organização urbana e social inteiramente baseada na palavra escrita, signo a cujo domínio a personagem não tem acesso. Com o resgate imagético e cinético da ginga, Allan da Rosa põe em prática um recurso que permite reinscrever o corpo na cidade e a cidade no corpo. Na cena 10, por exemplo, ao voltar para casa, Filomena tropeça na rua e, segundo as indicações da rubrica, “[escorrega], ginga bonito e não cai” (ROSA, 2008, p. 64). Nesse trecho, repetindo as palavras de Ahmed (2014), a personagem insiste em se levantar, manter-se de pé apesar de qualquer obstáculo que a tenha feito perder o equilíbrio. Pondo seu corpo à frente, Filomena consegue se opor à barreira. A ginga se converte assim em um processo de adaptação que, dito de outro modo, permite à personagem mais do que prevenir a queda, reconfigurá-la, transformando-a em dança.

Em outro trecho da peça, no qual se afirma que “[a] eternidade se entrelaçava no ritmo, morando na ginga, na cintura, nos saltos graciosos, na saúde generosa dos atabaques versados” (ROSA, 2008, p. 41), a ginga passa a se constituir como presença física, cuja existência depende do estar-no-mundo da protagonista, se deslocando e habitando com seu corpo os espaços urbanos. Conferindo à ginga dimensões físicas e concretas, Filomena torna possível praticar a resistência do ritual ou da dança que desafia a ordem instaurada. Em uma segunda dimensão, na medida em que se associa, por exemplo, à capoeira, a ginga é o que

ajuda a trazer à tona a ancestralidade da personagem, que, ao final da peça, não se encontra tão exilada quanto antes em um mundo de letras. Graças aos rituais ancestrais resgatados na figura de Flores Vermelhas, torna-se possível o acesso a um saber alternativo que não se constrói pelas relações dicotômicas estabelecidas entre razão e mito, consciência e inconsciência, mas que ressalta conexões diaspóricas híbridas referentes à cultura do Atlântico Negro (GILROY, 2001).

Ao se constituir como uma tentativa de salientar diferentes tipos de reflexões e estratégias de sobrevivência criadas pelas populações negras durante a diáspora, a peça de Allan da Rosa se consolida como um exemplo de literatura produzida no entre-lugar (SANTIAGO, 2000 [1978]) da dominação e da transgressão e, acima de tudo, no entre-lugar de um pertencimento que não é puramente uma expressão brasileira, mas antes uma difusão transnacional de manifestações artísticas, saberes e experiências que podem ser postas em relação ao redor do mundo. Nesse sentido, no próprio lugar em que vive, a protagonista se vê diante de uma ordem que percebe seu corpo – feminino e negro⁷⁴ – como potencialmente insubmisso e, portanto, necessariamente contido, tornando a imagem da ginga ainda mais pungente como ato de resistência. Ao trazer à frente essa dimensão diaspórica, a peça instaura uma nova temporalidade que possibilita a presença espacial da poesia no palco, misturando o presente da protagonista a seu passado imediato e a um passado ancestral que, como aponta Javier Cercas, “nunca termina de passar, está sempre aqui, operando sobre o presente, formando parte dele, habitando-nos” (2014, não paginado, tradução nossa).

Se Filomena é habitada pelo passado, o mesmo não se pode dizer dos personagens de *Ma 6T va crack-er* e *La Haine*, cuja existência em solo francês se deve também aos processos de diáspora no pós-guerra, resultante dos movimentos de independência que transformaram colônias francesas na África em novos territórios nacionais. Nesses casos, há também uma ruptura de pertencimento nacional que, para as gerações futuras de sujeitos diaspóricos, não encontra suas raízes nem na ancestralidade africana nem na história europeia. Acima de tudo, porém, os filhos, netos e bisnetos – como é o caso da maioria dos personagens que povoa os dois filmes – de emigrados das antigas colônias são fruto de um “cosmopolitismo do pobre” (SANTIAGO, 2004) que corre o risco de fazer perder a inteligibilidade entre a nova geração que habita a antiga metrópole e os traços culturais da antiga colônia. No caso dos filmes, o exílio é ainda mais completo, na medida em que quase não permite interação com a

⁷⁴ Na fala do dia a dia, que molda ideologicamente certas concepções e visões de mundo, a combinação de “mulher” e “negra” tende a soar como um oxímoro, na medida em que a segunda categoria parece ofuscar ou anular a primeira, tornando, portanto, necessária a especificação “mulher negra”, já que o uso de mulher *tout court* pressupõe uma categoria universal (leia-se: branca).

ancestralidade. A desvinculação do passado não implica, contudo, a identificação com o presente da nação europeia: os novos franceses ainda são mantidos à margem de um conceito de cidadania que serve de fundação para os ideais de um território que resulta em “comunidade imaginada” para uns e “prisão política” para outros (APPADURAI, 1999, p. 311).

Mutilados, a princípio, pela desconexão temporal e espacial entre eles e o ambiente em que vivem, os personagens dos filmes, homens pertencente a diferentes grupos étnicos, mas, acima de tudo, originários de famílias árabes e africanas, confrontam e reivindicam princípios de igualdade e fraternidade sobre os quais se ergue o ideal de nação francesa. Ao subverter a figura de Marianne, deixando implícita a pergunta “fraternidade para quem?”, o diretor de *Ma 6T va crack-er* se distancia do caminho da integração, baseado em medidas de reforma multiculturalista, embora ainda se apegue a certos ideais de engajamento político, dedicando o filme a figuras como Marx, Engels, Lênin, identificados como parte de um “*Prolétariat International Combattants urbains*” [“Proletariado internacional combatentes urbanos”]. Em *La Haine*, por outro lado, mais do que um engajamento explícito, somos confrontando com posicionamentos políticos e éticos que se traduzem nas escolhas estéticas do filme. As representações da periferia e do centro põem em foco o modo de ocupação desses lugares pelos sujeitos que circulam por eles. No filme de Kassovitz, toda a fragmentação e alienação a que estão sujeitos os personagens de *Ma 6T va crack-er* em sua relação com o espaço da *cité* são substituídas pela tomada das ruas da cidade, que deixam de demarcar um território mantido sob a autoridade instaurada da polícia e/ou dos moradores do centro e passa a ser explorado pelos três protagonistas, ocasionando assim a pichação no outdoor de Paris que rasura o “vous”, de “*Le monde est à vous*”, e o transforma em “nous”: “*Le monde est à nous*”⁷⁵. Desse modo, o holofote é lançado sobre uma “sabedoria demoníaca” (MAFFESOLI, 2002) que se abre a tensões entre bem e mal, comédia e tragédia englobadas pela vida dos protagonistas.

Decorrem então a partir das diferenças de ponto de vista elucidadas acima os principais contrastes na abordagem dramatizada da vida periférica nas obras postas em relação. Talvez porque os filmes tenham se consagrado como pontos de referência fundadores de uma expressão literária de periferias francesas, há uma tentativa de subverter o discurso ou a mitologia – no sentido barthesiano – midiática associada à vida em *banlieues* e/ou *cit s*. Mas como seria construída essa mitologia? Antes de darmos continuidade à análise,

⁷⁵ Enquanto Hubert, Vinz e Saïd perambulam pelas ruas de Paris, o último grafita um outdoor, substituindo o pronome “seu”, do slogan “O mundo é seu” [*Le monde est à vous*], pelo pronome “nosso”.

concentremo-nos brevemente na definição de mito apresentada por Roland Barthes (2009 [1957]). Para o ensaísta francês, o mito nada mais é que uma representação coletiva que tenta naturalizar estruturas de poder determinadas por questões culturais, sociais, ideológicas etc. A base do mito é, portanto, uma inversão discursiva do cultural em natural que deve, por sua vez, ser reinvertida para revelar, desmascarar o mito. Neste processo de reinversão, o mito é decomposto nos sistemas semânticos que o constituem: o sistema denotado, que consiste na superfície do mito, ou seja, em sua aparência “natural”, e o sistema conotado, que revela, de fato, as estruturas de poder por trás dele, as quais devem ser exploradas em profundidade. Anos após a publicação de *Mitologias*, no entanto, livro no qual o ensaísta expôs a base de suas considerações sobre o mito, Barthes (1984 [1971]) retorna à sua teoria inicial, propondo uma mitologia da mitologia. Segundo o ensaísta, a reinversão do mito se tornou, com o passar do tempo, um mito em si mesma, exigindo, portanto, que na contemporaneidade o desmascaramento do mito não envolva apenas o desmascaramento do discurso que o naturaliza, mas o “abalamento do signo” (“*il faut ébranler [le signe]*”, BARTHES, 1984 [1971], não paginado). Isso significa que não é o bastante “revelar o sentido (latente) de um enunciado [...], mas fissurar a própria representação do sentido”; não é o bastante “mudar ou purificar os símbolos, mas contestar a própria noção de simbólico” (não paginado, tradução nossa). De volta aos filmes, vemos que ambos denunciam o papel da narrativa midiática de outrificar os jovens habitantes de regiões periféricas, propagando discursos sobre sua marginalização e marginalidade e, conseqüentemente, tornando propícia a “[circulação de] saberes e memórias que internalizamos como se fossem nossas” (TAYLOR, 2002, p. 18). É, portanto, nesse processo de destruição do signo midiático que surge uma abordagem diabólica que alerta sociologicamente para a queda de uma sociedade em crise. Em *Da Cabula*, ao contrário, constatamos o resgate simbólico de uma ancestralidade que se apresenta como possibilidade de mudança e de fortalecimento da comunidade. No texto de Allan da Rosa, o mito adquire outra dimensão, pois não se apresenta como um discurso que deforma determinado sentido, como o define Barthes (2009 [1957]), mas como a complicação de uma ideologia em que impera certo racionalismo. Assim, a aparição de Flores Vermelhas, que leva Filomena a escrever, não convém ser pensada como um *deus ex machina* que interfere no final da história: trata-se antes de um elemento que se faz presente desde o início da intriga, expressando uma tensão entre o passado e o presente, os quais interferem, por sua vez, nas diferentes formas de construção do futuro. Nas três obras, em suma, os personagens são submetidos à força inexorável de um sistema que perpetra a violência de que são alvo: enquanto na peça há a possibilidade de resistir a essa força por meio de outro tipo de força

que simbolicamente evoca saberes ritualísticos e naturais, nos filmes há apenas a inevitabilidade da queda diante da força violenta.

2.4.1. O ritual simbólico em *Da Cabula*

Da Cabula é atravessada pela presença e encenação de textos poéticos que rompem com a função referencial do texto verbal e que atuam como espécies de *mise en abyme* no palco. Propomos que esses diferentes momentos sejam interpretados à luz do que Artaud identifica como “poesia no espaço” (2006 [1964], p. 38), na medida em que são concretamente produzidos em cena com o objetivo de atingir certos efeitos teatrais que não se submetem ao texto e aos diálogos interpretados pelos atores. Na verdade, alguns dos elementos que compõem os poemas de *Da Cabula*, abundante em descrições materiais de ambientes e objetos, põem em causa a questão da atuação, executada, conforme as indicações de Allan da Rosa, por “[...] uma trupe formada aproximadamente por catorze pessoas, que encena os movimentos ativos dos escritos lidos por Flores Vermelhas, inclusive os musicados e dançados” (ROSA, 2008, p. 20). Em determinado trecho de um dos poemas de Flores Vermelhas, por exemplo, deparamo-nos com a seguinte descrição: “femininas noites estreladas” (p. 41). Sem a ajuda de um cenário que indique o tempo da cena, e diante da necessidade de comunicar o aspecto poético da imagem, a atuação e a presença dos atores no palco atinge um nível de exigência que não pode se limitar à dependência do texto ou à gesticulação tradicional. É como se a ritualização das aparições de Flores Vermelhas no palco tornasse possível a conversão da poesia em imagem, permitindo ao espectador vivenciar “[...] não sei que presença, que poder ou que deus que vive comigo no meu quarto”⁷⁶ (MAETERLINCK, 1986 [1896], p. 104).

Com efeito, abre-se espaço em *Da Cabula* para um efeito próximo à noção de “trágico cotidiano”, cunhada por Maeterlinck (1986 [1896]). Para o dramaturgo belga, é autorizado à produção teatral captar ou dar a ver algo que não pode ser alcançado pelas grandes aventuras do trágico clássico; algo que está mais presente na linguagem – através da qual são conjuradas as imagens do passado de Filomena e as encenações dos poemas lidos por Flores Vermelhas – que na própria ação da peça. Em *Da Cabula*, esse trágico não fica a cargo apenas das cenas de lembrança de Filomena reencenadas no palco, mas da própria aparição de Flores Vermelhas, que restaura o elemento ancestral e ritualístico da comunidade a que pertence a protagonista.

⁷⁶ Traduzido do francês: “[...] *je ne sais quelle présence, quelle puissance ou quel dieu qui vit avec moi dans ma chambre*”.

Para Sennett (2016), os rituais são “o modo de os oprimidos – de ambos os sexos – responderem à pouca importância que lhes é atribuída e ao desprezo de que são alvo” (p. 84). Eles assumem, portanto, nas palavras do sociólogo americano, uma função cicatrizante. Se pensarmos nas aparições de Flores Vermelhas como um ritual que não apenas produz saber, mas que é invocado por um certo tipo de saber, o estado em que se encontra Filomena, que pode ser interpretado como letargia, contraria noções que separam mito e razão, misturando nossas percepções de inconsciência e consciência.

O nome Cabula, por exemplo, ajuda a expressar a tensão que cerca a protagonista. Dividido em dois verbetes no dicionário *Houaiss*, em uma de suas acepções, o termo pode ser definido como “vergonha, acanhamento; encabulação” (HOUAISS). Na peça, esse sentido se faz valer principalmente pela postura e autoimagem que, uma vez assumidas por Filomena no início da história, vão gradualmente sendo perdidas à medida que se caminha para o desfecho. Há na protagonista uma verdadeira ambivalência em relação ao modo como ela se percebe e se expressa em seus poemas e o modo como é percebida por seus padrões, pela professora, pelos policiais, que, por meio de um maior ou menor grau de violência e por uma imposição de suas vontades, acabam interferindo na autoconstrução da imagem de Filomena. Nesse sentido, o espelho, a escova de cabelos e o alisante, índices recorrentes na peça, são símbolos importantes dessa autoimagem deturpada, que, embora seja aparentemente vista pelos olhos da personagem (ao se olhar no espelho), é inteiramente informada por visões exteriores, que planejam de alguma forma o esvaziamento da agência de Filomena.

Outra acepção do mesmo verbete remete à forma proparoxítona de uma palavra homógrafa: “cábula”, que, de acordo com a definição do dicionário *Houaiss*, corresponde, como substantivo, ao ato de faltar às aulas ou ao trabalho e, como adjetivo, àquela ou àquele que falta às aulas ou ao trabalho, não se aplicando na realização de certas tarefas. Relacionado à história superficial da peça (a protagonista não consegue aprender a ler porque não frequenta as aulas, fato reiterado pela professora nas palavras de Filomena: “Sabe o que minha professora falou, quando eu falei porquê tava faltando? ‘Dona Filomena, sem desculpa esfarrapada, por favor. Todo mundo tem problema, Dona Filó’. Falou que eu tava com preguiça, com má vontade” (ROSA, 2008, p. 73)), o segundo sentido atribuído ao nome responde ironicamente a uma visão do senso comum (só é pobre quem não trabalha, só não vence na vida quem não estuda etc.) da qual não escapa a própria protagonista, cujas contradições e complexidades de caráter, manifestadas, por exemplo, na cena em que ela se irrita com uma mãe solteira, desdobram-se no seu sobrenome.

Cabula, por outro lado, como indica outro verbete da palavra, refere-se à “seita afro-brasileira cujo advento se registra nos últimos anos do século XIX, na Bahia, sincretizadora de elementos malês, bantos e espíritas” (HOUAISS). No caso de Filomena, o resgate da ancestralidade, manifestado na incorporação supostamente inconsciente de Flores Vermelhas, vai ao encontro das crenças em um saber tradicional, na medida em que permite à protagonista afirmar e exercer um estar-no-mundo a partir do qual é possível desenvolver novas formas de conhecimento e de consciência baseadas em visões diversas. A razão por trás do aparecimento de Flores Vermelhas, que dá vazão à escrita praticada por Filomena, revela uma forma de enxergar e compreender o mundo que não se limita à tomada de um determinado saber como totalidade do saber universal.

Contrária a uma “razão metonímica” (SANTOS, B., 2004), a peça não apenas questiona uma noção de saber parcial, que se impõe, no entanto, como total, mas problematiza as dicotomias categorizadoras, segundo as quais um elemento dominante define o dominado⁷⁷. Assim, se a história é, por um lado, construída sobre a dicotomia escrita/oralidade, fazendo com que a personagem lute para agir com autonomia no mundo letrado, por outro, a dicotomia é subvertida, e a escrita, que no ocidente quase sempre teve e tem precedência sobre a oralidade, frequentemente definida como o contrário da escrita⁷⁸, passa a ser submetida ao universo da protagonista, que em momentos de mais aguda consciência manipula – não apenas no sentido de manejo, mas igualmente no sentido de dominação da expressão escrita – o conhecimento que, até então, lhe fora negado. Nesse sentido, a preposição “Da” contida no título, mais que introduzir a origem do antropônimo “Cabula”, reforça a posse do discurso: é Filomena quem fala, escreve e conta sua própria história.

Quando Filomena põe em prática e transforma seu conhecimento⁷⁹, ela o faz, principalmente, através de signos da natureza, como comprova o trecho “Eu, desde pequena, tenho vontade de ser o mar” (ROSA, 2008, p. 61). Ao resgatar a imagística do corpo e de elementos naturais, o texto de Rosa pode ser lido em relação com um conto de Marcelino Freire (2010) dedicado à mesma temática. Em “Totonha”, Freire nos apresenta à voz de uma mulher moradora do Vale do Jequitinhonha que teima em não aprender a ler, garantindo que todo o saber que lhe está disponível origina-se da natureza: “O que eu vou fazer com essa

⁷⁷ Um exemplo: na categoria branco/negro, o segundo é definido como “não branco”, sendo “branco” a parte universal.

⁷⁸ Segundo o senso comum: a escrita é organizada, a oralidade é caótica; a primeira é culta, a segunda inculta e assim por diante.

⁷⁹ Para Joel Rufino dos Santos (2004) o que diferencia conhecimento e saber é o dinamismo do primeiro, cuja produção se realiza a partir de uma troca de saberes.

cartilha? Número? / Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço? Tem esforço mais esforço que o meu esforço? Todo dia, há tanto tempo, nesse esquecimento. Acordando com o sol. Tem melhor bê-á-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem?” (p. 80). Se, em um primeiro momento, Freire contrasta os dois universos (a cartilha e o cotidiano de Totonha), em um segundo momento, as duas esferas passam a se misturar (“Assoletrar a chuva”), conferindo a atividades do mundo letrado, tido como o único mundo racional, uma dimensão que não pode ser alcançada pela experiência da cultura hegemônica, a qual se recusa a encarar como válidos saberes e conhecimentos contra-hegemônicos.

Da mesma forma, duas vontades se interpõem no trecho anterior, personificadas por diferentes figuras: o prefeito, detentor da “boa vontade”, que em nome do progresso deseja impor a alfabetização, e Totonha, mulher “cheia de vontade” [“*willful*”] (AHMED, 2014), que por sua suposta ignorância se recusa a aceitar as boas intenções do discurso hegemônico, tido como universal. Ao querer impor a alfabetização como mero valor quantitativo que, nesse sentido, não contribui para a emancipação da população analfabeta ou semianalfabeta, o estado, de forma coercitiva, destitui o sujeito de sua vontade em benefício da vontade do próprio estado – tida como um bem maior. Quando Totonha se coloca como obstáculo a essa vontade “legítima”, desviando-se dela, ela se torna teimosa e acaba perturbando a ordem dominante. Nesse sentido, a personagem passa a ser transgressora.

De um modo semelhante, Filomena desafia a vontade imposta, exercendo sua teimosia:

FILOMENA – Raimunda, cê tem vontade de ser o quê?

RAIMUNDA – Quando eu crescer? (*Vem rindo alisar Filomena [...]. Filomena não melhora de humor.*) Como assim, Filomena?

FILOMENA – Que que cê tem vontade de ser, Raimunda, pô! Se você pudesse.

RAIMUNDA – Ah, eu queria ser rica, né? [...].

(*Filomena [...], como se nem tivesse ouvido.*)

FILOMENA – Eu, desde pequena, tenho vontade de ser o mar.

RAIMUNDA – O mar? Vich, hoje você tá meio abilolada mesmo...

FILOMENA – Ô Raimunda... desde menina... meu corpo ser o mar... Fechava os olhos, sentia os navios viajando nas minhas veias. Eu lacrimejava ondas, suspirava maremotos, tormentas. Tinha cavernas submersas dentro de mim, canto de sereias. Eu vinha beijar e lambar as praias, as rochas, desde a época de Adão e Eva, há milhares de anos... (ROSA, 2008, p. 61, grifos do autor).

A pergunta “o que você quer ser quando crescer” pressupõe uma resposta capaz de informar ao interlocutor a ocupação profissional a que se almeja. Quando Raimunda responde à indagação de Filomena, aquela satisfaz o pressuposto implícito no enunciado, contrariando, todavia, as expectativas da amiga, cuja vontade – ou teimosia – desvia-se da ordem e da própria disposição de Raimunda em levar a conversa adiante (“O mar? Vich, hoje você tá

meio abilolada mesmo...”). Assim como Totonha rompe com a referencialidade em sua fala, contrariando a função da cartilha, Filomena faz resvalar no seu discurso a poética da escrita, impedindo que o diálogo – principal formato do teatro tradicional – seja continuado. E, mais uma vez, é pela via do corpo e das sensações que a personagem se expressa. O uso sistemático do imperfeito é significativo, na medida em que não apenas reproduz um registro informal⁸⁰, mas torna a falante mais comprometida com sua descrição, resgatando, de certa forma, o tom de recorrência de ações que, ancoradas na imagem do mar, se acumulam formando uma unicidade. Filomena seria, portanto, uma combinação concomitante de tudo o que descreve, num movimento temporal que torna seus devaneios menos irrealis e amplia o presente, projetando nele cenas do passado, como o fazem os flashbacks encenados e dirigidos pela protagonista no interior da própria peça. Nesse sentido, o resgate do passado se associa especialmente à alusão ao mar, que, na memória e na história de afrodescendentes diaspóricos encerra uma noção de temporalidade, de resgate da ancestralidade, e, ao mesmo tempo, de tensão entre vida e morte.

A ideia de “poesia no espaço” é útil para compreender os temas e problemas colocados na peça, uma vez que Filomena da Cabula, uma mulher analfabeta, se vê obrigada a navegar os ambientes de uma cultura centrada na letra. Sua relação com o espaço, isto é, a forma como cruza e percorre os diferentes cenários da peça, é necessariamente afetada – e resgatamos aqui a etimologia do termo, *affectio*, *affectionis*, que dá origem a “afeto” em português e que é derivado de *afficere* (agir, manejar etc.) – por seu analfabetismo, uma vez que, em mais de uma ocasião (ao usar o transporte público, ao tentar se localizar no interior da cidade), seu deslocamento depende de sua capacidade leitora. Como desdobramento da interação entre Filomena e o espaço da cidade, poderíamos pensar igualmente em uma “poesia no tempo”, que interfere em noções modernas de temporalidade urbana e nacional: Filomena é o obstáculo que atrasa a saída do ônibus e que impede o motorista de cumprir suas metas. Como mulher negra e analfabeta, ela se coloca na frente de uma ideia de Brasil à frente – o “Brasil do futuro” – e, como pedra no meio de certo caminho – o caminho “certo” –, a personagem é fundadora de uma nova temporalidade que se desloca de qualquer ordem e “relação entre os objetos e entre as formas e suas significações” (ARTAUD, 2006 [1964], p. 42).

⁸⁰ O futuro do pretérito, na expressão de hipóteses ou condições, como é o caso da última fala de Filomena, é considerado mais formal que o pretérito imperfeito.

2.4.2. O contra-mito diabólico em *La Haine* e *Ma 6T va crack-er*

Nos filmes, ao serem problematizadas pela perspectiva dos jovens que as vivenciam, as *émeutes* contrariam e reforçam, a uma só vez, o discurso midiático oficial, como demonstrado na cena em que os três protagonistas de *La Haine* são abordados por uma jornalista, em um carro de reportagem, que deseja saber dos jovens o que eles “quebraram e queimaram” na noite anterior, durante o levante ocorrido na *cité*. A pressuposição da jornalista irrita os personagens, que lhe respondem: “A senhora pensa que a gente é o quê? Marginal?” (tradução nossa), ao mesmo tempo em que atiram pedras em sua direção. O confronto, captado pelo cinegrafista que acompanha a jornalista, se ocorrido na vida real, figuraria facilmente entre as manchetes de destaque de um noticiário noturno, confirmando, pois, a ideia de que os jovens da *cité* são “monstros forjados principalmente pelos jornalistas e políticos que obt  m [deles] as respostas que desejam ouvir” (MAFFESOLI, 2002, p. 44, tradução nossa). Esses mesmos monstros, no entanto, apesar de se conformarem a um discurso ideológico que os vê como horrendos e ameaçadores, provocam incômodo, na medida em que cumprem a função de monstrosidade tal como sugere a etimologia da palavra: ao tornarem evidentes os problemas que os atingem, eles anunciam uma vontade que não    dos deuses, mas deles próprios, desafiadores da ordem do estado e detentores de uma “sabedoria demon  ica” (p. 36, tradução nossa) que contraria a suposta unicidade do corpo social.

Se atribuirmos, portanto, aos discursos midiáticos dos quais partem os dois filmes a característica de uma construção mitológica segundo a qual, nos termos de Roland Barthes (2009 [1957]), uma nova forma – deformada –    conferida ao sentido do objeto representado, podemos considerar que os filmes, na medida em que assumem a perspectiva do objeto, como é mais claramente o caso de *Ma 6T va crack-er*, cujo diretor e roteirista, Jean-François Richet,    originário de uma *cité HLM*, se mostram conscientes da deformação mitológica e buscam, desse modo, criar um outro discurso que tem como base o anterior – i.e., aquele ideologicamente forjado pela m  dia –, operando assim uma transgressão do senso comum. Parte dessa consciência se apresenta como uma metalinguagem que não recorre apenas a referências    representação televisa e midiática, mas    própria linguagem e às limita  o  es do cinema. Ao fim de *Ma 6T va crack-er*, por exemplo, logo após a cena do último motim envolvendo moradores da *cité* e a polícia, um trio de rappers canta o tema do filme, não por acaso intitulado *Les flammes du mal*, interagindo o tempo todo com a materialidade de uma suposta tela que os separa dos espectadores: eles encostam a cabeça e as mãos em uma superfície transparente que, para todos os efeitos, funciona como a lente da câmera que os

filma; do mesmo modo, eles são vistos de baixo, agachados em uma espécie de chão transparente, enquanto olham e gesticulam em direção a essa superfície. Em uma alusão ao tom voyeurístico que já havia sido comentado acima, a cena se denuncia como representação de uma outra representação. Ou antes: como ressignificação de uma representação anterior. Nesse sentido, a linguagem, afirma Barthes (2009 [1957], p. 227), tradicionalmente roubada pelo mito, passa a roubá-lo também.

Em *La Haine*, por sua vez, embora haja claramente diversas alusões ao discurso midiático que abre o filme e que serve inclusive como fonte dos *faits divers* em que a obra parcialmente se baseia, a construção de um contra-mito se faz mais por uma rede de referências a símbolos artísticos que são ou reinterpretados ou destruídos ao longo do filme. Talvez um dos exemplos mais sintomáticos dessa destruição seja a cena em que se estabelece uma associação entre o afresco *A Criação de Adão*, de Michelangelo – cujo detalhe das mãos de Adão e de Deus, prestes a se tocarem, é reproduzido na fachada de um dos prédios da *cité* – e a transação entre um traficante e seu comprador. Na cena em questão, Hubert, que complementa a renda de casa com a venda de drogas, se depara com um comprador em frente ao prédio onde o afresco aparece pintado. Posicionado na frente da mão de Deus, o protagonista passa ao comprador, parado em frente à mão de Adão, a mercadoria e recebe, em troca, o dinheiro da venda. Posto em segundo plano, o momento do encontro e do dom pintado por Michelangelo é subvertido e reapropriado pelo contexto da periferia parisiense, que parece nos perguntar: se não há uma força divina por trás dos acontecimentos, qual a dimensão da força que impulsiona as histórias e as vidas desses personagens?

A estrutura cíclica de ambos os filmes aponta para um destino que é, em parte, constituído pela ação e insurgência dos personagens, e em parte pela inevitabilidade da violência a que estão expostos. Os eventos que revelam com mais força a potencial insurgência dos protagonistas podem ser retirados de *La Haine*, cuja estrutura temporal é composta por presságios da tomada da capital por parte dos amigos. Esses presságios acontecem em várias ocasiões ao longo do filme e tomam a forma de frases, sons e imagens. Dentre os diferentes tipos de presságio, gostaríamos de destacar dois: o primeiro ocorre logo no início do filme, quando os protagonistas estão no apartamento do “fornecedor” de mercadorias do bairro, que aponta pela janela para o seu carro (queimado durante a *émeute*), fazendo o seguinte comentário sobre a arma perdida por um policial na noite anterior: “*J’espère que le frère qui l’a trouvée va brûler la capitale. Ça nous fera un changement*” [“Eu espero que o mano que achou ela vá tacar fogo na capital. Pra variar um pouco”]. Ainda que os protagonistas não incendeiem literalmente o centro parisiense, sua presença estranha e

estrangeira⁸¹ deixa completamente desconcertados os habitantes da capital. O segundo ocorre quando a *concierge* do prédio de luxo onde os protagonistas se encontram com o traficante Astérix, no centro de Paris, pergunta aos amigos, em reação à confusão que os três provocam no hall, se eles pensam que são donos do mundo (“*Vous croyez que le monde est à vous ?*” [“Vocês acham que o mundo é de vocês?”]). Esta última frase é uma clara referência ao outdoor que funciona quase como um leitmotiv no filme, prevendo, portanto, as peripécias dos personagens e, a um só tempo, sua destruição, já que a imagem do planeta estampada no outdoor é a mesma queimada no início do filme por uma garrafa em chamas.

A noção de destino, no entanto, não é formulada apenas nos termos de uma insurgência. Ela está, em última análise, fadada a uma relação de causalidade na qual os inícios sempre provocam os finais – ou seriam os finais que provocam os inícios? O círculo vicioso da violência policial (*bavure*) > *émeute*, ou vice-versa, se apresenta em ambos os filmes como um evento corriqueiro, aparentemente retirado de uma notícia de jornal, que assume uma dimensão trágica, como afirma Marc Escola (2002), “na medida em que é considerado como o último termo de uma estrutura preexistente” (p. 11, tradução nossa) que não se limita a um caso individual, mas que remete a problemas da condição humana. Nesse caso, trata-se de problemas resultantes de políticas de discriminação racial e social perpetradas pela violência do estado e por uma sociedade em crise desde o neocolonialismo do século XIX. Quando os símbolos da república são questionados e, em alguns casos, obliterados – em *Ma 6T va crack-er* com o suicídio de Marianne e em *La Haine* com a transformação do moto *Liberté, Égalité, Fraternité* em um chavão sem sentido⁸² –, é mais uma vez o questionamento do mito nacionalista que é posto em foco. Se no *Dictionnaire des idées reçues*, de Flaubert (2008 [1911]), por exemplo, a entrada de “ordem” faz remeter à entrada de “liberdade”, e ambas se definem como: “Quantos crimes são cometidos em seu nome!” (p. 63, tradução nossa) [“*Que de crimes on commet en ton nom !*”], os filmes, em uma ironia semelhante à da obra de Flaubert, oferecem uma crítica da associação entre crime e liberdade, formulando as perguntas: “crimes contra quem?” e “liberdade para quem/em nome de quem?”.

⁸¹ Essa presença estranha/estrangeira é tratada por Ahmed (2000) nos seguintes termos: “[...] *encounters with others who are already recognised as strange(rs), as out of place in this place, involve forms of discomfort and resistance, that are felt on the skin*” (p. 50). “[...] encontros com outros que já são reconhecidos como estranhos/estrangeiros, como corpos fora do lugar neste lugar, envolvem formas de desconforto e resistência que são sentidas na pele” (tradução minha)].

⁸² A cena em questão acontece ao fim do filme quando os personagens estão no telhado de um prédio parisiense repetindo frases “*à la con*”, que incluem ditados populares e o lema da República francesa, que, como observa ironicamente o personagem Vinz, deve ser reservado a ocasiões especiais.

Ao mesmo tempo, ao contrário do que ocorre em *Da Cabula*, que vê o ritual e o resgate do passado como uma libertação da violência racial e social, não há possibilidade nos filmes de transcendência da estrutura de opressão. Em *Ma 6T va crack-er*, em uma cena sintomática, dois personagens, dentro de um carro em movimento, um sentado no banco do motorista e o outro no banco do passageiro, conversam sobre o estado de sítio em que se encontra a *cité*. Enquanto ambos discutem sobre a legitimidade da entrada da polícia no bairro, a câmera, posicionada no banco de trás, focaliza as costas dos personagens, localizados nas extremidades laterais da tela, em cujo centro se destaca um terço islâmico (ou *Masbaha*), pendurado no espelho retrovisor. Balançando junto com o movimento do carro, o objeto se torna o foco da cena, ainda que se afaste completamente de seu tema principal. Sua função não parece ser apenas a de indicar um dado sobre as origens dos personagens e, conseqüentemente, sobre uma porção expressiva dos habitantes da *cité*, mas também a de revelar um deslocamento, complementado pela filmagem do quadro. Trata-se, em suma, de uma parte integrante da identidade desses personagens que, no entanto, aparece desassociada daquele ambiente. Da mesma forma, a evocação de uma perspectiva transcendental ou metafísica em *La Haine*, por outro lado, passa pela ironia e pela impossibilidade de um efeito. Quando os personagens estão no telhado de um prédio, no centro de Paris, em outro momento de *galère*, o filme atinge o ápice de uma representação dos moradores da *banlieue* como sujeitos desejantes e filosóficos. Relembrando a cena do homem judeu no banheiro, Vinz pergunta a Hubert qual o sentido daquela anedota. Este, sob o efeito do baseado que os amigos fumam durante a cena, responde que o homem quis dizer que se “*Dieu te fait chier, c’est lui qui pousse le caca*”⁸³. Há aí uma duplicidade que exprime a função/intervenção divina na vida desses personagens: a Deus é atribuída a causa e a solução de seus problemas, embora nada disso seja levado de fato a sério pelos personagens. A ironia da fala de Hubert vai, portanto, ao encontro do tom *nonsense* da cena no banheiro.

A destruição final do elemento simbólico acontece na última cena do filme, quando a piada sobre a queda do homem de um prédio de 50 andares deixa de servir como um substituto para a queda da própria sociedade francesa: “*C’est l’histoire d’une société qui tombe...*”. Os personagens, interpretando o papel demoníaco que lhes é atribuído (MAFFESOLI, 2002), assumem ao mesmo tempo um papel diabólico, na medida em que destroem os símbolos associados a um discurso nacional no qual eles não se reconhecem. Sua

⁸³ A tradução desse trecho é um pouco mais complicada, porque em francês o verbo “*chier*” pode ser traduzido como “cagar” – vide a fala do homenzinho no banheiro: “*Ça fait bien de chier un coup*” – ou como “encher o saco”. Assim, a função de Deus é vista de maneira dupla: como purgação e incômodo.

função nas duas obras, no entanto, preserva o caráter simbólico de tornar presente a crise da sociedade francesa.

2.5. Entre o simbólico e o diabólico: relações entre espaços

Nas três obras aqui analisadas, há a tentativa de representar ou significar comunidades que já existem e/ou que podem vir a existir. As condições e escolhas artísticas por trás de cada uma delas indicam diferentes modos de apresentar a comunidade em questão. É significativo, por exemplo, que os dois filmes estudados tracem um contorno especificamente patriarcal da periferia parisiense. É mais significativo ainda que, em meio a uma literatura cujos principais expoentes e exemplares consistem em autores e personagens masculinos – igualmente patriarcais –, Allan da Rosa tenha escolhido dar a ver uma comunidade marginal sob os olhos de uma mulher que põe em relevo as dificuldades e estratégias particularmente associadas a uma condição que, no caso de Filomena, é dupla, uma vez que se trata de uma mulher negra. Como vimos acima, as diferenças de gênero, origem e nacionalidade dos personagens que figuram neste capítulo necessariamente implica diferenças na criação artística das comunidades de que cada um faz parte. Em *Da Cabula*, por exemplo, é muito mais evidente o desejo de presentificar e tornar possível uma realidade de bem-estar e resgate da ancestralidade, ao passo que ambos os filmes, mesmo quando se aproximam da consolidação de relações de “proxemia” (MAFFESOLI, 2014) entre os personagens, como é mais claramente o caso de *La Haine*, acabam sendo derrotados pela violência policial exercida pelo estado. Nesse último caso, o desvio só é possível como um ato temporário que, mais cedo ou mais tarde, é destruído pela inevitabilidade dos destinos de cada personagem.

No sentido mais amplo, que leva em conta individualmente os contextos de produção das três obras, as diferenças de representação também implicam dissonâncias nas visões de periferia e de comunidade como projeto político assumidas por cada artista. Apesar de problemas comuns partilhados pela realidade brasileira e francesa – podemos citar, por exemplo, o racismo, a violência de gênero, a violência policial e estatal –, as circunstâncias históricas e sociais de formação dos dois sistemas, bem como as realidades em que esses problemas se materializam levam a reflexões distintas sobre as possibilidades de representação de atores e ambientes periféricos. Possibilidades essas que, como veremos no capítulo seguinte, são formuladas a partir de conceitos e estilos igualmente divergentes. O “Manifesto da Antropofagia Periférica”, de Sérgio Vaz (2011 [2007]), escrito um ano antes da peça de Allan da Rosa, confirma entre os autores brasileiros o compartilhamento de uma visão que não representa a periferia unicamente como lugar de privações, mas que recria, na

literatura, o potencial de sociabilidade desses lugares. O manifesto *La France de demain*, por outro lado, tenta propor uma solução para o ciclo vicioso denunciado pelos filmes, embora o faça pela retomada de mitos nacionais que as obras de Kassovitz e Jean-François Richet, na vanguarda de uma representação periférica, já haviam posto em causa. Com efeito, é a tensão constante entre a afirmação de pertencimento à comunidade da periferia e a afirmação de pertencimento à nação pela via da integração às narrativas oficiais que marca as literaturas vistas até aqui.

CAPÍTULO TRÊS

3. A produção de manifestos projetada em “épura”

Pela própria natureza prescritiva, o manifesto é o texto que, em geral, precede e introduz um projeto artístico e/ou político. Aqui, no entanto, a análise dessa forma discursiva aparece como último capítulo de uma dissertação que, nos capítulos anteriores, se dedicou a tratar da literatura, ou em um escopo mais geral, da arte de autores contemporâneos brasileiros e franceses. A escolha do manifesto como última forma discursiva a ser analisada nesta dissertação reside, de certo modo, no mesmo princípio que nos fez escolher o poema *Rap global* como tema do primeiro capítulo: a porosidade, no caso do poema de Boaventura Santos, e a suplementação, no caso dos manifestos, entre teoria e prática. Neste capítulo, queremos, portanto, experimentar mais uma vez com o conceito de “épura do social” (SANTOS, J., 2004) aludido anteriormente neste trabalho. Partimos da hipótese de que a literatura produzida pelos dois autores aqui estudados, Sérgio Vaz e Rachid Santaki, se apresenta como um “plano anterior da cultura” no qual são projetadas mudanças e ações sociais, concretizadas, de fato, nos projetos que os dois escritores organizam em suas respectivas comunidades. Os manifestos aqui apresentados, “Manifesto da Antropofagia Periférica”, de Vaz (2011 [2007]), e manifesto *La France de demain*, de Santaki (2015), apesar de suas diferenças de propósito, contexto de produção e estilo, são analisados em relação à literatura de seus autores, mostrando que a escrita de cada um se associa, respectivamente, a uma tradição literária e a uma tradição nacional.

Não se faz presente em nenhum dos dois textos o estilo dos manifestos de vanguarda modernista. Nesse sentido, ambos poderiam ser pensados a partir da chave do “minifesto”, termo cunhado por Boaventura Santos (2014) no contexto das alianças forjadas entre movimentos sociais cosmopolitas. O “minifesto” ou o próprio manifesto seriam, para o sociólogo português, o passo seguinte ao trabalho de tradução, que prevê, por sua vez, o aproveitamento, por meio do entendimento mútuo, das experiências compartilhadas pelos movimentos sociais, bem como das contribuições que cada grupo tem a oferecer no confronto com forças de globalizações hegemônicas. No caso de Santaki, por exemplo, que escreve seu manifesto em parceria com Brahim Chikhi, um educador e político de um departamento periférico francês, trata-se, de uma iniciativa política tomada em meio ao quadro de exceção provocado pelos ataques terroristas de janeiro de 2015 na França – os autores do manifesto francês, principalmente Santaki, que vive de literatura, não estão preocupados em propor uma nova escrita ou uma nova arte, mas se propõem a restaurar rachaduras no sistema político

francês. No caso de Vaz, por outro lado, como veremos a seguir, trata-se da elaboração do manifesto como uma planta para a projeção do tipo de arte que o autor reivindica e se compromete a criar, uma arte cidadã capaz de transformar, a partir de seu interior, as estruturas da sociedade.

3.1. “Manifesto da Antropofagia Periférica”: a escrita modificada pelo lugar

Neste capítulo, propomos uma análise do “Manifesto da Antropofagia Periférica”⁸⁴, de Sérgio Vaz (2011 [2007]), elaborado como parte da Semana de Arte Moderna da Periferia, promovida no mês de novembro de 2007 por Vaz e por outros organizadores culturais no quadro da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia). A leitura pública do manifesto se seguiu ao evento de abertura da semana: uma caminhada por uma importante avenida da zona sul paulistana, onde ocorrem semanalmente os saraus da cooperativa. A retomada de símbolos históricos e literários como a Semana de Arte Moderna de 1922 e o “Manifesto Antropófago” de 1928, ressalta Lucía Tennina (2013), não representa tanto uma afiliação às ideias modernistas do século passado quanto a apropriação de uma prática artística, em geral, dominada por uma elite cultural e econômica. Nas palavras do próprio Sérgio Vaz: “*Quer provocação maior?* Tinha que ser uma semana inteira de artes na periferia, e para a periferia, nos mesmos moldes da turma de Oswald de Andrade” (VAZ, 2008, *apud* TENNINA, 2013, p. 85, grifos nossos). Pensar a Semana de Arte Moderna da Periferia como uma provocação não implica, nesse caso, apenas chamar atenção para o evento e promovê-lo entre setores que, de outro modo, não cobririam a iniciativa dos organizadores, mas envolve uma estratégia de constituição de um projeto cultural que, passando por intervenções pontuais como o evento de 2007, toma forma, sob um ponto de vista mais amplo, no trabalho cultural de Sérgio Vaz.

A comparação entre os dois manifestos, o de 1928 e o de 2007, já foi tema de muitos trabalhos, dentre os quais se destacam, por exemplo, o artigo de Tennina (2013), citado acima, e a dissertação de Ricardo Domingos (2013) – este aprofunda mais a comparação entre ambos os textos, apresentando uma análise literária dos manifestos, enquanto aquela oferece uma leitura das duas semanas de arte, destacando suas convergências e divergências. Neste capítulo, nosso foco não recairá sobre a comparação entre a versão modernista de 1928 e a versão contemporânea de Sérgio Vaz, embora novas menções ao conceito de antropofagia possam surgir ao longo da análise. O que pretendemos reiterar aqui é – fato que já havia sido

⁸⁴ Neste trabalho, fazemos referência à versão do manifesto publicada no livro *Literatura, pão e poesia*. Uma versão online do manifesto está disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=23734>. Acesso em: 29 nov. 2019.

apontado por Domingos (2013) – a inserção de Vaz em uma tradição literária e nacional que assume a forma de uma apropriação ou atualização do que é anterior (TENNINA, 2013).

Além do título, o *incipit* do manifesto de Sérgio Vaz, “A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor” (2011 [2007], p. 50), é uma das poucas alusões explícitas ao manifesto de 1928, retomando por um sintagma verbal comum a primeira frase de Oswald de Andrade: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (não paginado). Em termos semânticos e até sintáticos, contudo, o texto de Vaz começa a se diferenciar de seu predecessor, substituindo o conceito de Antropofagia, a cuja prática subjazia um propósito de constituição da identidade nacional, pelo *lugar* da Periferia. A substituição de um conceito por um lugar não apenas ancora a prática poética em uma realidade concreta e cotidiana, mas permite, segundo a definição de “lugar” apresentada por Milton Santos (1994), criar um “ponto de encontro de interesses longínquos e próximos, mundiais e locais, manifestados segundo uma gama de classificações que está se ampliando e mudando” (p. 6). E é precisamente como um “ponto de encontro” de diferentes tipos de interesses que a Periferia construída no manifesto de Vaz engendra a solidariedade que une seus moradores “pelo amor, pela dor e pela cor”. Nesse sentido, o lugar – e mais especificamente o lugar da periferia – é tanto o produtor quanto o produto de tensões dialéticas entre diferentes racionalidades, territórios e espaços, interiorizando a cultura e tornando-a inextricável de objetos e fatos (SANTOS, M., 1994).

É por esse viés que pretendemos desenvolver nossa leitura do “Manifesto da Antropofagia Periférica”, analisando o modo como a periferia, especialmente a paisagem da periferia construída por Vaz, funciona como fundamento da arte ali produzida e como referência na busca por identidade. Antes de iniciarmos a análise, no entanto, é preciso que fique claro o sentido que atribuímos ao termo paisagem. Já que acima mencionamos a definição de “lugar” proposta por Milton Santos, exponhamos, em linhas gerais, as concepções do geógrafo baiano que dizem respeito a esse conceito. De acordo com Santos, a paisagem é um dos conceitos que constitui a categoria do espaço geográfico. Nesse sentido, ela corresponde ao “conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” (2006, p. 66). A paisagem consiste assim nos elementos naturais e artificiais que configuram uma área abarcada pela visão. Por se tratarem de elementos concretos, dotados de diferentes temporalidades, a paisagem se configura como um palimpsesto de formas que sobrepõem passado e presente. O espaço, por sua vez, corresponde à interferência da sociedade nessas formas, concedendo-lhes funções no presente. É por meio do conteúdo social dessas funções

que os elementos materiais da paisagem são animados, tornando-se “formas-conteúdo” (p. 69), isto é, formas constantemente renovadas pelo movimento social.

À definição de Santos, aqui exposta em termos breves, queremos associar a concepção R/relacional de Édouard Glissant (2005), que vê a paisagem “não [como] o invólucro passivo da todo-poderosa Narrativa, mas [como] a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca” (p. 30). Glissant encara a paisagem como uma dimensão da poética da diversidade, que, como a paisagem (no sentido geográfico) arquipelar das Antilhas, se abre em pedaços fragmentados. Desse modo, se para Santos, a paisagem é composta por formas, para Glissant, é nessas formas que o poeta constrói sua arte e seu próprio texto. Essas formas, no entanto, são dotadas de vida e de movimento, construídos, por sua vez, na relação com a escrita. Em ambos os casos, tanto na definição geográfica de Santos quanto na definição poética de Glissant, a paisagem funciona como um repositório de memórias – para o primeiro, contudo, trata-se de memórias de um passado morto que são revividas no presente, ao passo que, para o segundo, a paisagem é o que possibilita aos sujeitos manterem relações entre si e com o mundo por meio das histórias, das lendas e dos mitos. Isso significa que Glissant vê a paisagem como sendo marcada pelos corpos e pela ordem social que mediava/medeia as relações entre os corpos – as plantações de cana-de-açúcar no Caribe, por exemplo, até hoje guardam a memória do sistema econômico escravista e da violência engendrada por esse mesmo sistema, que dominou por séculos a região (ROCHA, 2006, p. 49) –, mas também como marcadora dessas relações. Propomos que nesta seção o conceito de paisagem seja pensado na tensão entre as duas concepções, ou seja, como forma concreta e real viva, que modifica os modos como os sujeitos a ocupam, mas que não deixa de ser modificada por esses sujeitos, para os quais passado e presente convivem no lugar da periferia. Ao longo da análise, pretendo relacionar certas passagens do manifesto à coletânea *Colecionador de pedras* (2011), que, embora não tenha sido o primeiro livro publicado por Vaz – reunindo poemas anteriores publicados em edições independentes –, é epigrafado por um dos trechos mais emblemáticos do manifesto: “É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só, exercita a revolução”.

Segundo Abastado (1980), a relação entre saber, poder e desejo é fundadora de todo manifesto. Esses três níveis implicam, respectivamente, a atualização de um projeto por meio da prática de uma “nova escrita” (p. 5, tradução nossa); a fundação e conseqüente ruptura operada por um ato de fala que conquista e legitima o poder; o estabelecimento e

reconhecimento de um “grupo animado por convicções comuns e pelo desejo de ação” (p. 7, tradução nossa). No manifesto de Sérgio Vaz, o primeiro nível não vem à tona tanto pelo desenvolvimento de uma linguagem ou escrita inovadora quanto pela afirmação de um projeto cultural que, como propõe Tennina (2013), mais do que atualizar eventos e posicionamentos artísticos do início do século XX, apropria-se deles – e, nessa tentativa, acaba problematizando-os. É a partir do nível do saber que o “Manifesto da Antropofagia Periférica” opera a ruptura que atribui poder simbólico à literatura produzida desde periferias urbanas. No próprio título do manifesto, essa ruptura se evidencia pela ressignificação do nome “Antropofagia”: este, o núcleo do sintagma, passa a ser modificado pelo adjetivo “Periférica”, que desloca ainda mais um movimento que, em sua origem, se comparado, em uma escala global, a outros movimentos vanguardistas similares, já se caracterizava como uma manifestação de menor alcance, localizada na periferia do capitalismo mundial. Ao contextualizar esse movimento no nível nacional, no entanto, o manifesto de Vaz situa o Modernismo e ações artísticas como a própria Antropofagia em um centro cultural pensado, frequentado e consolidado pela elite paulistana do início do século XX, que, embora tenha buscado na cultura indígena e afro-brasileira material para suas produções artísticas – *Macunaíma* e a admiração expressa por Mário de Andrade às festas de samba organizadas no Rio de Janeiro no início do século XX (KEHL, 2018) são exemplos dessa atitude –, não incluía, em seu grupo de representantes culturais, os chamados “intelectuais dos pobres” (SANTOS, J., 2004), aos quais voltaremos adiante.

O terceiro nível da relação estabelecida pelo gênero manifesto, o nível do desejo, é explorado no texto de Vaz na forma do fato que dá início ao ato de fala: a união promovida pela Periferia – união que, nesse caso, não apenas afirma uma identidade, mas lhe confere uma estrutura (ABASTADO, p. 7), definida por valores sentimentais, afetivos e sociais. Esses valores estabelecem o reconhecimento e a sensação de pertencimento entre seus membros, ao mesmo tempo em que demarcam os limites geográficos e simbólicos desse lugar: geográficos porque, teoricamente, a periferia (com “p” minúsculo) se estabelece como o próprio limite físico de um espaço – ainda que, na prática, a ideia de periferia como limite seja subvertida, e sua diferenciação em relação ao centro passe a ser comprometida (“*A Periferia unida, no centro de todas as coisas*” [VAZ, 2007, p. 51, grifos nossos]); simbólicos porque, ao estabelecer elementos de união (amor, dor e cor) abstratos e socialmente condicionados, a Periferia (esta, sim, com “P” maiúsculo) transcende os limites de um espaço regional e põe em funcionamento a tensão entre mundial e local, longínquo e próximo apontada por Milton Santos (1994) em parágrafos acima. “Amor”, “dor” e “cor” se tornam assim inter-

relacionáveis – um podendo conviver com o outro ou resultar do outro – e passam a se configurar como experiências de sociabilidade. Resta saber, contudo, se essas experiências indicam, de fato, uma desierarquização proporcionada por um processo de miscigenação, como defende Domingos (2013). Pois, ainda que a cor se imponha como uma categoria social e não meramente como fenótipo, na organização de uma sociedade racista, o traço fenotípico é o pretexto da desigualdade. Nesse caso, ignorar as interseções entre raça e classe, como se esta pudesse se sobrepor àquela, implica ignorar os diferentes lugares sociais ocupados por negros pobres e brancos pobres na história do Brasil.

O prosseguimento da afirmação que inaugura o manifesto se dá nas frases seguintes com a imagem do povo que, no espírito de transgressão da ordem típico do gênero manifesto, se insurge contra o silêncio e a falta de autoestima: “Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros” (VAZ, 2011 [2007], p. 50). Os princípios de ruptura e de simultânea fundação associados ao gênero se tornam claros nesse trecho. De fato, à ideia de fundação se associa o tom da primeira frase, reforçado pela atmosfera mítica criada pelo povo que surge das ladeiras. Desse modo, ao mesmo tempo em que se projetam novas perspectivas históricas, com a possibilidade de um “futuro limpo”, desfaz-se um tempo anterior, substituído pela imaginação de um novo mito. A investida de um povo até então esquecido e silenciado se coloca como um ato de fala (“a voz que grita”) profundamente ancorado na paisagem e nas formas do lugar: os desvios e as irregularidades da organização urbana nesse ambiente, como apontado no capítulo anterior, permitem aos habitantes se orientarem e se reconhecerem, ao mesmo tempo em que refletem o caráter desviante da conquista de poder dos autores de periferia.

A busca por referências não se limita, desse modo, à capacidade ou à necessidade de percorrer o espaço a que se pertence, mas corresponde, acima de tudo, à identificação estabelecida entre a literatura contemporânea produzida em periferias, seus autores e leitores – estes que, até então, não se viam representados na literatura podem finalmente apresentar a si mesmos por meio da ficção e da poesia. Essa paisagem é, a um só tempo, espacial e temporal; nela coabitam o passado contra o qual se deve lutar, o presente no qual tem início a insurgência e o futuro que resulta do projeto iniciado pelo levante popular. O tempo, não como instante, mas como duração permite o resgate da história coletiva de uma comunidade que, ao final do trecho, se reivindica como parte de outra comunidade, de cujo discurso nacionalista, como lembra Appadurai (1999), ela não é mais prisioneira: “A favor de um futuro limpo, *para todos os brasileiros*” (grifos nossos).

O ato inicial contra um silenciamento que é, de uma só vez, causa e agente da punição (“[...] o silêncio que nos pune”) toma forma no poema de abertura de *Colecionador de Pedras*, servindo-se pela primeira vez do símbolo que dá título à coletânea: “As pedras não falam // mas quebram vidraças” (VAZ, 2011, não paginado). Nesse poema, chama atenção, principalmente, a aproximação de campos semânticos feita entre “falar” e “quebrar”, proporcionada pela relação adversativa que liga as duas orações: haveria uma equivalência entre falar e quebrar vidraças? Se a fala é impossibilitada, a quebra das vidraças parece surgir como um ato compensatório, que, por si só, também pode ser considerado discursivo. Outra questão suscitada pelo poema diz respeito à origem das vidraças: quais são as vidraças quebradas? Onde estão localizadas e a quem pertencem? Se pensarmos nas vidraças como as janelas de uma casa – e aqui a palavra “casa” evoca um imaginário burguês ou pequeno-burguês que confunde a propriedade pessoal com a propriedade privada e associa a casa à ideia de lar, conforto e, acima de tudo, segurança –, a pedra atirada representa a destruição do suposto aconchego do lar e, por conseguinte, a destruição, ou, ao menos, a disrupção de determinada ordem social e econômica. Erguida pela e na pedra, a casa pode vir a ser derrubada por esse mesmo objeto, que no poema é o sujeito da ação: na ausência de um “eu” responsável por lançar a pedra, esta assume vontade própria. A agência da pedra, sua imobilidade ou mobilidade, seu potencial destrutivo ou criador, sua inorganicidade ou organicidade são questões suscitadas em outros usos explícitos ou implícitos na coletânea e no manifesto – neste a paisagem descrita na forma de ruas, calçadas e construções remete à pedra como elemento de fundação; naquela a pedra é uma imagem recorrente em poemas que exploram a tensão entre os contrastes citados acima.

A imagem da pedra como geradora de contrastes pode ser explicitamente observada no poema que dá título à coletânea:

O Colecionador de Pedras

Pedro
 nasceu em dia de chuva
 no ventre da tempestade:
 Deus deu-lhe a vida,
 a mãe, luz e pele escura.
 Dona Ana era jardineira,
 plantava flores sobre pedras.
 O pai, espinho de trepadeira,
 apenas doou o esperma.
 Pedra preciosa,
 foi recebido pelo destino
 com quatro pedras na mão.
 A fome, de forma desonrosa,
 transformou em homem o menino

que brincava com os pés no chão.
 Por causa da pobreza
 (a pedra do seu sapato)
 vendeu pedra de gelo
 com gosto de chocolate.
 Humilde,
 mas só se curvou de joelhos
 quando foi engraxate.
 Pedra lascada,
 construiu edifícios,
 varreu ruas, escreveu poemas.
 Mestre sem nenhum ofício,
 tornou-se pedregulho
 no rim do sistema.
 Rocha,
 onde a vida queria grão de areia,
 o peta canta sua dor,
 rima a dor alheia
 e sem deixar pedra sobre pedra
 do rancor,
 o amor ele sampleia (VAZ, 2011, não paginado).

A primeira imagem de Pedro, pedra em si mesmo, mostra o “personagem” como alguém que é moldado pela natureza: a pedra não só causa/deixa uma impressão (como a pedra que quebra vidraças, por exemplo), mas está sujeita a uma impressão: Pedro é resultado da violência da tempestade, que se constitui, como símbolo literário de dificuldade e/ou renovação, pela própria tensão que, dois versos abaixo, divide o personagem: “luz e pele escura”. No trecho seguinte, que descreve a ascendência do personagem, a tarefa da mãe, “[plantar] flores sobre pedra”, ao mesmo tempo em que se apresenta como impossibilidade, contradiz a ideia da rigidez e da esterilidade da pedra. Com efeito, Jeffrey Jerome Cohen (2010), em suas reflexões sobre a representação da pedra nos chamados “lapidários” [“*lapidaries*”] – escritos medievais que indicavam as propriedades e os benefícios de pedras preciosas e/ou semipreciosas –, afirma que textos dessa natureza raramente descreviam as pedras em um “estado solitário ou insociável”; ao contrário, elas estariam constantemente “buscando [formar] alianças com outros corpos orgânicos, a fim de fazer surgir uma agência expandida” (p. 59, tradução nossa). Na aliança entre as flores e a pedra, de onde brotam aquelas, um tipo semelhante de relação se estabelece: a mesma relação que permite ao personagem resistir à pedra e se transformar nela.

Nesse convívio entre o orgânico e o inorgânico se forma igualmente a sociabilidade da “poesia periférica que brota na porta do bar” ou do “batuque [...] que nasce na cozinha” (VAZ, 2011 [2007], p. 50). Nos dois casos, o lugar de surgimento é inesperado e, para o senso comum, inóspito à criação artística. Pois, se esta é compreendida como parte de um capital simbólico, o bar e a cozinha são respectivamente o lugar de uma suposta vadiagem e do

trabalho doméstico/braçal, que, no Brasil, à luz de uma visão estereotipada e racista, podem estar associados à representação de homens e mulheres negros/as. A criação artística é transformada em um processo – o uso dos verbos “nascer” e “brotar” é emblemático de uma compreensão processual da cultura e, por conseguinte, da própria arte – que subverte os padrões convencionais de “distinção” (BOURDIEU, 2007 [1979]). Esse conceito, segundo o uso sociológico, se estabelece como um critério de separação entre os modos de vida de diferentes classes, o que inclui gostos, práticas de lazer, vestimenta, alimentação etc. Juntos, esses elementos formam o *habitus* de uma classe, ou seja, determinam um estilo de vida e unem, em um mesmo grupo, os indivíduos nascidos em condições sociais e econômicas semelhantes. Ao rejeitar assim um distanciamento em relação ao real, típico, segundo Bourdieu, de um “sentimento de distinção” que separa, por exemplo, o luxo da necessidade, Vaz associa a arte e a estética diretamente à necessidade: o batuque e a poesia nascem das e com as formas de trabalho historicamente relegadas às populações negras e pobres no Brasil.

A partir do décimo verso do poema, Vaz começa a pôr em jogo a prosódia semântica da palavra “pedra” em expressões do senso comum: as colocações “pedra preciosa”, “quatro pedras na mão”, “pedra no sapato” etc., ao serem contrastadas entre si (Pedro, identificado como pedra preciosa, é também vítima de outra pedra, que ele só pode combater quando se transforma em pedregulho), chamam atenção para a própria função petrificadora da linguagem, que *crystaliza* sentidos e combinações de palavras, sem impedir, no entanto, que um mesmo objeto ou referente assumam múltiplas dimensões. Passa-se assim de um lugar-comum em termos linguísticos a um lugar-comum em termos literais: o lugar – nesse caso, a pedra – que reúne em si mesmo diferentes possibilidades e características. Temos assim a pedra na língua e a pedra no verso, que se converte no próprio fazer poético: “Pedra lascada, / construiu edifícios, / varreu ruas, escreveu poemas” (VAZ, 2011, não paginado). Nesses três versos, construir edifícios, varrer ruas e escrever poemas são atividades que se sucedem ou que se acumulam naturalmente. A imagem de uma pedra lascada não só se contrapõe ironicamente à de um edifício erguido, que para se manter de pé não admite fendas e rachaduras, mas se relaciona ao ato da escrita, que, embora lapide a linguagem, se associa, em sua dimensão concreta, ao trabalho de juntar e recolher palavras evocado pelo ato de varrer uma rua. Ecoando o ato de “catar feijão”, de João Cabral, em que se corre o risco de deixar passar o grão-palavra indigesto, a escrita do poema, partindo de uma poesia feita dos restos varridos da rua, se produz na mesma tensão entre ser pedra lascada e erguer edifícios. Ao articular esses opostos, o poeta “[desestabiliza] o imaginário com sua obra, sabendo de seus limites perante a realidade, além de buscar questionar, por meio do diálogo e do trânsito entre

fronteiras, os discursos legitimadores e mantenedores do ‘sistema’” (BARRETO; FARIA, 2012, p. 196). Como lugar-comum, a pedra é aludida em, ao menos, mais dois poemas da coletânea, aos quais voltaremos mais tarde e que se assemelham em forma e conteúdo ao “Colecionador de pedras”.

A reflexão metalinguística do fazer poético é, com efeito, tema recorrente em *Colecionador de Pedras*, e ecoa os projetos artísticos expostos no manifesto. No poema a seguir, por exemplo, a negação de um estilo grandiloquente, que afasta o leitor do poeta, como se este se situasse em um patamar mais elevado que aquele, parece ir ao encontro da necessidade de um “artista-cidadão” expressa no manifesto:

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, 2011, não paginado).

Nesse poema, a poesia como forma de expressão ganha forma de objeto que não se limita à materialidade do texto – ou ao próprio poema –, mas se desloca e passa a ocupar o corpo do leitor (“cabe na tua boca / dentro da tua fala”), a quem se dirigem a “tua” e o “teu” da primeira estrofe. Como objeto que pode ou não ser contido no/pelo corpo, o texto põe em jogo a tensão entre interioridade e exterioridade, pois é só na boca do leitor que a poesia “cospe bala” e evita de ser “engolida” como uma produção estéril ou ineficaz. A violência de cuspir bala, em oposição à passividade de engolir papel, revela a natureza e o propósito do trabalho poético do eu-lírico: o poeta (ou o próprio leitor) que engole papel está, nesse caso, para o “artista surdo-mudo e a letra que não fala” (VAZ, 2011 [2007], p. 51), assim como o poeta que cospe bala está para o “artista-cidadão” mencionado no manifesto.

No poema acima, a coincidência entre a poesia e a vida do poeta, marcada por privações reais, que variam desde a falta de comida e vestimenta (“pouca e rala [...] // [...] sem roupa”) à falta de liberdade de expressão, é construída a partir de um processo de metaforização no qual essas mesmas privações passam a pertencer ao campo da linguagem poética. Os fatos, apresentados na forma de concessões (“apesar de”), não impedem, entretanto, o exercício de uma potência poética, conferindo propósito e caráter de instrumento (“cospe bala”) à arte defendida e buscada por Sérgio Vaz – arte essa que pode ser ancorada

nas relações interpessoais e nas formas de socialização de moradores da periferia. Em determinado ponto do manifesto, por exemplo, Vaz exorta: “Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? // ‘Me ame pra nós!’” (2011 [2007], p. 51). Evocando os hábitos e as crenças de uma classe média e de uma classe alta que se imaginam, como bem observa Maria Rita Kehl (2018), “portugueses no séc. XVIII, ingleses ou franceses no XIX, norte-americanos no XX” (não paginado), Vaz contrasta a relação que a elite e a classe média brasileira mantêm com a (ilusão de) realidade, e a relação que o autor pretende estabelecer entre sua arte e a realidade de fato.

Inspirada na teoria das “ideias fora do lugar” proposta por Roberto Schwarz (1992) no livro *Ao vencedor as batatas*, teoria essa que descreve a importação indevida e mal feita de princípios liberais europeus em voga no século XIX por parte das elites intelectuais brasileiras desse mesmo período, Kehl afirma que a vontade de “ser outro” – não qualquer outro, mas especificamente o outro europeu e/ou estadunidense – do brasileiro implica a negligência dos problemas resultantes de uma história marcada pela escravidão. Segundo a análise de Schwarz (1992), em um país como o Brasil, social e economicamente organizado pelos sistemas escravista e clientelista – cuja dinâmica pode ser mais bem ilustrada por relações de favor entre latifundiários (obviamente brancos) e trabalhadores livres brancos –, a suposta aplicação de valores filosóficos e políticos desenvolvidos na Europa, onde não existiu escravidão de negros africanos *per se*, demonstra não apenas uma falta de projeto nacional, mas a irreflexão de quem experimenta “uma roupa entre outras, muito da época mas desnecessariamente apertada” (SCHWARZ, 1992, p. 13).

Baseando-se no protagonista Rubião de *Quincas Borba*, romance de Machado de Assis ao qual alude a frase que dá título ao livro de Schwarz, Kehl atribui ao comportamento observado pelo teórico o diagnóstico de “bovarismo”, termo cunhado pelo filósofo francês Jules de Gaultier, inspirado na personagem flaubertiana Emma Bovary, a cujo sobrenome foi acrescentado o sufixo, frequentemente pejorativo, “-ismo”. À guisa de explicação, a autora afirma que “nas sociedades da periferia do capitalismo, que se modernizaram tomando como referência as revoluções industrial e burguesa europeias sem, no entanto, realizar nem uma nem outra, a relação com os ideais passa forçosamente pela fantasia de ‘tornar-se um outro’” (2018, não paginado). A vontade cega de “tornar-se um outro” levou o país a se distanciar ainda mais do caminho emancipatório, alargando consideravelmente o abismo social e econômico que divide a população: esta passou a se identificar entre aqueles que levam chicotadas e aqueles que têm o “cabo do chicote na mão” (ASSIS, *apud* KEHL, 2018, não paginado). Para a psicanalista, a crença em ideais liberais europeus serviu inclusive como

narrativa que mascara e mantém as práticas que, mais do que nunca em 2018, vêm mediando as relações sociais, econômicas e políticas no Brasil.

Mas a importação desses ideais não é a única forma de mascarar problemas estruturais. Kehl argumenta, por exemplo, que, assim como no romance *Quincas Borba*, o amor também exerce a função de bovarismo na sociedade brasileira em geral: “[o] amor, como signo de grandeza de espírito, tem lugar privilegiado em uma sociedade que se organiza em torno dos valores da vida familiar e cujo papel impessoal do Estado e da Lei perde força diante dos interesses das grandes famílias” (2018, não paginado). A esse sentimentalismo – do qual não escapa o próprio Vaz em alguns de seus poemas – se juntam, como afirma Kehl, as crenças na suposta cordialidade e religiosidade nacional, reforçando valores conservadores que escamoteiam novas possibilidades de lidar com a organização social brasileira. Os usos do amor identificados como sintoma de um bovarismo à brasileira se diferem, portanto, da evocação feita no manifesto. O trocadilho “Miami/Me ame” põe em questão, em primeiro lugar, o contraste entre o longínquo, ou a busca pelo que *deveria* ser (o “outro” europeu/norte-americano), e o próximo, ou o que *é* – talvez, nesse caso, possa se tratar mais da identidade por diferenciação, o que é em oposição ao que *não* é, afinal o Brasil não é os EUA, e o que falta para tornar-se completamente Brasil, justificando assim o uso do imperativo (“Me ame”). Embora a arte defendida pelo manifesto seja descrita como uma prática solidária baseada no afeto entre o poeta e sua comunidade, a demanda por um olhar interior (“Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior”) se volta especificamente a um poder institucional ou governamental que, em vez de focar no povo tal como ele se apresenta, levando em consideração suas necessidades e particularidades, concentra-se em políticas subservientes aos interesses de um mercado internacional. O próprio efeito do trocadilho é produzido por uma pronúncia aportuguesada – ou, nesse caso, abasileirada – do nome Miami, tornando ainda mais evidente a reivindicação por um projeto político e social próprio à situação brasileira.

A segunda questão posta em causa pelo manifesto, alusiva, mais uma vez, a uma prática antibovarista, também surge do afeto e da *convivialidade* (prática de convívio) construída entre os moradores e/ou artistas da periferia. Se a privacidade e a valorização da casa como um espaço de segurança e conforto sugerem, como visto acima, o pertencimento a determinada classe social e a adoção de uma postura que mantém “a vida ‘ilustrada’” (KEHL, 2018, não paginado) confinada a espaços domésticos, a quebra de vidraças perturba esse *habitus* e, nesse sentido, cria uma sociabilidade que faz as reuniões culturais passarem da sala de estar à rua, associada no senso-comum à malandragem e à criminalidade. A partir do

momento, por exemplo, em que o sarau, uma atividade que até então tinha lugar em ambientes restritos, se torna um acontecimento do bar, ou, como sugere Maffesoli (2014 [1988]), de uma “região aberta”, é possível “dirigir-se à alteridade em geral” e, nesse sentido, fazer circular “a palavra [...] [acompanhada] do alimento e da bebida” (p. 46), renovando assim o sentido das relações sociais, que, no sarau da Cooperifa, assumem uma conotação quase religiosa, ou, como sugere Fernandes (2015), ritualística, resgatando uma ancestralidade da reunião coletiva. Se pensarmos, por exemplo, a ressignificação do silêncio no contexto do evento, o que acima foi visto como punição (“o silêncio que nos pune”) passa a ser encarado como mediação das interações poéticas – estas dependem do silêncio do público para serem realizadas – e descritas pelos próprios organizadores como um ato de prece (TENNINA, 2015). Nesse ponto, a atuação de Sérgio Vaz como um “trabalhador da cultura”, expressão cunhada por Joel Rufino dos Santos (2004), inclui não só sua produção poética, mas, como mencionado acima, a organização dos saraus da Cooperifa, responsáveis por formar “não só um público leitor [...], mas também, através de incentivos pessoais gerados na convivência criada pelos saraus, instigar os moradores alcançados pelos projetos a escreverem, interferindo na produção cultural de cada um, tanto quanto na produção geral dos encontros culturais” (DOMINGOS, 2013, p. 83).

Em *Épuras do social*: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres, Joel Rufino dos Santos (2004) desenvolve a afirmação do subtítulo – que se transforma em uma pergunta ao final do livro –, apresentando, em primeiro lugar, uma definição da categoria “pobre”: o que significa ser pobre, e quem é pobre no Brasil? Para Santos, o pobre é o desterritorializado e o despossuído: desterritorializado, na medida em que não tem condições de se fixar a lugar nenhum, e despossuído, uma vez que, além de ser desprovido de local, é despido “de emprego, [...] de família [...] e enfim do próprio corpo” (2004, p. 29). Isso, no entanto, não é suficiente para que o pobre viva, de fato, uma vida de exclusão – econômica e social. Na verdade, o uso do termo “excluído” em relação ao pobre é mais baseado em uma estratégia ideológica e discursiva do que em fatos sociais que comprovam essa exclusão. Para ser “excluído”, o pobre precisa ser, antes de tudo, incluído “como pobre, explorado, discriminado, *desejo sobranete*” (p. 30, grifos do autor). Dito de outro modo, a inclusão e a exclusão se alimentam uma da outra: esta, marcada pela miséria de um segmento populacional considerado atrasado, é gerada por aquela, autoproclamada moderna. Essa mesma relação, como observa Santos, ocasiona uma cisão na economia, que se divide em uma banda modernizante e em outra arcaica. A segunda é precisamente fruto do racismo (re)produzido pela primeira, na qual supostamente se concentram os “excluídos”. Estes, por

sua vez, recalcados por um discurso que mascara a verdadeira lógica da organização social, estão sempre sujeitos a voltarem como o que Santos chama de “fantasmas” ou “monstros”, cuja representação se dá frequentemente na literatura. Com efeito, Santos aponta a literatura como um “arquivo dos esquecimentos” (2004, p. 36), responsável por veicular a única história do pobre, restaurando a sua dimensão desejante.

É a partir daí, após discutir diferentes representações do pobre na literatura e no folclore brasileiro, que o historiador passa a identificar os diversos tipos de intelectuais existentes no Brasil, dentre os quais se provam de maior interesse para os propósitos desta dissertação os chamados “intelectuais dos pobres”, que, em uma larga tradição de sambistas, escritores e artistas plásticos (Arthur Bispo do Rosário e Gabriel Joaquim dos Santos, construtor da Casa da Flor na região dos Lagos no Rio de Janeiro, são dois exemplos desta última categoria) compartilham com Sérgio Vaz uma determinada origem (geográfica e social), o pertencimento a determinado grupo desprovido de privilégios e a realização de funções historicamente subalternizadas. Nada disso, no entanto, os impede de trabalharem com ideias e se apresentarem como “porta-vozes” (p. 77) de uma classe. A categoria de “trabalhador da cultura” é um desdobramento da posição de intelectual analisada por Santos. Partindo de um aforismo brechtiano que epigrafa *Épuras do social*, “Para os pensamentos novos, é preciso gente que trabalhe com as mãos” (BRECHT, *apud* SANTOS, J., 2004, p. 5), o historiador brasileiro propõe uma noção de trabalho cultural que consiste, como ele mesmo coloca, em uma transferência de renda que possa assumir igualmente a forma de transferência de bens culturais para os pobres. Esse processo, que deve necessariamente ser empreendido pelo estado com o auxílio de intelectuais a serviço dos pobres, inclui, por exemplo, o estímulo a ações culturais autônomas e ao que o teórico denomina “práxis *quizomba*” (grifos do autor), manifestação da “expressão popular brasileira” (p. 245).

Como observa Domingos acima, o sarau da Cooperifa tem a particularidade de não apenas estimular a leitura e a difusão de poesia, mas, acima de tudo, encorajar a produção poética, a princípio, fundamentada nas experiências de moradores da periferia: “a Cooperifa [...] é lugar para artistas-cidadãos: aqueles interessados em trocar informações sobre literatura, acontecimentos políticos ou mobilizações sociais; comprometidos em apresentar gratuitamente seus produtos artísticos e em traduzir as injustiças sociais nas suas poesias” (NASCIMENTO, 2009, p. 255). O objetivo engajado, no entanto, não impede que essas produções se voltem para a dimensão artística e intelectual do trabalho poético, duas capacidades que, como aponta Vaz, só podem ser facilmente desenvolvidas pelas classes média e alta graças aos recursos que lhes são disponíveis: “[na] periferia o cara não sabe dar

nome às emoções, né. O rico vai pra escola de música, vai pro teatro, vai pro balé, vai pra natação, então ele começa a desenvolver um conceito não só artístico, mas intelectual, esportista” (VAZ, 2005, *apud* NASCIMENTO, p. 183). O poeta rejeita assim o mito do dom e da graça inata, problematizado décadas antes por Bourdieu (2012 [1964]), reforçando, por outro lado, a necessidade da prática e da técnica para a formação de um repertório cultural/emocional e para o alcance de certas habilidades. Funcionando, portanto, como um recurso de aprendizado e treinamento artístico acessível a poetas em potencial, os saraus da Cooperifa garantem “dois maiores benefícios [...]: a possibilidade de o artista da periferia obter reconhecimento da sua comunidade e da autoestima dos frequentadores ser elevada por conta dos estímulos à leitura e à produção de textos” (NASCIMENTO, 2009, p. 189).

A recuperação da autoestima é empreendida por uma postura antibovarista similar à que Kehl identifica ser comum entre os sambistas do início do século XX, quando estes incorporavam a suas canções temáticas pertinentes à vida da população negra no pós-escravidão. Seguindo uma tendência semelhante, Vaz busca resgatar uma história do Brasil que encontra na cultura afrodescendente, sobretudo, em figuras históricas de origem africana (Zumbi, nesse caso, é um dos principais exemplos), as referências artísticas e políticas que servem de inspiração e/ou objeto à produção poética. Assim, além de buscar referências, ou, mais especificamente, pontos de referência (a rua, o bar, a ladeira etc.), no próprio lugar de produção, o autor recorre a referências históricas, sobre as quais é possível legitimar uma tradição única. Essa tentativa se torna particularmente evidente no poema “Mãos e pedras”, no qual é homenageada a figura de Aleijadinho:

Mãos e pedras

Filho de português
e Isabel (mulher da escravidão)
na terra do ouro
Antônio Francisco Lisboa
nasceu pedra-sabão.
Ninguém sabe o dia
do século dezoito
que esse negro afoito
ao mundo surgia.
As mãos,
livres da senzala,
arrancaram do silêncio
estátuas que falam.
E as pedras
– que o preconceito atirava –
sangravam na testa do país,
mas o mulato valente
plantou sua semente
na igreja São Francisco de Assis.

Em Ouro Preto,
o negro pobre
deixou a Vila mais Rica
e Mariana mais nobre.
Maestro,
martelo na mão
em vez de batuta,
tirou som das pedras,
afinou a rocha bruta.
Doente,
sem os dedos das mãos,
o operário da alma
seguiu esculpindo a história
e a doença esculpindo-lhe o corpo.
Apesar da ironia,
do atraso da glória
e do mal que sofria,
foi dando nomes à emoção:
Daniel, Osías ou Abdias,
o pai dos profetas
foi deixando seu rastro
nas pedras da paixão (VAZ, 2011, não paginado).

Desde a primeira estrofe, a identificação do nome da mãe, Isabel, acompanhado do trecho “(mulher da escravidão)” mostra ser a ancestralidade africana um dos principais temas do poema. A importância da figura materna se contrasta, assim como no poema “O Colecionador de Pedras”, com o apagamento ou o abandono do pai. Em “Mãos e pedras”, a condição da mãe não a define, ao contrário do que poderia acontecer caso a palavra “escrava” fosse usada, por exemplo. Trata-se, em suma, tanto no sentido literal quanto no sentido figurado, de um parêntese, ainda que muito importante, em sua vida, que não reduz toda a sua existência de mulher negra à condição da escravidão.

O trabalho com contrastes e oposições é, com efeito, um dos recursos mais usados nesse poema. Nos versos “na terra do ouro / Antônio Francisco Lisboa / nasceu pedra-sabão”, são postas em relação não só a preciosidade do ouro e a falta de valor (material) da pedra-sabão, mas a própria raridade daquele metal em relação ao uso comum da pedra-sabão, em particular, e à abundância das pedras em geral – pedras no chão, nas construções, nos objetos. A pedra-sabão, na verdade, graças à sua resistência, sendo quase impenetrável, pode ser usada tanto na fabricação de objetos artísticos, separados dos demais por um caráter de distinção, como é o caso das esculturas de Aleijadinho, parte de um patrimônio cultural nacional, quanto na fabricação dos objetos mais mundanos, como painéis e outros utensílios de cozinha. A versatilidade do material, que encapsula diferentes usos, servindo de meio ou fim a um trabalho manual mais ou menos valorizado, dependendo de seu propósito e de seu executor, não só afirma a “disponibilidade” da pedra – da pedra em geral –, que está por toda parte, mas, a princípio, reforça a ideia de que as pedras estão submetidas a uma vontade, de que elas

precisam ser moldadas por uma força externa (AHMED, 2016). É quando o próprio sujeito se converte em pedra (“Antônio Francisco Lisboa / nasceu pedra sabão”), entretanto, que a ideia é subvertida: o homem, que supostamente é a força por trás da ação e do movimento da pedra, se torna inumano ao nascer pedra, mas, ao mesmo tempo, adquire uma nova potência orgânica.

Essa potência permite às pedras, na forma das estátuas dos profetas esculpidas por Aleijadinho, não só serem personagens de uma história, mas contarem igualmente uma história: a história bíblica contada na pedra e a história do escultor, que se transfere para o seu trabalho, e que é contada no próprio corpo (“o operário da alma / seguiu esculpindo a história / e a doença esculpindo-lhe o corpo”). Na condição de “maestro” de uma orquestra produzida na e pela pedra, o artista coloca lado a lado a perenidade da pedra e da narrativa; esta, por meio da linguagem, tem um “fluxo próprio, [é] separada do fluxo genético, mineral, [é] um organismo próprio” (COHEN, 2010, p. 62, tradução nossa), que, no caso do poema, sobrevive e perdura para além da vida humana. A memória e o imaginário construídos a partir da figura (mítica, sob certos aspectos) de Aleijadinho se mantém como referência séculos depois na constituição de novas histórias: “o pai dos profetas / *foi deixando seu rastro / nas pedras da paixão*” (grifos nossos).

Mas a construção de um arquivo de referências culturais nem sempre se leva tão a sério e, no poema que compõe essa espécie de ciclo formado por “O Colecionador de Pedras” e “Mãos e pedras”, se destaca, além dos temas recorrentes e dos usos imagéticos semelhantes aos dos textos anteriores, uma ironia em relação ao sistema de desigualdade social no Brasil. Se, por um lado, Vaz foi buscar em poemas como “Mãos e pedras” exemplos de personagens históricos e revoltas populares capazes de operar alguma mudança social, em “Cal Max”, por outro lado, que, ao imitar a pronúncia alemã de Karl Marx, ironiza a figura desse mesmo pensador, o poeta põe em causa a situação de um país que não fez nenhuma das grandes revoluções necessárias à emancipação nacional:

Cal Max
 Max nasceu pobre.
 Na verdade,
 nasceu Maximiliano
 da Silva Nobre.
 Curtido na pedra
 criou-se vidraça,
 e como o pai
 também era pintor,
 mas nada de Picasso,
 Van Gogh ou Portinari:
 Pintava parede, mansão,
 muro e pé de árvore.

Não tinha sonhos,
 mas se sonhasse,
 seriam pretos
 seriam brancos
 cinzas de fato.
 Morava em bairro comunista:
 os vizinhos tinham em comum
 a mesma miséria.
 As mãos grossas
 nunca fizeram carinho...
 Pra ele? Frescura.
 No enterro,
 depois que caiu do andaime,
 pouca gente
 pouco choro
 nenhuma madame.
 Lembranças?
 Só a última pá de cal...
 Jaz (VAZ, 2011, não paginado).

No poema, a única coisa que pode ser redistribuída e compartilhada é a miséria, e a pedra, que, até então simbolizava resistência para os sujeitos tematizados em “O Colecionador de Pedras” e “Mãos e pedras”, passa a representar fragilidade para esse novo personagem: “Curtido na pedra / criou-se *vidraça*” (grifos nossos). A arte, metonimizada nas figuras de Van Gogh, Portinari e Picasso, não só não tem sentido para o personagem, como não está presente em sua vida. Ao final, a utopia – seja ela marxista ou antropofágica – tampouco aparece como solução para o personagem, que, semelhante ao homem cantado em “Construção”, de Chico Buarque, acaba caindo do andaime durante o trabalho. O destino de Max, cujo nome é ironicamente precedido pela substância usada no processo de construção (“Cal”), se diferencia completamente do destino de Pedro, que, embora fosse “pedra lascada”, construía edifícios e escrevia poemas.

Como problematização de utopias, o “Manifesto da Antropofagia Periférica” exclama na última linha: “É TUDO NOSSO!”, expressão que não é incomum na gíria urbana e que, como palavra de ordem ou slogan, tampouco é incomum na escrita de manifestos. Com efeito, um dos encerramentos de manifestos mais famosos está presente no “Manifesto do Partido Comunista”, em que se lê, dependendo da tradução: “Proletários de todos os países, uni-vos!”. No texto de Marx e Engels (1997 [1890]), a palavra se torna, de fato, performativa e, mais do que encorajar a união, pretende instituí-la imediatamente como ação decorrente do discurso. Em Sérgio Vaz, não há imperativo e, aparentemente, a frase se coloca mais como uma constatação do que como uma exortação. A afirmação de um fato, no entanto, como no início do manifesto, em que a afirmação “A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor” aparece como uma verdade universal, não impede que o enunciado assumira uma função performativa; ao contrário, a imaginação de uma coletividade, o *nós* do manifesto, torna

implícita a exigência, a demanda, a ordem (FILLIOLET, 1980). A extensão dessa comunidade pode, assim, ser expandida em vez de delimitada, estabelecendo a posse do lugar. Essa apropriação não passa pelo “ter ou não ter” (VAZ, 2011 [2007], p. 50), mas é possível que tampouco passe pelo “tupi or not tupi” (ANDRADE, 1976 [1928]).

3.2. *La France de demain aujourd’hui: confrontos de dissensão reduzidos ao consenso*

Rachid Santaki faz parte de uma leva de escritores franceses contemporâneos que passa a produzir a partir de 2005, impulsionados pelas revoltas de moradores da *banlieue* parisiense ocorridas em novembro daquele mesmo ano. Essas revoltas, vistas por muitos, principalmente pela mídia e pela classe política conservadora, como motins, se seguiram a um acontecimento do dia 27 de outubro de 2005, aqui recontados com base nos relatos de Body-Gendrot (2016). Na tarde daquele dia, três jovens originários de famílias imigrantes, moradores de Clichy-sous-Bois, uma *banlieue* no norte de Paris, voltavam de um jogo de futebol para suas respectivas casas, a tempo de quebrar o jejum do Ramadan⁸⁵. Apressados, os três entraram em um canteiro de obras para cortar caminho e instantaneamente foram denunciados por um transeunte. A chegada imediata da polícia – catorze policiais responderam à chamada – fez com que os três meninos, Zyed Benna, de 17 anos, Bouna Traoré, de 15 anos, e Muhittin Altun, também de 17, se assustassem e fugissem, pulando o muro de uma subestação elétrica. Os dois primeiros morreram eletrocutados por 20.000 volts e o terceiro, socorrido por pessoas próximas ao local, sofreu queimaduras graves. A polícia interrompeu a perseguição assim que viu os meninos entrarem na subestação, mas não fez nada para impedi-los nem ligou para a central que poderia ter desativado a energia do local. A morte dos jovens, combinada aos comentários de culpabilização feitos pelo então Ministro do Interior⁸⁶, Nicolas Sarkozy, e ao ataque de gás lacrimogêneo a uma mesquita alguns dias depois, fez com que a insatisfação e a revolta de moradores de *banlieues* pobres aumentassem ainda mais, culminando, nos dias que se seguiram, em protestos, queima e apedrejamento de veículos e prédios públicos. No período de duração dos levantes, o governo declarou um estado de emergência com base na lei aprovada em 1955 pelo governo colonial francês na Argélia durante a guerra de independência deste mesmo país.

⁸⁵ No calendário islâmico, o Ramadan é o nome dado ao mês santo e, por extensão, ao jejum feito durante esse mês. O ato de jejuar durante o Ramadan constitui um dos cinco pilares do Islã.

⁸⁶ Na França, a polícia presta contas apenas ao Ministério do Interior (BODY-GENDROT, 2010).

A importância dos eventos de 2005, cujo impacto é frequentemente comparado a maio de 1968 e, em uma escala mais ampla, à vasta tradição de revoltas francesas (HORVATH, 2018a), impulsionou a escrita de novos autores na cena literária francesa, autores originários de periferias urbanas capazes de focar de outra maneira as vidas de segmentos sub-representados da população francesa. A publicação desses novos autores implicou necessariamente uma mudança no panorama literário francês, fazendo com que, em uma escala bem menor que maio de 1968, mas ainda assim muito significativa, se produzisse uma mudança de paradigma cultural no país. Se nos ativermos, contudo, a comparações que levem em conta diferenças de motivação e de origem socioeconômica entre os participantes de ambas as revoltas – maio de 1968, por exemplo, se originou como um movimento estudantil e, em seguida, se tornou também um movimento operário –, veremos que as vozes dissonantes de autores originários das *banlieues* surgem como uma alternativa ou até como uma contestação a uma organização social e política problemática:

[seguindo] a tradição de ficção pós-colonial que surgiu na França na década de 1980 com o romance *beur* [do qual *Boumkæur* é um exemplo] (ficção escrita por e sobre uma segunda geração de imigrantes magrebinos que frequentemente vivem em periferias), as narrativas de *banlieue* ilustram a geografia pós-colonial desses subúrbios [...] e insistem na persistência de métodos de repressão coloniais [...] que simbolicamente estendem seu domínio às populações de origem imigrante (HORVATH, 2018a, p. 11, tradução nossa).

Esses métodos de repressão que evocam o domínio colonial podem consistir em atos simbólicos como a implementação de leis, ainda que temporárias, que planejam conter a organização de certos grupos – é o caso, por exemplo, das leis da Guerra da Argélia resgatadas em 2005 – ou em políticas de ostracismo que têm verdadeiro impacto na vida de imigrantes ou de franceses originários de famílias imigrantes, que passam a ser tratados como cidadãos de segunda classe. Este último fato espelha, de alguma forma, a situação dos muçulmanos colonizados, aos quais, durante muito tempo na Argélia, só foi concedida a nacionalidade francesa, e não a cidadania. Os problemas de desemprego, evasão escolar, moradia, violência policial etc., que parecem atingir com mais força as segundas gerações de imigrantes na França, para as quais as mortes de Benna e Traoré foram a gota d'água, são sintomas de um ressentimento francês que se recusa em lidar com as consequências do racismo institucional (BODY-GENDROT, 2010), ao mesmo tempo em que alimenta um outro tipo de ressentimento, nascido do primeiro e compartilhado por aqueles atingidos pelo corpo político nacional.

Dez anos após as revoltas espontâneas de 2005, outros dois acontecimentos, de naturezas radicalmente diferentes, envolvendo franceses de origem muçulmana, se destacaram

como outro ponto de ruptura nas relações entre o estado e populações vulneráveis. Dessa vez, no entanto, indivíduos pertencentes a essas populações figuraram como os principais perpetradores de atos terroristas premeditados. No dia 07 de janeiro de 2015, o atentado à redação do jornal semanal *Charlie Hebdo*, que em edições anteriores havia publicado críticas e sátiras ao Islã, incluindo caricaturas do profeta Maomé, resultou na morte de doze pessoas e foi cometido por dois irmãos franceses praticantes da fé islâmica, Chérif e Saïd Kouachi, que fugiram da cena do crime aos gritos de “Vingamos o profeta Maomé! Matamos *Charlie Hebdo*” [“*On a vengé le prophète Mohammed! On a tué Charlie Hebdo!*”]. No dia 09 de janeiro, o número de mortos aumentou para 17, após um novo atentado, cometido, dessa vez, por um amigo dos irmãos, Amedy Coulibaly, que, depois de matar uma policial muçulmana, fez reféns em um supermercado *kosher* e matou mais quatro pessoas. Cada um dos atentados foi reivindicado por um grupo terrorista estrangeiro: o primeiro foi ligado à Al Qaeda e o segundo ao Estado Islâmico. Os três envolvidos, no entanto, eram franceses moradores de periferias urbanas na região parisiense. No desenrolar dos acontecimentos, a mídia francesa, e possivelmente a mídia internacional, focou apenas na origem muçulmana dos perpetradores, cujos crimes, como comprovam os gritos dos irmãos Kouachi, foram ostensivamente motivados por causas religiosas. De fato, a associação entre terrorismo e Islã vem sendo feita desde pelo menos o início da Guerra ao Terror nos anos 2000. Com efeito, sucessivos processos de orientalização (SAID, 2003) ao longo de séculos provam que a outrificação de continentes como a África e a Ásia, e de regiões como o Oriente Médio é tão arraigada quanto o discurso construído nos últimos quinze anos, quando os EUA invadiram o Iraque pela segunda vez. De fato, o discurso construído atualmente é uma nova versão do Orientalismo que Said retraça desde o século XIX. O foco no Islã como única ameaça à sociedade francesa, e consequentemente aos valores republicanos “essencialmente” franceses – foco esse lançado, principalmente, sobre a dimensão estrangeira da religião, ignorando que a França é o país europeu com maior número de muçulmanos –, falha em compreender e, convenientemente, ajuda a mascarar as verdadeiras limitações estruturais e institucionais do país (GILLESPIE; POŁOŃSKA-KIMUNGUYI, 2016). Segundo pesquisas recentes, por exemplo, os muçulmanos franceses envolvidos em ataques terroristas

são predominantemente [de origem argelina] e têm baixos níveis de escolaridade. Ao menos 70% estão desempregados e os outros 30% realizam trabalhos manuais simples (MARRET, 2010) [...]. De acordo com Marret, os “jihadistas franceses” sofrem com longos períodos de desemprego, demonstram diferentes formas de delinquência e frequentemente passam por processos de radicalização na prisão (p. 4, tradução nossa).

Tendo em mente, portanto, as tensões entre o governo e moradores de regiões periféricas mais pobres, sobretudo aqueles que pertencem a famílias imigrantes, o autor Rachid Santaki, em parceria com Brahim Chikhi, um antigo educador e representante eleito do departamento de Seine-Saint-Denis, onde se localizam algumas das *banlieues* e *cités* mais vulneráveis no território francês, publicou em março de 2015, dois meses após os atentados ao jornal e ao supermercado – e oito meses antes dos atentados ocorridos no *Bataclan* e no *Stade de France*, após os quais foi instalado um estado de emergência na França –, um manifesto intitulado *La France de demain*, que expõe em sua capa a principal proposta dos autores: “*Pour réconcilier République et banlieue*” [“Para reconciliar a república e a *banlieue*”].

Rachid Santaki se tornou oficialmente um autor em 2008 com a publicação de *La petite cité dans la prairie* [A pequena *cité* no prado], um romance autobiográfico⁸⁷ em que o personagem principal – que é também narrador da história – coincide em tudo com o autor, exceto no nome: o protagonista, identificado como Rayane Sirtaki, conta sua história individual e familiar, começando com a infância do pai no Marrocos até sua vida presente na França. Em seu relato – e aqui a palavra é usada propositalmente, já que em muitos momentos o romance perde um pouco da característica narrativa para se transformar em uma exposição dos acontecimentos na vida do personagem –, a vida pessoal é misturada a eventos de proporção nacional ou internacional, que afetam direta ou indiretamente o cotidiano de Rayane/Rachid. Ao final do livro, por exemplo, quando o narrador-personagem reconta eventos ocorridos no início dos anos 2000, em único um parágrafo é abordada a questão das revoltas impulsionadas pelas mortes de Bounna e Traoré. Neste trecho, transcrito abaixo, os eventos de 2005 aparecem em segundo plano, na forma de uma menção, contados em relação à vida do protagonista:

Au même moment, les émeutes dans les quartiers des villes des banlieues éclatent. France 2 me contacte pour réaliser un reportage pour le journal de 20h00, mais je refuse de jouer leur jeu. Deux jeunes sont morts. Puis-je me permettre de faire ma promo sur leur disparition ? De plus, afficher ma tête entre des voitures brûlées, est-ce une fierté ? C'est plutôt un GROS cliché. Je connais les médias, je ne peux pas me permettre de m'afficher comme ça (2008, p. 206)⁸⁸.

⁸⁷ A ideia de uma autobiografia romanceada ou ficcionalizada é exposta no prefácio do livro: “[...] *vous avez entre les mains non pas un récit mais l'autobiographie de Rachid Santaki avec juste plus de meufs, de potes e de vacances au Maroc que prévu*” (BZIT, 2008, p. 12) “[...] você não tem nas mãos uma narração fictícia, mas a autobiografia de Rachid Santaki com um pouco mais de mulheres, amigos e férias no Marrocos do que o normal”]. Questões relacionadas ao pacto autobiográfico, como propostas por Philippe Lejeune, por exemplo, não nos interessam neste ponto do trabalho.

⁸⁸ Tradução: “Naquele mesmo momento, as revoltas nos bairros periféricos das grandes cidades explodiam. [O canal de televisão] *France 2* entrou em contato comigo para fazer uma reportagem para o jornal das 20h00, mas eu me recusei a cair no jogo deles. Dois jovens morreram. Será que eu poderia fazer minha propaganda às custas dessas mortes? Além do mais, exibir minha cara no meio de carros queimados, isso seria motivo de orgulho? Parecia mais um GRANDE clichê. Eu conheço a mídia, não poderia me deixar exibir daquele jeito”.

O trecho anterior é significativo porque não apenas denuncia, na percepção do autor, o sensacionalismo da mídia, que se tornou determinante na compreensão popular das revoltas de 2005 e, posteriormente, nos atentados de 2015, mas revela a atuação de Santaki antes do início de sua carreira de autor, que hoje é mais consolidada pela publicação de romances policiais que se passam em *banlieues*, sobretudo, em localidades de Seine-Saint-Denis. Com efeito, se o jornal das 20h00 pediu ao (hoje) escritor que cobrisse as revoltas é porque desde 2003 ele já era conhecido por seu trabalho como organizador cultural da periferia. Nesse ano, Santaki criou a revista *5styles*, primeira revista francesa gratuita dedicada à cultura hip-hop, cujas atividades foram encerradas em 2011⁸⁹. Com edições impressas que alcançavam entre 100.000 e 150.000 leitores mensalmente, a revista contava com cinco rubricas fixas, donde o nome *5styles*: música, esporte, cultura, multimídia e assuntos internacionais⁹⁰.

Embora a história do romance *La petite cité dans la prairie* se estenda por um longo período, o foco maior é lançado sobre a vida do protagonista, sobre suas idas e vindas entre o Marrocos e a França, sobre seus estudos e posteriormente seu trabalho, o que inclui tratar da criação da revista e dos anos subsequentes à primeira publicação. O relato da vida desse personagem, circunscrito por esses temas, pretende pintar um retrato da *banlieue* parisiense que, se não necessariamente idílico – ou talvez até ironicamente idílico –, se apresenta, ao menos, como uma possibilidade de reconhecimento entre o autor e outros moradores das *banlieues* pobres, que veem naquele um representante de suas histórias, ou entre o autor e leitores externos à periferia, acostumados a associar as *cités* à violência e à privação econômica. Esse reconhecimento se dá, a princípio, com a construção de um repertório cultural internacional, algo semelhante a uma “cultura internacional-popular” (ORTIZ, 2006 [1994]), formada por objetos locais globalizados que possibilitam assim o reconhecimento por um público mundial. As referências que povoam o livro, incluindo, por exemplo, o título – emprestado de uma série norte-americana (*Little house on the prairie*) – e uma playlist de raps e outras canções francesas e norte-americanas ajudam a criar uma relação de reconhecimento e, nesse sentido, também rechaçam o mito do excluído, ao mostrar que o protagonista Rayane, sua família, seus amigos e o ambiente a seu redor se inserem em uma cultura e em uma ordem econômica, política e social compartilhada em nível global.

⁸⁹ Informações obtidas no *Journal Officiel des banlieues*. Disponível em: <www.presseetcite.info/annuaire/ile-de-france/5styles-rip>. Acesso em: 19 out. 2018.

⁹⁰ Informações obtidas no *Facebook* do autor, que ainda leva o nome da revista, *5 styles revue de Rachid Santaki*. Disponível em: <<https://m.facebook.com/pg/5styles/about/>>. Acesso em: 19 out. 2018.

Mas a recusa do discurso do excluído, bem como a tentativa de lançar uma nova luz sobre a representação da *banlieue* e da *cité*, não são o bastante para, sete anos depois, apagar da capa do manifesto (“*Pour réconcilier République et banlieue*”) a cisão implícita entre periferia e estado. Reparar essa separação se torna assim o objetivo do texto. Antes de iniciarmos a análise propriamente dita, alertamos para o fato de que, ainda que o manifesto tenha sido escrito em coautoria, o trabalho cultural de Brahim Chikhi como educador e político, não será levado em conta por não se adequar ao recorte desta dissertação, que se limita à análise de textos literários e de outras expressões artísticas associadas à literatura, como é explicitamente o caso do manifesto de Sérgio Vaz, anteriormente estudado (o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, além de ter sido escrito por um poeta, é claramente pensado como um texto de literatura, ao qual se incorpora um estilo poético). O objetivo deste capítulo, retomando o conceito de “ pura do social”, exposto no capítulo 1, e de “trabalhador cultural”, explicado na seção anterior, consiste na análise de manifestos como formas discursivas e como novos desdobramentos das literaturas aqui estudadas, mostrando que frequentemente um projeto cultural pode estar associado   produa  o literária ou artística de um autor. Obviamente, para que a análise seja coesa e completa, é preciso que as visões de Chikhi sejam levadas em consideração, principalmente, porque, segundo a estrutura do manifesto – em que se alterna a autoria das diferentes seções em que se divide o livro – as questões colocadas por ambos os autores dialogam uma com a outra e às vezes se contrastam, chegando finalmente a um objetivo comum: a confirmação e o encorajamento da crena nos valores republicanos franceses em meio às consequências de um atentado, que, entre outras coisas, fez nascer, mas não levou a cabo, a possibilidade de criação de um *Patriot Act*⁹¹   francesa e elevou o número de ataques islamof bicos a um nível até então sem precedentes na história da Frana ⁹². Não é casual que *La France de demain* seja escrito por um romancista e por um político francês. Na verdade, como veremos, faz parte das visões de (re)conciliação propostas pelos autores uma integração da dimensão cultural – o que inclui, por exemplo, a literatura – e da participação política de moradores de *banlieues* pobres.

⁹¹ *Patriot Act*   o nome de uma lei antiterrorista implementada nos Estados Unidos pelo governo Bush logo após os atentados de 11 de setembro de 2001. Trata-se de uma lei de excea  o vista por muitos como violadora de liberdades civis, visando principalmente populações imigrantes e/ou mua ulmanas. Embora criada como uma medida temporária, desde 2005, ela adquiriu status permanente.

⁹² Ambas as informações foram retiradas de reportagens publicadas respectivamente pelo jornal *Le Figaro* em 11 de janeiro de 2015 (disponível em: < <http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/citations/2015/01/11/25002-20150111ARTFIG00172-contre-le-terrorisme-valerie-pecesse-veut-un-patriot-acta-la-francaise.php>>. Acesso em: 20 out. 2018), e pelo jornal *Le Monde* em 13 de janeiro de 2015 (disponível em: <https://www.lemonde.fr/societe/article/2015/01/13/les-lieux-de-culte-musulmans-sous-protection_4555296_3224.html>. Acesso em: 20 out. 2018)

No que diz respeito ao formato ou à adequação às normas de um determinado gênero textual, o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, se comparado a *La France de demain*, se assemelha mais a uma tradição vanguardista de arte e política; a gênese do segundo manifesto, entretanto, resgata uma tradição de propaganda – no sentido etimológico da palavra, propagar, difundir, e não no sentido pejorativo adquirido principalmente durante os regimes autoritários do século XX – que, na Europa, sempre esteve associada a momentos de ruptura na ordem social, ilustrados, por exemplo, pelas grandes revoluções históricas, marcadas elas também por cisões sociais e políticas que, por vezes, tomavam a forma de guerras civis, como é o caso da Revolução Francesa no século XVIII. A tradição da propaganda e da produção de panfletos, na época, considerados subversivos e, por isso, publicados anonimamente, visava frequentemente à denúncia do estado. *La France de demain*, ao contrário, se propõe a apontar problemas em um corpo social – o que também é feito no manifesto de Vaz, embora este se preocupe em estabelecer os critérios de uma nova arte, pensada a partir de um determinado lugar –, ao mesmo tempo em que objetiva, acima de tudo, criar soluções para evitar, a qualquer custo, a ruptura definitiva. Muitas dessas soluções envolvem ostensivamente, como veremos a seguir, a integração e a assimilação ao que os autores chamam de “República”, tema a que retornaremos adiante.

La France de demain é dividido em onze breves seções⁹³ – cada uma escrita por um dos autores, começando com Chikhi –, cujos temas principais podem ser definidos como: (i) a busca por sucesso e o perigo da cultura de celebridade na *banlieue*; (ii) a evasão da *banlieue*; (iii) a importância da cultura – no sentido restrito de bens simbólicos providos de distinção – e da educação para moradores da *banlieue*; (iv) a falta de figuras exemplares e de formação profissional nesses ambientes; (v) a relação entre *banlieue* e Islã; (vi) a atuação política dos moradores; (vii) a necessidade da responsabilidade pessoal; (viii) a exaltação de valores republicanos e nacionais na forma de Marianne. O número de temas enumerados é menor que onze porque um mesmo tema pode ser trabalhado em diferentes seções do manifesto. Começamos, pois, com o título, que enseja todo o resto. Há uma relação de causa e consequência entre o título e o objetivo exposto na capa: a princípio, a reconciliação, se é que houve em algum momento conciliação, seria a condição necessária para a “França de amanhã”. Dito de outro modo, para que esta aconteça, é preciso antes passar pelo processo

⁹³ São elas: *Cendrillon en Ferrari* [Cinderela de Ferrari]; *Arrêtons de partir* [Não partamos]; *Mozart à la cave* [Mozart no porão]; *L'école au cœur* [A escola no cerne]; *Des adultes pour nos enfants* [Adultos para nossas crianças]; *Mes jobs alimentaires* [Meus bicos para sobreviver]; *Notre islam inconnu* [Nosso Islã desconhecido]; *La politique c'est nous* [A política somos nós]; *Accomplir quelque chose* [Realizar alguma coisa]; *L'intimité comme identité* [A intimidade como identidade]; *Marianne je t'aime* [Eu te amo, Marianne] (os títulos em itálico são de autoria de Chokhi, e os demais de Santaki).

que consiste na reconciliação – esta, por sua vez, também depende de um ato imaginativo, capaz de forjar a ideia de uma comunidade em harmonia. Mas, ainda que o manifesto trate de um projeto (ou de uma projeção no) futuro, grande parte dele se concentra no presente, descrevendo o atual estado das relações entre a *banlieue* e o resto da França.

Mesmo que o objetivo seja criar harmonia entre as partes (república e *banlieue*) que poderiam restaurar uma suposta totalidade, a justaposição desses dois termos não pretende modificar um senso comum, que encara *République* e *banlieue* como irreconciliáveis: ela é antes alimentada por esse senso comum. Há, em resumo, um juízo de valor na proposição dos autores que poderia ser mais bem reformulado pela seguinte frase: “*pour réconcilier la banlieue à la République*”. A *banlieue* se coloca, desse modo, como sendo habitada por sujeitos que evocam, acima de tudo, um imaginário de privações (da falta de estudos à violência), endossado em certos momentos pelos próprios autores. Trata-se, em suma, de um lugar oposto a um *ideal*, o qual se deseja atingir por parecer, em todas as suas narrativas oficiais, infalível. Essa justaposição não deixa de espelhar, em alguma medida, os contrastes entre a zona do colonizado e a zona do colono, como opostos maniqueístas de uma lógica que a própria colonização impõe (FANON, 2017 [1967]):

A zona habitada pelos colonizados não se complementa à zona habitada pelos colonos. Essas duas zonas se opõem, mas sem estarem a serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, elas obedecem ao princípio de exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos sobra [...]. A cidade do colono tem fartura, é preguiçosa, seu ventre é cheio de coisas boas em estado permanente [...]. A cidade do colonizado é inferior, está de joelhos, é servil [...]. O olhar que o colonizado lança sobre a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja (p. 42-43, tradução nossa).

O manifesto não é nem de longe tão radical e crítico quanto o texto de Fanon, nem pode ser pensado a partir de um mesmo contexto colonial – a existência de franceses originários de famílias africanas e caribenhas, bem como a condição em que essas populações se encontram no território francês atualmente são decorrentes de uma conjuntura pós-colonial, na qual, apesar do nome, problemas resultantes da colonização não foram inteiramente superados –, mas a relação imposta entre os dois domínios é similar: impera a dicotomia colonizador/colonizado entre os valores republicanos e a *banlieue*; esta, no entanto, não deve olhar para aquela com inveja, mas com admiração: é preciso aspirar à Marianne, encaixar-se nela, em vez de pensar em novas possibilidades de relação que não apenas ponham em causa a situação atual da periferia, mas que encarem essas questões como parte de um problema maior na sociedade francesa e nos ideais revolucionários propagados como absolutos. A chave da conformação aos valores republicanos é, entre outras coisas, a boa vontade: “[e] eu

nunca deixei de ir trabalhar [escrevendo literatura, organizando projetos culturais] porque estou consciente de que tudo pode acabar, pode acontecer de eu ter que me levantar todo dia de manhã para fazer um bico que me sustente. E isso não me incomoda: vou reconstruir alguma coisa porque *tenho vontade para isso*” (SANTAKI, 2015, p. 44, tradução nossa, grifos nossos). A (boa) vontade é, em suma, a característica do bom imigrante e, como tal, ela precisa ser construída, superando entraves colocados pela vida em *banlieue*.

Chegamos assim ao primeiro ponto de contenda no manifesto. A primeira seção, intitulada *Cendrillon en Ferrari* [*Cinderela de Ferrari*] e escrita por Brahim Chikhi, é uma crítica à busca do sucesso pelo caminho da celebridade. O autor não dispensa críticas ao culto do dinheiro e da “ostentação” que leva jovens da periferia a buscarem como exemplos de vida artistas de reality show ou o empresariado do narcotráfico. A crítica do autor é colocada de forma mais incisiva no seguinte trecho:

‘Quero ter sucesso, então quero ficar rico’ é uma das muitas falsas verdades que se impuseram nos nossos bairros e que ninguém parece ser capaz de contestar. O fracasso seria, portanto, não possuir nada – o que é precisamente o caso da maioria dos habitantes dos nossos bairros [...]. Essa ilusão que nós construímos contribui para os problemas das nossas *banlieues* e está na raiz dessa procura por dinheiro fácil e sem esforço, que nos desvia de um caminho de busca pelo que nos apaixonamos realmente e pelo que pode nos realizar (2015, p. 12-13, tradução nossa).

Apesar de pertinente, a crítica de Chikhi falha em perceber o caráter muito mais insidioso da cultura de celebridade e do dinheiro – resumida por Vaz (2011 [2007]) na expressão “o teatro do ter ou não ter” (VAZ, 2011 [2007], p. 50) –, que na periferia é certamente mais nociva, já que, além de ser o sintoma de um novo tipo de exploração capitalista, corresponde a um nível ainda mais elevado de separação entre o sujeito periférico e a sua representação: o primeiro raramente controla os discursos construídos ao seu redor e os meios pelos quais esses discursos se propagam. O autor restringe assim, ainda que implicitamente, o desejo pela fama e pelo dinheiro ao ambiente da periferia e demonstra um julgamento quase moral em sua reprovação – como se querer ser rico e famoso fosse um mau gosto popular, expressão de uma decadência social e resultado de uma expansão devastadora da cultura de massa. Na verdade, o diagnóstico feito por Chikhi diz respeito a uma dimensão contemporânea do capitalismo fundada no controle e na transformação em mercadoria das esferas do lazer e do cotidiano, configurando assim a chamada “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 2017 [1967]), que transforma a vida social em representação e, por meio da onipresença da imagem, interfere nas relações cotidianas. Desse modo, o “ter ou não ter” pelo que foi substituído o velho “ser ou não ser” assume uma nova dimensão: a do parecer.

Mas é possível atuar de forma transgressora desde o interior dessa sociedade do espetáculo. No trecho em que Santaki, no romance *La petite cité dans la prairie*, se recusa a participar de uma reportagem especial sobre as revoltas de 2005 – reportagem essa que também transformaria o autor em representação a serviço de uma determinada versão dos fatos –, o autor se coloca como contrário à criação de um diálogo midiático unilateral; não é por acaso, por exemplo, que ele reitera o uso do termo “*afficher*”, que nós traduzimos como “exibir”, mas que em outros contextos poderia aparecer como “anunciar” ou “afixar”. Com efeito, Santaki, tanto por meio de sua literatura quanto por meio de suas ações culturais, dentre as quais se destaca “*La Dictée Géante*”, detentora do recorde de maior ditado coletivo organizado no mundo, parece tentar operar desde o interior da sociedade de espetáculo, reconhecendo que já não é possível separar cultura de massa de cultura erudita, como se esta fosse melhor que aquela. Chikhi, por outro lado, ao se recusar a pensar essa questão no interior da “épura”, como aconselha Joel Rufino dos Santos (2004), prefere não se envolver com o mundo dos objetos, a fim de tentar transformá-los e recriá-los com sua prática intelectual.

É em parte por esse mesmo motivo que na terceira seção, *Mozart à la cave* [*Mozart no porão*], Chikhi prefere ignorar o hibridismo crescente na cultura urbana contemporânea (CANCLINI, 1990) e opor aos problemas ocasionados pela cultura de massa o desenvolvimento pessoal possibilitado pela “verdadeira cultura” – a cultura como bem simbólico determinado por critérios de gosto e dom, que “[na] luta por posição social [começa] a desempenhar enorme papel como uma das armas, se não a mais apropriada, para progredir socialmente e para ‘educar-se’” (ARENDDT, 2016 [1954], p. 254). Desse modo, Chikhi narra aos leitores seu primeiro contato com a música erudita no porão de uma biblioteca. Para o autor, esse foi o início da criação de uma “cultura comum” (2015, p. 28), que, no entanto, lhe permite manter-se separado da comunidade em que nasceu:

Eu tive a *sorte* de não conhecer o sentimento de pertencimento ao meu bairro ou a um clã. O que isso queria dizer, pertencer a um bairro que tinha a minha idade, se eu poderia me identificar com a história da França aprendida na escola, ou com a história dos meus pais, emigrados da Cabília [região montanhosa do norte da Argélia]? [...]. Eu me permiti manter relações com homens e mulheres cujos códigos de conduta e cuja história eram diferentes dos meus. *Pessoas para quem o racismo ou o passado colonial da França não eram chaves de leitura; eles me viam como eu era, ou seja, como um indivíduo e não como alguém pertencente a uma comunidade ou a um grupo. E isso não teria sido possível sem a cultura comum que me foi transmitida na escola e que me ajudou a manter essas relações* (p. 26-27, tradução nossa, grifos nossos).

O autor não nega o pertencimento a qualquer comunidade, ele rechaça antes o pertencimento a uma comunidade periférica. Para ele, a “cultura comum”, formada no contato com professores e com outras pessoas exteriores à *banlieue*, só tem valor se baseada em algum tipo de ancestralidade, seja ela herdada dos pais, seja ela proveniente da tradição histórica francesa. Embora não tenha sido a intenção do autor, que é crítico do partido da Frente Nacional, sua retórica não deixa de evocar de algum modo uma fala de Marine Le Pen durante um debate presidencial em 2017: a política usa a expressão “cultura milenar francesa” [sic], cuja incoerência absurda (como nação, a França não tem milhares de anos) resume o tom reacionário de sua campanha. A cultura da *banlieue* ou da *cité* aparece, portanto, como um aprisionamento do qual é possível se libertar se houver “sorte” e “boa vontade”.

É curioso, por exemplo, que o autor admita a existência do racismo na sociedade francesa, mas ao mesmo tempo conceda a possibilidade de se desvencilhar dele por uma escolha pessoal. Contrário a essa visão, Fanon (2008 [1952]) afirma que a imagem feita pelo branco do negro – supõe-se que as pessoas de que trata o autor sejam francesas “*de souche*” [“de raiz”], como coloca a expressão popular, já que, para elas, o racismo supostamente não afeta nem forja suas rela es com o mundo – e, acima de tudo, a imagem feita pelo negro de si mesmo, motivada pelo contato com o branco, são profundamente determinadas pelos lugares sociais criados pelo racismo: “[o] negro, na medida em que fica no seu país, tem quase o mesmo destino do menino branco. Mas indo à Europa terá de reconsiderar a vida. Pois o preto, na França, seu país, se sentir  diferente dos outros. Já pretenderam apressadamente: o preto se inferioriza. A verdade é que ele é inferiorizado” (p. 133). Parte dessa inferioriza o se d  precisamente pelo contato com as imagens e representa es tão criticadas por Chikhi que povoam a sociedade globalizada ocidental. Obviamente, Chikhi, como um homem de origem muçulmana – tema ao qual ele também dedica uma se o ao fim do manifesto –, a princípio, não se encaixa nas proposi es da Fanon, que inclusive, em *Les damn s de la terre [Os condenados da terra]*, descreve a divisão entre africanos  rabes e africanos negros no continente como uma divisão conflituosa – aqueles seriam considerados pelos europeus como “africanos brancos”, superiores aos negros, mas, ainda assim, inferiores aos brancos. O orientalismo descrito por Said (2003), no entanto, assume frequentemente as características de um processo de racializa o que se reflete, por exemplo, no maior escrutínio e no maior controle policial a que estão sujeitos  rabes e muçulmanos na França.

Rachid Santaki, por sua vez, tende a ser mais propositivo e menos moralizante em suas visões sobre a (re)concilia o que é objetivo do manifesto. Na se o *L’ cole au c eur [A escola no cerne]*, ele concede a devida importância   educa o pública de qualidade, sem, no

entanto, deixar-se levar por idealismos ou ilusões nacionalistas. Fornecendo exemplos de educadores originários de Saint-Denis, que realizaram os estudos básicos no bairro e hoje atuam em escolas nesse mesmo local, o escritor divulga a atuação de outros possíveis “trabalhadores da cultura”, cujas práticas podem embasar projetos em uma escala mais ampla. A menção ao valor republicano permanece como expressão de um direito que contribui para a formação cidadã de franceses, e não como sinal de superioridade ou conservadorismo de uma cultura considerada central em relação à *banlieue*. Aqui, ao contrário, há mais espaço para uma postura de fronteira que se reflete nas práticas do autor. Acima mencionamos “*La Dictée Géante*”, ou “O ditado gigante”, evento idealizado pelo autor e realizado pela primeira em 2013, com o objetivo de, segundo o site oficial, “fazer você conhecer a língua francesa por meio de um espaço de encontros e de divertimento em torno das palavras” (tradução nossa)⁹⁴. Essa atividade, organizada sempre na região periférica parisiense, no departamento de Seine-Saint-Denis, consiste em se reapropriar de um exercício que é tradicional no processo pedagógico francês: o ditado escolar. Trechos de obras clássicas francesas – de Saint-Exupéry, passando por Zola, até Victor Hugo –, são lidos para multidões de mais de mil pessoas (o recorde batido em 2015, por exemplo, contou com 1.247 pessoas, e somando todas as edições do ditado desde 2013 mais de 200.000 pessoas já participaram do evento) atraídas em parte pelo caráter midiático do evento, que conta com uma entrada no *Livro Guinness dos Recordes*. Por meio dessa iniciativa, o autor é capaz de, em suas próprias palavras, “[fazer] do ditado uma alavanca para melhorar a relação com a ortografia e promover a leitura” (tradução nossa)⁹⁵.

Essencial à proposta de Santaki é uma educação que incorpore valores artísticos e esportivos às práticas pedagógicas: “[o] esporte, a cultura e também o mundo do trabalho devem entrar no *collège* [equivalente ao segundo ciclo, do sexto ao nono ano, do ensino fundamental no Brasil]” (2015, p. 30, tradução nossa). A relação entre o esporte e a cultura na literatura de Santaki é, com efeito, trabalhada como traço de sociabilidade na periferia. No romance autobiográfico *La petite cité dans la prairie*, por exemplo, a prática esportiva aparece na forma do boxe, que permite ao protagonista Rayane se encontrar com outros moradores da região:

[...] j’ai envie de me remettre à la boxe [...]. J’entre dans la salle, surprise ! je retrouve J.-R., un ancien compétiteur de Saint-Ouen [...]. Je suis content de le

⁹⁴ Disponível em: <ladicteegeante.com>. Acesso em: 19 out. 2018.

⁹⁵ Informações retiradas do texto “*Rachid Santaki, un ambassadeur qui sait vous prendre au(x) mot(s)*”. Disponível em: <inseinesaintdenis.fr/Rachid-santaki-un-ambassadeur-qui-sait-vous-prendre-aux-mots/>. Acesso em: 19 out. 2018.

retrouver [...] Parmi les gars dans la salle, il y a un ancien de Louise-Michel [...]. Il y a aussi des boxeurs professionnels : Houcine, Souleymanne Mbaye. Je retrouve même un autre gars de Saint-Ouen : Mamadou Magasoumba [...]. La boxe est un sport individuel mais il y a dans ce club quelque chose de collectif. On travaille en groupe la culture physique (2008, p. 139, grifos nossos)⁹⁶.

Como observa Horvath (2018b), em vários romances de escritores originários da *banlieue*, incluindo o próprio *Boumkæur* e *Viscéral*, de Rachid Djaïdani, o boxe aparece ou como metáfora ou como princípio estético que permite aos escritores (i) estabelecer um capital “autóctone”, isto é, um capital que lança luz sobre aspectos relacionados à cultura de *cit *; (ii) amenizar ou nuançar estereótipos de violência ligados à juventude *banlieuesarde*; e (iii) extravasar as frustrações desses mesmos jovens contra os problemas que os afligem social, econômica e politicamente. Com efeito, no romance de 2008, o boxe, além de funcionar como uma forma de fazer amigos e de se relacionar com outras pessoas do bairro, atua também como uma motivação para o personagem seguir em frente, apesar dos maus resultados nos estudos e da dificuldade em arrumar emprego. A ideia de uma cultura “autóctone” como algo que se origina de determinada região passa necessariamente pela questão da autorrepresentação. Isso significa que atividades como o boxe e o hip-hop, por exemplo, ao serem trazidas para a literatura, permitem aos autores consolidarem, ou melhor, legitimarem em outras esferas o que já está há muito tempo consolidado na periferia. Levar essa prática para a escola, como sugere Santaki, ajuda a transferir para o campo estrutural o que já está presente no campo simbólico: o autorreconhecimento e a possibilidade de explorar habilidades físicas e artísticas, de um lado, e habilidades de letramento, de outro.

O problema da representação se torna assim central à obra de Santaki, que no “*avant-propos*” do romance *Le petite cité dans la prairie*, afirma: “[on] dit souvent que ‘l’enfer, c’est les autres’ ; je l’ai souvent pensá, mais finalement, le vrai probl me, c’est que nous ne nous connaissons pas, que nous avons eu du mal   trouver nos rep res, construits sur la diversit ” (2008, p. 15)⁹⁷. Esse vazio representativo de que fala o autor acaba ocasionando, por extensão, um esvaziamento político, com pessoas se sentindo cada vez mais afastadas e desiludidas com o aparelho do estado, que elas equivocadamente consideram como a única possibilidade de a o política: “[aos] olhos dos moradores, a política permanece uma utopia, pois não toma a

⁹⁶ Tradução: “[...] tenho vontade de voltar a lutar boxe [...]. Entro na sala, surpresa! encontro o J.-R., um velho competidor de Saint-Ouen [...]. Fico contente em revê-lo [...]. Dentre os caras que estão na sala, tem um velho [do liceu] Louise-Michel [...]. Tem também uns boxeadores profissionais: Houcine, Souleymanne Mbaye. Encontro até outro cara de Saint-Ouen : Mamadou Magasoumba [...]. O boxe é um esporte individual, mas nesse clube tem alguma coisa de coletivo. A gente trabalha em grupo a parte física (2008, p. 139).

⁹⁷ Tradução: “[dizem] que ‘o inferno são os outros’; eu mesmo já pensei muito assim, mas, no fim das contas, o verdadeiro problema   nós não nos conhecermos, nós termos dificuldade em encontrar referências, construídas na diversidade”.

forma da vida na *cité*, mas se resume a um acúmulo de mandatos e a solu es que oferecem remendos a uma situa o pernicioso” (2015, p. 56, tradu o nossa). Além de explicitar a confusão entre o político e o estatal,   qual voltaremos mais tarde, o autor estimula o que ele chama de “atu o sobre o território”, que envolve um tipo de responsabiliza o pessoal não pela via do revisionismo histórico ou pela “boa vontade” daqueles que não confrontam diretamente os problemas estruturais da sociedade francesa – atitude que   vista por Chikhi como uma culpabiliza o desnecessária. A proposta de Santaki passa antes pela transforma o dos moradores em “atores sociais”, capazes de se apropriarem do *quartier*.

Visando a rela o sintomática entre a falta de participa o política e a falta de (auto)representa o cultural (literária, artística), Santaki e outros/as escritores/as franceses/as, não necessariamente de origem periférica, se envolveram em 2014 em um projeto editorial intitulado *Raconter la vie* [*Narrar a vida*], idealizado inicialmente por Pierre Rosanvallon, um sociólogo francês, que convidava qualquer um a contar suas histórias de vida no site <raconterlavie.fr>. Em paralelo a essa iniciativa, as * ditions du Seuil* lançaram uma cole o de livros, organizada por Pauline Peretz, com a mesma temática, mas, dessa vez, escritos por autores e autoras consagrados, dentre os quais se encontrava o próprio Rachid Santaki, com a publica o de um conto intitulado *Business dans la cité*. Nessa história, somos apresentados a um protagonista hom nimo ao de *La petite cité dans la prairie*, talvez até o mesmo protagonista em um universo paralelo, que decide deixar seu emprego no tráfico para se aventurar pela área das comunica es, fundando uma revista – hom nima a *5styles* – e uma empresa de marketing, que acaba servindo aos interesses de uma oligarquia financeira e política. O autor cria, portanto, numerosos pontos de encontro entre o narcotráfico e o corporativismo, oferecendo, no entanto, uma visão moralizante ao final do conto: Rayane, o protagonista, é morto pelo traficante para o qual trabalhava, sendo finalmente punido pelos crimes cometidos em vida. Apesar disso, a cole o editorial e, em teoria, todos os autores participantes tinham a tarefa de promover um novo tipo de sociabilidade em um mundo em que “fóruns se multiplicaram na internet; um número considerável de pessoas conversam nesses espaços, pedem conselhos e tentam estabelecer liga es com outras pessoas vivendo experiências similares [...] Todas essas iniciativas são prova de uma expectativa do público e de uma nova abordagem do mundo social” (ROSANVALLON, 2014, p. 13, tradu o nossa).

Ao mesmo tempo,   sintomático que a iniciativa online e a cole o editorial tenham se estabelecido em um momento em que o partido da Frente Nacional, representante da extrema direita francesa, ganhava mais força, tendo chegado em 2017, pela segunda vez na história, ao segundo turno das elei es. Essa iniciativa sociológica/literária se apresenta assim como uma

estratégia de fazer falar e, conseqüentemente, fazer ouvir aqueles que se sentiam esquecidos e que, por esse motivo, poderiam ser facilmente manipulados pelo discurso pernicioso, demagógico, autoritário e outrificador de uma liderança “política” que promove e se alimenta de ressentimento – discurso que vem fazendo efeito neste exato momento no Brasil. A recepção da coleção e a publicação de relatos no site certamente não foram decisivas para o resultado das eleições, em que a Frente Nacional foi derrotada dois anos depois, mas podem ser, ainda assim, apontadas como um exemplo de trabalho que pensa e se insere na dimensão da “épura social”, considerando a importância de criar novas possibilidades de relação por meio do ato de contar histórias, sejam elas fictícias ou não. Em 2017, por exemplo, ano das eleições presidenciais, a iniciativa de *Raconter la vie* se estendeu à dimensão *Raconter le travail* [Narrar o trabalho], em que pessoas compartilhavam histórias, positivas ou negativas, da vida profissional na internet. O principal objetivo desse projeto consistia em suscitar, a partir dos relatos apresentados, novas reflexões que pudessem inclusive ter impacto nas reivindicações dos eleitores⁹⁸. Com efeito, a respeito do poder das histórias e da ficção na vida cotidiana, em uma entrevista de 2017, Santaki chama atenção para o potencial emancipador da ficção, que, segundo ele, se prova mais eficaz que qualquer projeto cultural: “[...] estou convencido de que a ficção pode ter um impacto significativo sobre o público e pode contribuir para uma reapropriação da nossa sociedade” (p. 7, tradução nossa).

A participação ativa na esfera política, resumida por Santaki no título da seção, *La politique c’est nous* [Nós somos a política], tem como objetivo último, no entanto, reconciliar *banlieue* e república, ou, no sentido mais amplo, franceses e república: “é possível reconstruir despertando os espíritos – e reconciliando os franceses com a república” (2015, p. 63, tradução nossa). Essa ideia de república nunca é explicitamente definida pelos autores, embora seja construída ao longo do texto por uma associação de valores e instituições. A república é a escola pública, a universalidade, a liberdade, o direito à igualdade. Como ideia, no entanto, ela não é o bastante, e suas falhas, na prática, são bem ilustradas pelos filmes analisados no capítulo anterior, que questionam, em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, a narrativa revolucionária sobre a qual foi erguido o sentimento de pertencimento à nação francesa. Tanto em *La Haine* quanto em *Ma 6-t va crack-er* é precisamente quando a parte que não conta, ou, como coloca Rancière (2014 [1998]) em “Dez teses sobre a política”, a parte que não pode tomar parte, invade o espaço de circulação e o reapropria, fazendo dele um espaço político, que os personagens se tornam, de fato, sujeitos

⁹⁸ Informações retiradas do site *Raconter le travail*. Disponível em: <<http://raconterletravail.fr/projet/>>. Acesso em 20 out. 2018.

da democracia. A essa relação política, a partir da qual se pensa o sujeito político (*sujet politique*, que é tema e sujeito da política ao mesmo tempo) se opõe a polícia: “[há] duas formas de contar as partes da comunidade. A primeira só conta partes reais, grupos efetivos definidos por diferenças de nascimento, de funções, de lugares e de interesses que constituem o corpo social, e exclui todo e qualquer suplemento. A segunda conta ‘a mais’ uma parte dos sem-parte. A primeira chama-se polícia, a segunda política” (p. 146). Dito de outro modo, a polícia distribui lugares e funções sociais, estabelecendo assim o que Rancière chama de “partilha do sensível” (p. 146), ou a definição das diferentes formas de “tomar-parte”; é ela que determina quem pode ou deve agir, em que momentos, de que formas; ela é, em suma, criada pela redução da política à polícia, obtida pela via do “consenso”. Para Rancière, o consenso, equivocadamente tomado pela ausência de violência por meio da discussão pacífica, na verdade, reserva um lugar específico para a política e para a comunidade política, que passam a ser confundidas com o corpo social e têm suas práticas convertidas em práticas do estado.

Em última análise, o consenso é a tentativa de anular o “dissenso”, próprio da ação política e responsável por manifestar “a diferença da sociedade a si mesma” (p. 152). Em linhas gerais, isso quer dizer que o povo, considerado o sujeito por excelência da democracia, ao suspender as lógicas de dominação legítima, só pode existir em uma situação de dissensão, a qual permite a existência de um mundo dentro de outro, tornando visível o que até então não era digno de ser visto. Quando Chikhi e Santaki propõem, no entanto, a reconciliação entre república e *banlieue*, ou a reconciliação da *banlieue* à república, como reformulado no início da seção, eles parecem optar pela anulação de um dos mundos e pela restauração de um corpo social. A motivação para essa tentativa de restauração é claramente o quadro de exceção provocado pelos atentados de 2015, que, no entanto, não provocaram por si só uma ruptura na sociedade francesa, mas, tendo atingido um ápice, escancararam uma ruptura que já estava lá. É nesse contexto de tentativa de restauração que a Marianne, figura (auto)aniquilada(ora) em *Ma 6-t va crack-er*, aparece como alternativa matriarcal à pátria: “[...] originários da imigração pós-colonial, eles [‘nossos compatriotas de confissão muçulmana’] são os últimos filhos adotados por Marianne, são os benjamins [filhos mais novos] da nossa frátria republicana” (CHIKHI, 2015, p. 82, tradução nossa). Essa alternativa, contudo, depende do esquecimento e da invisibilização de uma história anterior em que a frátria se mostrava possível – uma frátria que, mesmo no manifesto de 2015, não estende seus limites para a constituição de uma irmandade mais ampla, capaz de incluir também as mulheres da periferia,

a cujas necessidades específicas o texto, como foi também o caso dos filmes e dos romances, não se dirige.

Maria Rita Kehl (2008), por exemplo, pensa a frátria do ponto de vista da comunidade criada pelos rappers das periferias de São Paulo, sobretudo pelos Racionais MC's, e destaca “o esforço civilizatório deste grupo, tanto das miseráveis condições de vida dos jovens pobres da periferia de São Paulo, quanto do apelo ao gozo mortífero que se instala ali, com maior intensidade do que nos bairros onde a lei protege, minimamente, os direitos dos cidadãos” (p. 67). A frátria nomeada pela psicanalista, no entanto, parece surgir de uma comunidade forjada no interior do bairro, que leva em conta as particularidades e a paisagem daquele lugar, contrastando-o com um tipo de visão midiática que o confina a uma interpretação única e unilateral. É o que faz, como vimos acima, Sérgio Vaz tanto no manifesto quanto em sua poesia, ao atribuir um papel não só civilizatório, mas cidadão à sua arte; e é o que fez também, em 2018, com sua fala no comício de Fernando Haddad, candidato que desafiava o agora presidente eleito Jair Bolsonaro, o rapper dos Racionais MC's Mano Brown⁹⁹, ao pôr em causa o símbolo do palanque como lugar de confluência entre aquele que fala, o detentor do palanque, e aqueles que escutam. Esse tipo de ação verdadeiramente política da parte de Mano Brown se tensiona com o próprio evento do comício, que visa à ascensão à força policial, indo ao encontro do projeto artístico e cultural do rapper, no qual Kehl identifica a prática de uma formação civilizatória. É também como evidência de uma postura similar que Carolina Barreto compreende as literaturas de autores periféricos brasileiros. A teórica afirma que “a frátria é o lugar da coexistência de discursos tanto convergentes quanto divergentes

⁹⁹ Transcrição da fala de Mano Brown: “Eu vim aqui representar a mim mesmo, não vim representar ninguém, certo? Eu não gosto do clima de festa, não gosto, acho que a cegueira que atinge lá atinge nós também. E isso é perigoso. Não tá tendo motivo pra comemorar. Tem, sei lá, quase 30 milhões de votos pra alcançar aí. Não temos nem expectativa nenhuma pra alcançar, pra diminuir essa margem. Não estou pessimista, sou realista. Eu tô vendo... eu não consigo acreditar que pessoas que me tratavam com tanto carinho, pessoas que me respeitavam, me amavam, que me serviam café de manhã, que lavavam meu carro, que atendiam meu filho no hospital, se transformaram em monstros. Eu não posso acreditar nisso. Eu não posso acreditar que... Essas pessoas não são tão más assim. Se em algum momento a comunicação do pessoal daqui falhou, vai pagar o preço. Porque a comunicação é a alma. Se não tá conseguindo falar a língua do povo vai perder mesmo, certo? Falar bem do PT pra a torcida do PT é fácil. Tem uma multidão que não tá aqui que precisa ser conquistada, ou a gente vai cair no precipício. Eu tinha jurado pra mim mesmo nunca mais subir no palanque de ninguém, entendeu? Porque política não rima, não tem suíngue, não tem balanço, não tem nada que me interessa. Eu gosto de música. Mas eu tô vendo casais se separando, amigos de 35 anos deixando de se falar, Tenho amigos... se eu puder falar vai ser bom, se não eu vou parar também, já era e foda-se! Certo? Tenho amigos que eu não tenho mais como olhar no rosto deles por causa de política, certo? Não vim aqui pra ganhar voto porque eu acho que já tá decidido. Agora, se falhou, vai pagar, quem errou vai ter que pagar mesmo, certo? Não gosto do clima de festa, o que mata a gente é a cegueira e o fanatismo. Deixou de entender o povão, já era! Se nós somos o Partido dos Trabalhadores, o partido do povo tem que entender o que o povo quer. Se não sabe, volta para a base e vai procurar saber. E as minhas ideias é essa. Fechou”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/eleicoes/2018/noticia/2018/10/23/haddad-participa-de-comicio-no-centro-do-rio-marcado-por-discurso-critico-de-mano-brown.ghtml>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

sobre a experiência das grandes cidades a partir das periferias, mas sem que se perca de vista uma postura crítica em relação à sociedade brasileira e às relações de poder que nela se estabelecem” (2011, p. 43). Na visão da autora, a frátria se torna um espaço propício para a construção de um imaginário que faz surgir, tanto da parte dos autores quanto da parte dos leitores, um sentimento de pertencimento, dando origem assim à ideia de “frátria imaginada”.

Vimos nos capítulos anteriores e também neste que cada autor constrói em sua obra uma imagem própria do lugar periférico e da vida contada desde esse lugar. Santaki, por exemplo, transforma essa imagem em um projeto, exposto no paratexto de seu primeiro romance e concretizado nos eventos culturais organizados por ele desde então. O manifesto *La France de demain*, entretanto, por mais que se coloque como uma tentativa de consolidar uma frátria, não cogita a possibilidade de um projeto civilizatório ou cidadão que parta da *banlieue*. A frátria ali existente precisa se submeter à autoridade da nação transformada em pátria. Ao final de *La petite cité dans la prairie*, Rayane/Rachid oferece as seguintes palavras de encerramento: “*Effectivement, les choses ne sont pas si simples, mais nous avons une chance : celle de vivre en France. On parle de cité, de ghetto [...]. Les médias et ceux qui n’y vivent pas ont une vision de la banlieue pleine de clichés, mais pour moi, l’avenir est ici*” (2008, p. 239, grifos nossos)¹⁰⁰. A ideia de um “futuro aqui” pode ser pensada em relação à ideia de uma “França do amanhã”. A associação entre a *banlieue* e o futuro do país indica, em um primeiro momento, o fato de a França estar cada vez mais sujeita a uma mudança demográfica inevitável, cujas alterações já são sentidas em termos étnicos, linguísticos e culturais. Em um segundo momento, a ideia de que “o futuro é aqui” revela não apenas a necessidade de investimentos em um espaço cuja população pode eventualmente se tornar uma maioria quantitativa, mas alerta para a presentificação desse futuro: o que se espera que aconteça na França em larga escala já acontece cotidianamente na *banlieue*. Encerramos esta seção com o seguinte questionamento: para a sociedade de amanhã não seria mais interessante pensar a convivência entre dois mundos – uma convivência frequentemente conflituosa –, em vez de apostar, como ao final do manifesto, em um nacionalismo sentimentalista que prevê a aceitação cega de relações de poder desiguais: “[compatriotas] franceses de confissão muçulmana, judaica, católica ou atea, [...] [digam-lhe] o que vocês sempre tiveram vontade de dizer mas que guardaram no fundo do coração: Marianne, eu te amo” (CHIKHI, 2015, p. 83, tradução nossa)?

¹⁰⁰ Tradução: “De fato, as coisas não são tão simples, mas nós temos a sorte de viver na França. Fala-se muito de *cité*, de gueto [...]. A mídia e os que não vivem nesses lugares têm uma visão de periferia [*banlieue*] cheia de clichês, mas para mim o futuro é aqui”.

3.3. “Dentro/fora do lugar”: uma breve comparação entre literaturas, manifestos e propostas

Joel Rufino dos Santos (2004), assim como Rancière, apresenta uma diferenciação entre os conceitos de povo e população, embora o faça embasando-se em outros critérios teóricos. Se para o filósofo francês, o povo é a parte suplementar que não pode ser separada e distribuída em determinados lugares e funções sociais, para o historiador brasileiro, o povo corresponde à população que “se apropria da terra e a converte em território” (2004, p. 217). Isso faz com que, no Brasil, por exemplo, só seja considerada “povo” a minoria que domina a terra, os meios de produção e o capital financeiro do país; o resto – sobretudo, o resto deportado para o país durante o tráfico negreiro – se mantém como população que “*está aqui, mas não é daqui*” (p. 218, grifos do autor). Santos identifica esse mero “estar aqui”, fruto de problemas como a baixa qualidade do sistema escolar público e a falta de interesse em uma política de reforma agrária, como um dos principais entraves à consciência de cidadania necessária à conclusão de um projeto nacional. Sem a construção dessa relação entre população e território, que depende de muitos dos valores republicanos apontados por Chikhi e Santaki, o Brasil permanece uma “nação inconclusa” (SANTOS, J., 2004, p. 219). A França, ao contrário, consolidou parte dessa relação em séculos anteriores, mas, desde a segunda metade do século XX, com a chegada de novos moradores – cujo status de “população” não parece avançar para o de “povo”, servindo de mão de obra barata na sociedade francesa –, vem tendo problemas para se “concluir” inteiramente. O manifesto *La France de demain* é mais um sintoma dessa incapacidade.

É curioso pensar no modo como as literaturas aqui tratadas lidam com possibilidades de mudança. No Brasil, a ideia de uma periferia que pensa a si mesma em uma relação de horizontalidade, que, como observa Kehl (2008), abre espaço para divergências internas, sem, no entanto, se submeter a um discurso institucionalizado, permite aos autores estudados se inserirem mais ativamente no espaço da frátria, na qual atua “um conjunto de vozes [...] [capaz] de mostrar como é esse lugar a partir do qual ela é imaginada, articulando tanto o ilusório quanto formas de poder” (BARRETO, 2011, p. 47). Na França, por outro lado, ainda que seja a intenção dos autores construir espaços de sociabilidade na literatura pela representação alternativa de lugares facilmente espetacularizados, duas vias parecem ser preferenciais nas obras estudadas: (i) o questionamento da utopia revolucionária, como em *Boumkœur* e nos filmes, que têm em comum um mesmo contexto de produção, a década de 1990; (ii) a tentativa de voltar ao caminho da utopia pelo discurso da integração nacional, que,

embora também se faça presente em *Boumkæur*, aparece como um mote mais forte em produções dos últimos anos. Esta via da integração nacional, como delineada no manifesto *La France de demain* e em outras obras mais recentes, dentre as quais se destaca o filme *Tour de France*, de Rachid Djaïdani (2016), requer o resgate de figuras e símbolos nacionais. Nesse caso, se a Marianne foi suicidada vinte anos atrás, é possível que ela retorne do mesmo modo quando ressuscitada no presente? Entre o retorno como salvação e o retorno como zumbi, deve haver novas possibilidades de convivência e dissenso – convivência no dissenso – que a crença na narrativa oficial da “comunidade imaginada” impede de irem mais longe. Retomando brevemente a expressão – e não o conceito, que não diz respeito à realidade francesa – “ideias fora do lugar” de Schwarz, é como se a literatura brasileira aqui estudada tentasse, com mais sucesso, criar novas ideias adaptadas ao lugar da periferia, ao passo que a literatura francesa objeto deste estudo, atendo-se demasiadamente à crença na igualdade universal, sem, de fato, problematizá-la, fizesse com que as “ideias no lugar”, ideias de base iluminista aplicadas em pleno solo francês, se tornassem “fora do lugar” no lugar.

Apesar dessas divergências de postura, cada autor, inserido em determinado contexto de produção, parece encontrar uma via de criação de um novo imaginário literário. Acreditamos ter mostrado que as formas artísticas vistas neste trabalho – dos romances, passando pelo teatro e pelo cinema, até a formulação de manifestos e a criação poética –, além de poderem ser lidas como experiências estéticas, contribuem, *mutatis mutandis*, e com resultados variados, para projetar ações políticas e sociais no plano da cultura e, mais especificamente, da literatura. No espírito de Joel Rufino dos Santos (2004), para quem a atividade dos intelectuais e dos trabalhadores da cultura tem que ser pensada desde a “épura” e, conseqüentemente, desde a “sociedade do espetáculo”, levando em conta a atuação dos chamados “trabalhadores da cultura”, atuantes no processo de redistribuição justa dos bens culturais, gostaríamos de retomar as ideias benjaminianas de “autor como produtor” (BENJAMIN, 1993 [1934]). Para o filósofo alemão, o autor produtor, que é também o autor progressista, se diferencia do autor de esquerda burguês, na medida em que este produz literatura limitando-se apenas ao campo da identificação com o proletariado, ao passo que aquele, em sua literatura e em sua arte, em geral, opera ações transformadoras dos meios de produção e, conseqüentemente, das relações sociais mediadas por eles – e agora, no século XXI, pelas imagens da “sociedade do espetáculo”. Pensar os autores aqui estudados como “trabalhadores da cultura” significa pensar igualmente sua possibilidade de atuação como “autores produtores”. Transpondo esta postura para as literaturas aqui tratadas, podemos ver que ela parece ir ao encontro da ideia de um “artista-cidadão” (VAZ, 2011 [2011]).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O princípio (ligeiramente) metodológico de “construção de comparáveis” (RICŒUR, 2011) mencionado na introdução desta dissertação nos possibilitou constatar as diferentes posturas assumidas pelos autores diante das comunidades a que pertencem e diante das diferentes formas de representação que traduzem, em diversos meios artísticos e literários, essas mesmas comunidades. Nas obras francesas, os autores se dividem entre contestar as narrativas de liberdade da nação e buscar formas de integração a essa mesma narrativa. Nas obras brasileiras, por outro lado, a ideia do espaço periférico como um espaço de socialização, alvo de problemas graves, mas ainda assim fonte de bem estar entre seus moradores, faz com que a denúncia das privações e a afirmação da autoestima e do convívio social não sejam questões mutuamente exclusivas. É curioso pensar que um trabalho voltado para a análise da construção de imaginários na literatura – seja pela construção de uma “frátria imaginada” (BARRETO, 2011), seja pela legitimação da “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008 [1983]) – também se baseia na imaginação analítica por trás do trabalho acadêmico. A partir do momento em que trabalhos comparativos desta natureza são elaborados, forja-se também um imaginário de relações entre literaturas. Em outras palavras, por trás de um possível ato discursivo implícito a esta dissertação, “Autores de periferias urbanas do mundo, uni-vos!”, encontra-se, primeiro, a ideia de que essa união é possível. Concretizações dessa ideia, contudo, já começam a se manifestar, e na França, por exemplo, são publicadas pela editora Anacaona, dedicada à literatura brasileira e, mais especificamente, à literatura contemporânea produzida nas periferias das grandes cidades, traduções das obras de autores como Ferréz, Marcelino Freire e de outros autores não mencionados aqui. Até que ponto, no entanto, essas traduções demonstram uma reentrância em meio a um público francês periférico é tema para outra pesquisa.

Este trabalho se conclui em um momento de ápice na articulação de forças sistêmicas dominantes; um momento em que governos autoritários se espalham pelo mundo, inclusive e principalmente no Brasil, e, contando com aprovação popular, demonstram mais do que nunca o poder opressivo de um “patriarcado imperialista capitalista de supremacia branca” [*“imperialista white supremacist capitalist patriarchy”*] (hooks, 2013). Essa frase, cunhada pela acadêmica feminista bell hooks, apesar de longa, é oportuna, na medida em que “não prioriza um sistema em detrimento de outro, mas antes oferece uma possibilidade de pensar sobre os sistemas interconectados que atuam juntos para defender e manter culturas de dominação” (p. 4). Com efeito, na última eleição brasileira em que se disputavam cargos no

executivo e no legislativo, se tornou mais aparente do que nunca, nos discursos dos candidatos, reproduzidos muitas vezes pelos eleitores, a interconexão de poderes de que trata hooks. Diante de um cenário como esse, só é possível um enfrentamento que passe necessariamente pela articulação de forças de resistência, tornando mais urgente do que antes a prática de políticas interseccionais capazes de fazer dialogar diferentes movimentos sociais. E embora as literaturas aqui estudadas não sejam movimentos propriamente ditos, sua produção, tanto no Brasil quanto na França, além de indicar possibilidades de transformação artística, cultural e social, é resultado de mudanças de paradigma nesses mesmos planos. Alguns dos autores aqui estudados ainda têm desafios a serem enfrentados na eliminação de posturas misóginas e homofóbicas, por exemplo, mas, como vimos, a ação cultural de poetas como Sérgio Vaz no Brasil e de escritores como Rachid Santaki na França vem tentando operar mudanças pela via, sugerida por Joel Rufino dos Santos (2004), da redistribuição de acesso a bens culturais historicamente negados a certos segmentos da população brasileira e francesa.

A escolha das obras aqui estudadas se pautou principalmente por sua importância em determinado contexto ou por sua quebra de paradigma em relação a uma visão anterior. Assim, se nem todos os textos analisados são marcos nas literaturas de que fazem parte, eles são todos ao menos marcantes na abordagem de certos temas e pontos de vista. *Capão Pecado* e *Boumkæur*, por exemplo, são os romances precursores de uma mudança nos “polissistemas” literários aqui tratados. A ideia de um polissistema, como estabelecida pelo teórico Even-Zohar (2013), prevê uma relação dialética entre elementos literários canônicos e não-canônicos, a fim de “integrar à pesquisa semiótica objetos (propriedades, fenômenos) até aqui impensados ou simplesmente deixados de lado” (p. 4). Pela constituição de policentros e poliperiferias, muitos do quais se intersectam, constitui-se um polissistema. Desse modo, embora a hierarquização se mantenha no interior de um polissistema, a “luta”, como metaforiza Even-Zohar, entre diferentes estratos garante o dinamismo do sistema. *Capão Pecado* e *Boumkæur*, já há algum tempo legitimados por instâncias de poder acadêmicas, já não se encontram mais (e talvez em nenhum momento tenham se encontrado) na poliperiferia mencionada por Zohar, embora, no momento, de sua aparição, em 2000 e 1999, respectivamente, tenham causado mudanças na ordem tradicional dos polissistemas de que fazem parte, uma vez que, tanto no Brasil quanto na França, representaram a introdução de novos sujeitos autorais em espaços dominados por autores majoritariamente brancos e de classe média.

A questão do polissistema necessariamente traz à tona a questão do sistema, não porque este sirva meramente de base àquele, mas porque a nomenclatura “polissistema” enfatiza a compreensão do sistema literário como uma rede dinâmica e múltipla, formada, como em um processo de comunicação, por “um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige” (CANDIDO, 2006, p. 31). Nesse sentido, não basta apenas considerar o “sujeito autoral”, tal como mencionado no parágrafo anterior, mas é preciso levar em conta igualmente o público ao qual se destinam as obras desse mesmo sujeito. No caso do Brasil e da França, a constituição de públicos leitores, diretamente relacionada a políticas de alfabetização e letramento¹⁰¹, se deu por diferentes processos históricos, que atualmente têm impacto no estado da leitura nesses países. Se em 2017, por exemplo, de acordo com um levantamento feito pelo *Centre National du Livre*¹⁰², 84% da população francesa se considerava leitora, em 2016, no Brasil, segundo uma pesquisa realizada pela Câmara Brasileira do Livro¹⁰³, 56% da população afirmava ler. Dados como esse vão além das diferenças nos níveis de alfabetismo/letramento nesses países¹⁰⁴ e implicam necessariamente diferenças nos mercados editoriais brasileiros e franceses e, conseqüentemente, nas estratégias de inserção de autores – sobretudo, de autores de periferia – nesses mesmos mercados. Assim, enquanto na França autores como Djaïdani e Santaki, por exemplo, são, desde o início, publicados por grandes editoras – Djaïdani pelas *Éditions Points* e Santaki, a partir de seu segundo romance, pela *Le Livre de Poche* –, no Brasil, por outro lado, o acesso restrito a grandes editoras faz com que autores como Allan da Rosa e o próprio Ferréz empreendam iniciativas editoriais mais eficientes com a criação de pequenas editoras¹⁰⁵.

¹⁰¹ Em se tratando da leitura literária, acreditamos ser importante diferenciar entre alfabetização e letramento, pois enquanto o primeiro conceito diz respeito principalmente à capacidade de um leitor de decodificar palavras, o segundo, compreendido (mas não inteiramente restrito ao) pelo primeiro, trata da habilidade que permite a um leitor se apropriar de forma autônoma de qualquer texto, inclusive do texto literário. No caso da leitura literária, a consolidação da prática leitora parece estar diretamente relacionada ao desenvolvimento do que Cosson (2006) chama de “letramento literário”, um tipo diferenciado de letramento que visa não apenas à fruição do texto literário, como estímulo à criação de hábito, mas à produção de sentido a partir de textos dessa natureza.

¹⁰² Estudo intitulado “*Les Français et la lecture*” [“Os franceses e a leitura”]. Disponível em: <http://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p_ressource/13913/ressource_fichier_fr_les.frana.ais.et.la.lecture.2017.03.20.ok.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2018.

¹⁰³ Estudo intitulado “Retratos da Leitura no Brasil”. Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/images/2016/RetratosDaLeitura2016_LIVRO_EM_PDF_FINAL_COM_CAPA.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2018.

¹⁰⁴ Na França, em 2011, 1% da população era analfabeta (disponível em: <https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2014/09/18/qui-sont-les-illettres-en-france_4490014_4355770.html>. Acesso em: 10 dez. 2018). No Brasil, segundo dados de 2017, 7% da população ainda é analfabeta (disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/noticias/2018/05/18/pais-tem-115-milhoes-de-analfabetos-diferenca-racial-se-mantem.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2018).

¹⁰⁵ É o caso da extinta Edições Toró, de Allan da Rosa, com a publicação de livros como objetos artísticos e artesanais, e do Selo do Povo, de Ferréz.

Uma pesquisa como esta, que se baseia na “construção de comparáveis”, mas não tanto na comparação tradicional, deve levar em conta questões que dizem respeito ao estatuto social da literatura nesses dois países, porque, como lembra mais uma vez Antonio Candido (2006), o fator social, considerado, *a priori*, como exterior à obra ou como mera informação contextual, ajuda também a estruturar a obra de arte, exercendo um papel nas políticas de narração e representação postas em jogo pelos diferentes autores aqui analisados. Assim, as obras de Ferréz e Djaïdani analisadas no primeiro capítulo, por exemplo, buscam formas de afirmar a existência de sujeitos periféricos enfocando a autorrepresentação não apenas como tema recorrente, mas como questão estruturante da narrativa. É o que faz com que em *Boumkœur* o narrador personagem mantenha sempre um diálogo com o leitor, refletindo sobre sua escrita e sobre sua relação com um público externo à *cité* – mais passível de consumir sua obra. Em *Capão Pecado*, por outro lado, ao menos nas primeiras edi es, são as interven es de manifestos e fotografias na narrativa que, suspendendo o pacto ficcional necessário à leitura, ressalta o caráter de representa o da história e demarca a origem da voz autoral. Essa auto-consciência da escrita, no entanto, seja ela explícita ou implícita na história, permite aos autores em questão criar comunidades periféricas com propósitos e configura es muito distintos. Se Ferréz reforça a “comunidade de pares” (IVENS, 2002), acima de tudo, como uma rela o entre o público da periferia e o autor, Dja dani pretende, antes de tudo, apresentar a periferia àqueles que estão fora dela. Embora nenhuma dessas práticas se coloque de maneira rígida, o contraste entre elas irá se repetir, de diversos modos, nas análises comparativas das demais obras.

Ma 6-t va crack-er e, principalmente, *La Haine* antecederam a escrita de *Boumkœur* e, nesse sentido, inspiraram Dja dani, que trabalhou como segurança no set deste último filme (PUIG, 2010), a produzir seu próprio romance. Outros autores, como, por exemplo, Santaki, que faz várias men es ao filme de Kassovitz em seu romance de estreia, *La petite cité dans la prairie*, também creditam a *La Haine* a representa o, até então, sob uma perspectiva inédita, de jovens periféricos parisienses. Se esses dois filmes são relacionados ao texto da peça *Da Cabula*, de Allan da Rosa, é porque esta última obra é marcante em sua abordagem do espaço físico da periferia como um espaço que não disciplina os corpos de seus ocupantes. Os protagonistas dos filmes e a protagonista da peça, ainda que em certos momentos tenham seus movimentos restringidos pelas imposi es de uma organiza o urbana que não é pensada para todos, exercem um domínio sobre o espaço que torna esse elemento central às três obras, fazendo inclusive com que tenhamos feito a leitura da peça à luz da teoria da “poesia do espaço”, de Antonin Artaud (2006 [1964]). Em última análise, os três textos, analisados

individualmente como produções e registros artísticos específicos a determinado contexto e linguagem, ao serem relacionados dão vazão a novos sentidos e interpretações que uma separação hierárquica de gêneros não seria capaz de oferecer.

Os manifestos, finalmente, são a combinação, por excelência, entre teoria e prática literária/cultural. Escritos em circunstâncias e com objetivos extremamente distintos, o “Manifesto da Antropofagia Periférica” e *La France de demain* foram escolhidos por apresentarem ideias muito emblemáticas do que é a periferia, no Brasil e na França, e de como ela é percebida pelos intelectuais que, originários dela, também se converteram em seus porta-vozes. Enquanto o manifesto de Sérgio Vaz também funciona como um marco de ruptura e apropriação da tradição nas produções de literatura periférica brasileira, o manifesto de Santaki e Brahim visam, sobretudo, à restauração da tradição em um momento no qual a ruptura política, mais violenta do que nunca, resultado de um ataque terrorista planejado, acontece como sintoma de um esgarçamento contínuo e histórico nas relações entre o estado e os segmentos mais vulneráveis da população francesa. *La France de demain* não propõe caminhos para a literatura francesa, porque visa à “reconciliação” cultural e política entre república e *banlieue*, oferecendo uma visão que faz eco ao discurso de integração presente no último filme de Djaidani, *Tour de France*, sem propor, no entanto, mudanças a serem feitas por parte da atuação policial do estado francês. Sérgio Vaz, por outro lado, em suas propostas culturais, defende um processo artístico e político amplamente ancorado na realidade de moradores da periferia. É de baixo para cima que o poeta brasileiro vê a mudança, e não como uma conformação à ideia maior de uma liberdade falha.

Nesse processo de produção de semelhanças e diferenças, a escolha por uma diversidade de gêneros, linguagens e meios reforça a ideia de articulação mencionada acima – é preciso construir relações entre lutas até então separadas –, mas, acima de tudo, ressalta os diferentes modos de imaginação criativa e narrativa em que atuam as literaturas aqui estudadas. Explorando diferentes formatos e oferecendo visões alternativas do presente – da periferia, por exemplo, como lugar de bem estar e convívio, das narrativas nacionais como mitos frágeis que deformam a organização social como, de fato, se apresenta, em todas as suas formas de desigualdade –, as obras aqui estudadas refletem igualmente sobre novas possibilidades de futuros. E, neste momento, em 2018, como é necessário imaginar possibilidades de novos futuros!

REFERÊNCIAS

- ABASTADO, C. Introduction à l'analyse des manifestes. *Littérature*, n. 39, 1980, p. 3-11.
- AHMED, R. A. H. *Le français des cités d'après le roman contemporain "Boumkœur", de Rachid Djaidani*. 2005. 182 f. Tese. (Doutorado em Língua Francesa). Universidade de Aïn-Chams, Cairo, 2005.
- AHMED, S. *Strange encounters: embodied others in Post-Coloniality*. Nova York: Routledge, 2000.
- _____. *Willful subjects*. Durham: Duke University Press, 2014 [e-book].
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1983].
- ANDRADE, O. de. Manifesto Antropófago. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2018.
- APPADURAI, A. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, M. (Org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Tradução Atílio Brunetta. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 311-327.
- ARENDT, H. A crise na cultura: sua importância social e política. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. Tradução Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016 [1954], p. 248-281.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1964].
- AUBERT, F. H. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. *Revista de Estudos Orientais*, São Paulo, n. 5, p. 23-36, abr. 2006.
- BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- _____. The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel). In: _____. *Speech genres & other late essays*. Tradução Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 2010 [1986], p. 10-59.
- BARRETO, C. de O.; FARIA, A. G. Epicentro na periferia: trânsito e fronteiras em *Colecionador de pedras*, de Sérgio Vaz. In: FERREIRA, R. de S. S.; PEREIRA, T. M. S. (Org.). *Literatura e política*. Juiz de Fora: UFJF, 2012, p. 185-199.
- BARRETO, C. de O. *Narrativas da "frátria imaginada": Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa*. 2011. 155 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução Rita Buongermino, Pedro Souza e Rejane Janowitz. 4. ed. Rio de Janeiro, DIFEL, 2009 [1957].

_____. L'effet de réel. In: _____. *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984 [1968].

_____. La mythologie aujourd'hui. In: _____. _____. Paris: Seuil, 1984 [1971].

BAUDELAIRE, C. *Le Peintre de la Vie Moderne*. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne. Acesso em: 19 maio 2018.

BENJAMIN, W. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1934], p. 120-136.

BODY-GENDROT, S. Making sense of French urban disorders in 2005. *European Journal of Criminology*, v. 13, 2016, p. 556-572.

_____. Police marginality, racial logics and discrimination in the *banlieues* of France. *Ethnic and Racial Studies*, v. 33, n. 4, 2010, p. 656-674.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/ZOUK, 2007 [1979].

_____. *Les héritiers*. Paris: Minuit, 2012 [1964].

BRAIT, B.; MACHADO, I. O encontro privilegiado entre Bakhtin e Dostoiévski num subsolo / The gifted underground's meeting between Bakhtin and Dostoevsky. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 6, n. 1, ago.-dez. 2010, p. 24-43.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México, DF: Grijalbo, 1990.

CAROS AMIGOS ESPECIAL. *Literatura Marginal: a cultura da periferia*. São Paulo, ago. 2001.

CELLO, S. Traverser les banlieues littéraires : entre sensationnalisme et banalité quotidienne. *Itinéraires*, Paris, n. 3, p. 1-12, 2017.

CERCAS, J. La dictadura del presente. *El País Semanal*, jun. 2014. Disponível em: <https://elpais.com/elpais/2014/06/20/eps/1403285247_936762.html>. Acesso em: 03 jun. 2018.

CHIKHI, B.; SANTAKI, R. *La France de demain*. Paris: Wildproject, 2015.

COHEN, J. J. Stories of stones. *postmedieval: a journal of medieval cultural studies*, v. 1, 2010, p. 56-63.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

DALIDA, T.; HAKIM, C. L'argot des jeunes des cités dans le roman Boumkœur de Rachid Djaidani. *Revue Algérienne des Sciences du Langage (RASDL)*, v. 3, n. 1, 2018, p. 101-113.

DAVIS, A. *Freedom is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine, and the Foundations of a Movement*. Chicago: Haymarket Books, 2016.

DAVIS, M. *Planeta favela*. Tradução Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 2017 [1967].

DELEUZE, G. Strata or Historical Formations: the Visible and the Articuable (Knowledge). In: *Foucault*. Tradução (para o inglês) Seán Hand. 7. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006 [1986], p. 47-69.

DJAÏDANI, R. *Boumkœur*. Paris: Seuil, 1999.

_____. *Mon nerf*. Paris: Seuil, 2005.

_____. *Viscéral*. Paris: Seuil, 2007.

DOMINGOS, R. I. M. *Em/Entre Sérgio Vaz e Oswald de Andrade: antropofagia como postura*. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

DOUXAMI, C. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 26, p. 313-363, 2001.

DUBET, F. *La Galère: jeunes en survie*. Paris: Seuil, 1983.

EMICIDA. Boa esperança. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/emicida/boa-esperanca/> >. Acesso em: 27 nov. 2018.

ENGELS, F.; MARX, K. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução José Barata-Moura. 2. ed. Lisboa: "Avante!", 1997 [1890].

ESCOLA, M (Org.). *Le Tragique*. Paris: Flammarion, 2002.

EVEN-ZOHAR, I. Teoria dos polissistemas. Tradução Luiz Fernando Maroso et al. *Revista Translatio*, n. 4., p. 2-21, 2013.

FANON, F. *Les damnés de la terre*. Paris: La découverte, 2017 [1967].

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008 [1952].

FARIA, A. G. Periferia LTDA.: a representação do espaço privado em *Morada* – Fotografias de Guma e escritos de Allan da Rosa. In: LAGE, V. L. C.; NASCIFI, R. M. A.. *Literatura, Crítica e Cultura VI: Interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: UFJF, 2010, p.71-80.

FERNANDES, F. P. A. *O público na cultura contemporânea: tempos e lugares de uma audiência imaginada*. 2015. 116 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. 2. ed. São Paulo: Labortexto, 2000.

_____. _____. São Paulo: Planeta, 2013.

_____. Processo Acatado. Disponível em: <<http://blog.ferrezescritor.com.br/2008/06/processo-acatado.html>>. Acesso em 24 nov. 2018.

_____. *Os ricos também morrem*. São Paulo: Planeta, 2015.

FILLIOLET, J. Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques. *Littérature*, n. 39, 1980, p. 23-28.

FLAUBERT, G. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Librio, 2008 [1911].

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1966].

FREIRE, M. Totonha. In: *Contos negreiros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 78-81.

FRICAN, M.; MERENDET, J. Rachid Djaidani : Boumkoeur, un roman beur entre polyphonie sociale et poésie d'un nouveau langage. Disponível em: <<http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=120>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

GILLESPIE, M.; POŁOŃSKA-KIMUNGUYI, E. Terrorism discourse on French international broadcasting: France 24 and the case of *Charlie Hebdo* attacks in Paris. *European Journal of Communication*, 2016, p. 1-16.

GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOUDAILLIER, J.-P. *Comment tu tchatches !*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2001.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014 [1992].

_____. A questão multicultural. In: _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik e tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 51-100, 2003.

HOLLANDA, C. B. de. Construção. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45124/>>. Acesso em: 08 out. 2018.

hooks, b. *Writing Beyond Race: Living Theory and Practice*. Nova York: Routledge, 2013.

HORVATH, C. Riots or revolts? The legacy of the 2005 uprising in French *banlieue* narratives. *Modern & Contemporary France*, 2018a, p. 1-14.

_____. Boxe, estética e política nos romances de banlieue. *Revue Algérienne des Sciences du Langage (RASDL)*, v. 3, n. 1, 2018b, p. 114-125.

IVENS, M. *Le peuple-artiste, cet être monstrueux: la communauté des paires face à la communauté des génies*. Paris: L'Harmattan, 2002.

KEHL, M. R. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018 [ebook].

_____. A frátria órfã: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: _____. *A frátria órfã*. São Paulo: Olho d'água, 2008, p. 65-100.

LA Haine. Direção: Mathieu Kassovitz. Produção: Christophe Rossignon. [S. l.]: Lazenec Productions; La Sept Cinéma; StudioCanal; Kasso Inc. Productions, 1995. Disponível em: <<http://filmvf.ws/la-haine-streaming.html>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

MAETERLINCK, M. Le tragique quotidien. In: *Le trésor des humbles*. Charleroi: Labor, 1986 [1896], p. 101-110.

MAFFESOLI, M. *La part du diable*. Paris: Flammarion, 2002.

_____. *O tempo das tribos*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1994.

MA 6-T va crack-er. Direção: Jean-François Richet. Produção: Anne Bennet, Martine Cassinelli e Serge Catoire. [S. l.]: Actes Proletariens; Why Not Productions; La Sept Cinéma; Canal+; TF1 International, 1997. Disponível em: <<http://filmvf.ws/ma-6-t-va-crack-er-streaming.html>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

MARQUES, L. A. *Pacto em Capão pecado: das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem*. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MELO NETO, J. C. de. Catar feijão. Disponível em: <<http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/catar-feijao-joao-cabral-de-melo-neto/>>. Acesso em: 08 out. 2018.

MIGNOLO, W. *Historias locales/disenõs globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madri: Akal, 2003.

MIRANDA, C. de A. *Aubervilliers e Cooperifa: o olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade*. 2015. 122 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MIRANDA, W. M.; SOUZA, E. M. de. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada no mundo: questões e métodos – Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997, p. 39-52.

NASCIMENTO, E. P. do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NUNES, J. A.; SANTOS, B. de S. Para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. In: SANTOS, B. de S. (Org.). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 25-68.

ORTIZ, R. Uma cultura internacional-popular. In: _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006 [1994], p. 105-145.

PATROCÍNIO, P. R. T. do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.

_____. Ferréz: ética e realismo. In: FARIA, A. G.; PATROCÍNIO, P. R. T. do; PENNA, J. C. (Org.). *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 456-481.

PERLMAN, J. E. *O mito da marginalidade: favelas e políticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PUIG, S. “Enfermés dehors”: représentations de la banlieue dans les romans de Rachid Djaïdani. In: BAETENS, Jan; SCHIAVETTA, Bernardo (Org.). *Formes urbaines de la création contemporaine*. Paris: Reflet de Lettres, 2010. p. 179-190. (*Formules*, v. 14).

RANCIÈRE, J. Dez Teses sobre a Política. In: _____. *Nas Margens do Político*. Tradução Vanessa Brito; João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014 [1998], p. 137-154.

_____. *O ódio à democracia*. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

REECK, L. De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur. In: BONN, C. (Org.). *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*. Paris: L'Harmattan, 2003, p. 77-86.

RESENDE, L. C. de. *Boumkœur, de Rachid Djaïdani: estudo e tradução para o português do Brasil*. 2017. 151 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras – Tradução: Francês). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

RICŒUR, P. *Sobre a tradução*. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ROCHA, E. do C. A. A memória cultural e o país-paisagem na escrita de Édouard Glissant. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 10, n. 1, 2006, p. 45-51.

RODRIGUEZ, B. M. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 22, 2003, p. 47-61.

ROSA, A. S. da. *Da Cabula*. São Paulo: Global, 2008.

ROSANVALLON, P. *Le Parlement des Invisibles*. Paris: Seuil, 2014.

SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTAKI, R. *Business dans la cité*. Paris: Seuil, 2014.

_____. Entretien avec Rachid Santaki [24 jul. 2017]. Paris: *Revue Itinéraires: littératures, textes, cultures*. Entrevista concedida a Serena Cello.

_____. *La petite cité dans la prairie*. Paris/Sofia: Le bord de l'eau, 2008.

SANTIAGO, S. O cosmopolitismo do pobre. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 45-63.

_____. O entre-lugar do discurso latino-ameceano. In: *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

_____. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SANTOS, B. de S. SANTOS, Boaventura de Sousa. A critique of lazy reason: against the waste of experience. In: WALLERSTEIN, I (Org.). *The modern world-system in the longue durée*. Londres: Paradigm Publishers, 2004, p. 157-197. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/A%20critique%20of%20lazy%20reason.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2017.

_____. *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*. Routledge: Nova York, 2014.

_____. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. In: _____ (Org.). *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 427-462.

_____. *Rap global*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2010.

SANTOS, J. R. dos. *Épuras do social: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global, 2004.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SCHØLLHAMMER, K. E. Regimes representativos da modernidade. In: *Além do visível: o olhar da literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 11-39.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1969951/mod_resource/content/0/Roberto%20Schw

arz%20-%20As%20Id%E2%80%9Aias%20Fora%20do%20Lugar.pdf>. Acesso em: 08 out. 2018.

SENNETT, R. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução Marcos Aarão Reis. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

SEVCENKO, N. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, p. 16-35, 2004.

STÉBÉ, J.-M. *La crise des banlieues*. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

TAYLOR, D. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: ARBEX, M.; RAVETTI, G. *performances, exílios, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, p. 13-45.

TENNINA, L. A palavra falada e corporizada nos Saraus da Periferia da cidade de São Paulo. In: FARIA, A. G.; PENNA, J. C.; PATROCÍNIO, P. R. T. do. *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 504-531.

_____. Las tácticas de la Semana de Arte Moderna de la Periferia y del Manifiesto de Antropofagia Periférica. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 17, n. 1, 2013, p. 81-94.

TOUR de France. Direção: Rachid Djaïdani. Produção: Anne-Dominique Toussaint. [S. l.]: Les Films des Tournelles, 2016. Disponível em: <<http://www.voirfilms.info/tour-de-france.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

VALLE, L. G. do. A Literatura Marginal e a possibilidade de leitura autobiográfica: o espaço autobiográfico. *Darandina revisteletrônica*, v. 6, n.1, jun. 2013, p. 1-19.

VAZ, S. *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2011 [ebook].

_____. Manifiesto da Antropofagia Periférica. In: _____. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global, 2011 [2007], p. 50-52.

VERAZZANI, G. D. *Capão Pecado e as estratégias de sabotagem: um romance popular de combate às ideologias dominantes e mobilização das massas*. 2013. 108 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.