

CIDADE-CÁRCERE: VIOLÊNCIA E REPRESENTAÇÃO DAS CLASSES BAIXAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Ana Paula Pacheco

*“A arte tem o seu conceito na constelação de momentos
que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição.”
“O tema hegeliano da arte como consciência da infelicidade
confirmou-se para lá de tudo o que ele podia imaginar.”*

T. ADORNO, *Teoria estética*, 1970

Alcançar o contemporâneo é daquelas necessidades tão incontestáveis quanto difíceis. Sua matéria pertinente se estampa muito perto do olho, que quer visão de conjunto, e quando a questão é saber “o que nos diz respeito?”, o mercado e toda indústria da consciência (também a má consciência da elite, depois que virou moda) estão sempre a postos, sem dar trégua para a reflexão. Em termos numéricos, mas igualmente de sistema literário, muitos são os escritores, poucos os leitores (inclusos os escritores) na sociedade do exibicionismo. E, no entanto, é legítimo observar: tudo isso, além de entrave, é assunto do contemporâneo.

Como sabido, a arte requer um elemento de antecipação, sem parentesco com a promoção do mais novo. Seu conceito inclui a *incontemporaneidade do contemporâneo*¹, cujas coordenadas podem ser diversas e até contrárias: tomando distância, algumas obras se adiantam ao curso da história e configuram aspectos da nossa vida não visíveis ou não suficientemente visíveis no dia-a-dia das formas sociais, culturais, políticas; mas a incontemporaneidade de obras do presente ressalta também quando se forja o adiantamento, numa “fuga para frente”, determinada pelo imperativo mercadológico de não ficar para trás. No mesmo capítulo entram ainda as que não movem o passo para além do terreno batido.

Se o tema é a literatura atual, pode-se supor, a exemplo da atualidade literária de autores do passado, que em países como o Brasil o avanço dependa com mais força da percepção da contemporaneidade do atraso, das heranças coloniais (patriarcais e oligárquicas, com seu lastro familista fundado nas relações escravocratas), da posição que ocupamos no globo. Para ser avançada, portanto, a literatura brasileira vê-se diante da tarefa, sempre reposta, de *correr*

Terceira Margem • Rio de Janeiro • Número 16 • pp. 27-45 • janeiro/junho 2007 • 27

atrás do próprio atraso. A expressão, de aparência pejorativa, designa antes uma determinação histórica. Hoje parece mais claro que não se trata de, ou não apenas de, atualizar-se no sentido de acompanhar o estado das técnicas artísticas e os problemas dele decorrentes, mas de *perceber como atual também aquilo que a consciência vigente lançou ao esquecimento* e que, entretanto, é parte do jogo de forças socioculturais. Os modos de expressão, de contraposição e as contradições da cultura das classes baixas (incluídas as reproduções da ideologia dominante) são exemplos expressivos. Ao pensarmos nas promessas da modernização brasileira, tornam-se mesmo eloqüentes.

Ora, uma vez que essa “incontemporaneidade” (estrutural) sempre nos foi contemporânea, e se não existiu literatura relevante no país que não se houvesse com ela, dirá o leitor, não reside aí a especificidade da produção de hoje. (Residirá esta no *insistente* desrecale, que agora forma conjunto na literatura confundida sob o rótulo de “marginal”?).² Olhando por outro ângulo, pergunto-me se em seus melhores momentos não há justamente *continuidade da herança modernista*, mas com *significativa diferença de tom e horizonte político*.³

O epíteto “marginal”, vale repetir ainda uma vez, mais atrapalha do que esclarece, antepondo o assunto, e muitas vezes o autor à margem (ou que estava à margem antes de entrar no mercado), à sua formalização literária.⁴ A questão continua sendo distinguir o que é bom e o que não é, mas a busca de categorias críticas adequadas a essa matéria é um desafio para quem não se valha do expediente do rolo compressor. Sem facilitar para o academicismo ou para o populismo, o valor da composição só pode derivar da própria. Parodiando um grande crítico: um escritor não melhora nem piora por dar forma literária à experiência da pobreza – tudo está no *modo* como o faz, no alcance formal, ou seja, em seu poder de elucidação⁵. Não obstante, para além do salvo-conduto temático ou da prerrogativa de classe às avessas, hoje nicho rentável no mercado editorial, não há como ignorar o que veio se tornando objeto de grande interesse literário: a representação da violência *crua*, percebida como *constitutiva* da vida das classes baixas brasileiras e de suas relações com outras classes; *um oposto tanto da ideologia da violência como exceção monstruosa quanto do padrão da violência cordial contra os pobres, assentada na regra da convivência aparentemente pacífica (cuja base é a naturalização de desigualdades sociais)*.

Gostaria de abordar uma ou duas indagações acerca desse material recorrente na literatura brasileira desde a década de 1990, que, de modo bem simples, seriam as seguintes: de que ponto de vista as vozes dos de baixo aparecem figuradas? Em que contexto histórico-político-literário se situam essas obras?

Ou ainda: a *representação* de vozes daqueles que são, na cultura burguesa, o *outro* (social) do escritor e do leitor diz o quê sobre este outro e sobre si mesma? No caso de haver uma inversão de pólos, qual seria o nexos entre a perspectiva das classes baixas e a das elites intelectuais que tradicionalmente as situavam, com maior ou menor distância, à margem?

Recuando no exame do contemporâneo, é patente que as vozes dos de baixo demoraram muito a aparecer na literatura brasileira de um modo que não fosse caricaturizado,⁶ ou ainda, visto numa dimensão culturalista (pelo interesse na *cultura* popular; nos vários regionalismos e em suas transfigurações, ainda que estas por vezes já revelassem aspectos contraditórios: Alencar, Taunay, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira, Manuel de Oliveira Paiva). Se não me engano – tirante o caso à parte de Manuel Antônio de Almeida, em que a comicidade malandra, embora simpática, não esconde o espírito rixoso, de resto presente de alto a baixo na sociedade brasileira,⁷ e à exceção de Machado de Assis, em que homens livres brancos pobres falam a língua aclimatada da ideologia, mais ou menos superlativa a depender do estatuto do agregado –, a representação séria (problemática) da vida das camadas pobres desponta no nosso naturalismo. A demora, também nesta questão, é histórica, e tem raízes na sociedade escravocrata, onde coube às artes não descuidar do “capricho” das formas, da linguagem, dos temas,⁸ cujo campo específico deveria distinguir-se daquele dos trabalhos manuais e suas contingências (algo disformes).⁹ O que apareceu ao gosto como “menos caprichado”, ideologicamente “menos bem feito”, possivelmente se aproxime do que na literatura brasileira contemporânea é visto por alguns como algo pré-formado e, simultaneamente, irresolvido, inacabado (“neodocumentalismo”). Entre parênteses: não será justamente uma *forma* mais próxima do que anda pelas ruas, capaz de unir o pré-formado ao inacabado (que talvez fuja ao puro jogo de reprodução da reificação), aquela que mais interessa hoje – em termos de linguagem, como de ponto de vista?

A partir do chamado “pré-modernismo”, quando se pensa na representação das vozes das camadas baixas, os nomes são muitos e não me arrisco a demarcá-los de enfiada. Mais sensato apenas pontuar que a tradição passa pela prosa de Lima Barreto, pela poesia e prosa dos primeiros modernistas (Mário, Oswald, Bandeira, Aníbal, Alcântara Machado), pelo diário de Helena Morley. Por Amando Fontes, Pagu e Dyonélio Machado (quando a figura do proletário ganha o centro da representação). Em contexto via de regra não-urbano, passa por Graciliano Ramos, algum Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto. E prossegue em João Antônio e o registro literário da já então chamada “linguagem marginal”, em alguns livros

de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, em autores hoje menos conhecidos como Carolina Maria de Jesus, narradora da experiência da favela transfigurada em diário-reportagem, ou como Stela do Patrocínio, cuja literatura vivida-falada-escrita é produto e contraveneno da violência nos hospícios. Já está, aliás, no Graciliano de *Angústia* e *Memórias do cárcere* o flagrante de uma ordem cujas arbitrariedades se generalizam a ponto de *propiciar sua crítica pelo ângulo interno à “desordem”*, nome que passa a designar dois lados opostos e complementares (em Graciliano temos o ponto de vista do assassino, no primeiro caso; no segundo, o do homem preso sem motivos, que registra os crimes cometidos pelo governo em favor da ordem). Veja-se a sintomática e desconcertante declaração do autor, quando livre: era-lhe indiferente estar preso ou solto.

A título de exemplo das inversões sem síntese, a cegueira do protagonista de *Angústia*, durante o surto que o leva a matar, é clarividente no quesito perseguição. Num sentido próximo, com pungência autobiográfica, a literatura de Stela do Patrocínio dá à voz do louco estatuto crítico.¹⁰ De lá para cá, a consciência do atraso como cálculo do progresso, as novas e frustradas promessas de modernização inclusiva ampliam, sobre o assunto, os pontos de vista da parte historicamente mais fraca, e sua ficcionalização por toda parte (com sentidos bastante diversos, a conferir). Vejam, a título de exemplo, versos de Ridson e do grupo Racionais Mc's, nos quais a denúncia da acumulação, estrutural, de injustiças ata vários fios da barbárie estabelecida: “Somos todos reféns de um assalto que nunca acaba/ Somos a margem de erro do plano Senzala/ (...) Eu sou a podridão que você abomina./ Seu filho viciado em cocaína. (...)/ Sua idéia de paz é diferente da minha. Sua paz inclui a escravidão da minha família.” (Ridson, “Epidemia”); “Difícil é manter a balança em nível igual./ Então que nasçam dez mil vermes pra cada policial/ (...) Malê vai degolá pelo alvará de soltura” (Ridson, “Fósforo”); “Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ apoiado por mais de 50 mil manos/ Efeito colateral que o seu sistema fez” (*Racionais*, “Capítulo 4, versículo 3”).

Para fixarmos um ponto que ajude a sinalizar a peculiaridade das vozes dos de baixo representadas na literatura brasileira contemporânea, recorde-se que foi com o avanço modernista, hoje é difícil duvidar, que o *interesse pelo país real* se firmou em projeto de dimensão coletiva¹¹, encontrando nos movimentos das vanguardas estéticas europeias do princípio do século XX campo para, ao mesmo tempo, situar o atraso *na* modernidade e atualizar-se com relação às técnicas artísticas. (Na formulação precisa de Antonio Candido, as vanguardas privilegiavam elementos arcaicos e populares comprimidos pela

arte acadêmica, elementos estes constantes do dia-a-dia brasileiro;¹² nossa realidade burguesa cheia de traços pré-burgueses remanescentes e atuais achava assim lugar *avant garde* para expressar suas contradições – a matéria se tornara a tal ponto componente de arte avançada que de início parecia ter vocação para transformar-se em vantagem local, fazendo frente às injustiças da ordem burguesa.) Nesse interesse dos primeiros modernistas pelo país real, trabalho de pesquisa e invenção, como é representado seu outro, o indivíduo das camadas baixas, que agora viria a dimensionar uma identidade, coletiva? Sem desconhecer as grandes variações entre autores e obras, alguns exemplos levam a pensar que, longe de figurar como alguém que se contrapõe de modo francamente violento a situações objetivas e a outras classes, este *outro* traz via de regra a marca da afetividade, da solicitude (humilde ou astuta), da paciência inimiga da raiva.¹³ Em parte por fidelidade histórica, em parte devido ao olhar dos escritores.

Quer dizer, uma produção literária que assinalou, em tom patético, nostálgico ou de piada (e com acuidade crítica variável), o lugar opressivo a que as pessoas das classes baixas foram constrangidas historicamente. Mas não só: a diferença, quando se pensa na produção atual, revela-se também na transformação do ponto de vista (objetivamente determinado) entre essas duas gerações de escritores, modernistas e contemporâneos. E ainda que o leitor de literatura contemporânea brasileira saiba que são poucas as obras concernentes aos materiais históricos aqui em vista cuja formalização escape ao tratamento espetaculoso da violência ou à lamentação (infelizmente tão legítima quanto inócua), trata-se de pontuar uma diferença que diz respeito também à mudança das relações sociais, à progressiva desesperança quanto à possibilidade de um crescimento que vencesse a exclusão, à perda da confiança na civilização como o oposto da barbárie social. O panorama, que nos obriga ao olhar desiludido, acaba paradoxalmente trazendo elementos para que se enxergue melhor quem é o *outro* à margem e qual é o seu mundo, mais do que nunca nosso (diz a óptica burguesa do umbigo, finalmente convicta de que o mundo é um só).

Por um lado, a própria realidade pede novas configurações literárias que dêem conta daquilo que subsiste e se altera: creio ser possível dizer que a violência criminosa (praticada não só pelos pobres, é sempre bom lembrar) aumentou consideravelmente nas décadas que nos separam do primeiro modernismo, e está articulada de modo direto aos interesses do capital (entre os quais o tráfico) e ao Estado que permite a violência institucionalmente assegurada (valendo-se de suas funções oficiais, a polícia e grupos paramilitares praticam o extermínio programático de civis pobres).

Por outro lado – e aí ressalta a diferença de horizonte ideológico –, mais do que promover o âmbito popular, o partido libertário tomado pelos escritores modernistas do primeiro momento dizia respeito, sobretudo, às classes cultivadas, *instadas a trocar de lealdade*¹⁴ (pensemos, entre outros pontos, no deslocamento da ênfase internacionalista das vanguardas e no modo pelo qual nosso modernismo revelará o interesse de um Brasil antes ignorado pelas elites ou pensado só como atraso a ser vencido).

Não é preciso conhecer muito da produção literária contemporânea que representa as classes baixas e seu cotidiano de violência como sistema de funcionamento das relações – agora narrado, sobretudo, pelo ângulo de quem pratica o crime – para perceber que ela não solicita nenhum tipo de empatia por parte do leitor, tampouco fabula qualquer lealdade entre classes, nem mesmo no âmbito da cultura. A diferença não é casual, tampouco idiossincrática, e sim verossímil no quadro histórico pós-64: um fim de linha para a idéia vigente nos projetos culturais desde o Modernismo, de uma integração entre elite e povo apta a resolver os problemas do país?¹⁵ Adiante-se que, com todas as diferenças, subsiste um princípio estético-cultural de Mário no empenho de representar o Brasil ao rés-do-chão: o *princípio da técnica como ética*, isto é, como pesquisa, invenção e descoberta (no Modernismo), como autoconsciência (ou novamente como pesquisa, a depender da classe social do escritor), invenção e descoberta, no caso da boa literatura contemporânea atenta a esse material histórico.

Vejamos por um momento essa diferença de tonalidades, sobre o pano de fundo do interesse e do redimensionamento que o Modernismo trouxe para a figuração dos pobres na literatura brasileira. Lembro um poema conhecido de Mário, do início (está em *Losango cáqui*, publicado em 1924, escrito dois anos antes), no qual o modo de ser de um militar do baixo escalão, homem do povo, pende mais para a conciliação do que para a briga, e se apresenta como símbolo nacional. Se mexerem com ele, cabo Machado, que não gosta da confiança desrespeitosa, toma um jeito de capoeira; ainda assim, sujeito pacífico, considera duas vezes, pois prefere o arbitramento:

CABO MACHADO

Cabo Machado é cor de jambo,
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.
Cabo Machado é moço bem bonito.
É como si a madrugada andasse na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo

(...)

Cabo Machado marchando
É muito pouco marcial.
Cabo Machado é dançarino, sincopado,
Marcha vem-cá-mulata.
Cabo Machado traz a cabeça levantada
Olhar dengoso pros lados.
(...)

Cabo Machado é delicado gentil.
Educação francesa mesureira.
Cabo Machado é doce que nem mel
E polido que nem manga-rosa.
Cabo Machado é bem o representante duma terra
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.
Só não bulam com ele!
Mais amor menos confiança!
Cabo Machado toma um jeito de rasteira...

Mas traz unhas bem tratadas
Mãos transparentes frias,
Não rejeita o bon-ton do pó-de-arroz.
Se vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em dança!
Por isso cabo Machado anda maxixe.

Cabo Machado... bandeira nacional!

[grifos meus]

Aqui a afetividade da gente simples se aproxima da definição do “homem cordial”, cujas atitudes se balizam pelo coração, na gentileza e na ira, sem termo médio propriamente civil.¹⁶ “Mais amor menos confiança!”, diz o lema bem brasileiro, irmanando respeito e afeto, como se aquele não pudesse existir sem este.

Na prosa marioandradina, outras personagens especificam a cordialidade dos de baixo. O enfoque mostra o vínculo histórico entre dependência, servidão, gentileza, como se lê de maneira até hoje impactante em “Túmulo, túmulo” (*Contos de Belazarte*, 1934).¹⁷ O temperamento cordato de Ellis é visto por refração, aos olhos do proprietário atento aos do criado que o ronda, imaginando um jeito de agradar. A dependência de Ellis (financeira e moral) torna-se, mais e mais, questão de vida e morte; a do patrão, de ordem

muito diversa, inclui desejo e gozo narcísico: “Ellis tomou conta de mim de uma vez. (...) já estava difícil dizer quem era o criado de nós dois. Sim, porque, afinal das contas quem é o criado? Quem serve ou quem não pode mais passar sem o serviço, digo mais, sem a companhia do outro?” (p. 90). O fascínio pela doçura e pela docilidade que parecem emanar da pele imberbe “tizia”, um fetiche confesso (“havia de ser bom passar a mão naquela cor humilde”), a atenção dispensada como ajuda que mantém o outro sempre por perto marcam o ponto de vista branco, para o qual a obediência, uma miragem?, não falha nem na hora da morte (“...foi tão humilde que nem teve o egoísmo de sustentar contra mim a indiferença da morte. O olhar dele teve uma palpitação franca para mim. Ellis me obedecia ainda com esse olhar”, p. 104). Na boca do criado, o que se ouve são palavras de gratidão e amizade: “– Seu Belazarte, vinha também saber se o senhor queria ser padrinho do tiziu, o senhor já está servindo de meu tudo mesmo” (p. 96); no dia do batismo, o padrinho-patrão sugere que o bebê se chame Benedito, “nome abençoado de todos os escravos sinceros” (p. 97).¹⁸

Ou seja, visto que cordialidade implique também a agressividade explosiva, um reverso da gentileza (às vezes por parte de quem defende, em discurso, o esclarecimento), seu endereço social é demarcado: a representação literária no âmbito das personagens pobres poucas vezes inclui rompantes dirigidos a pessoas de extração social mais alta. Veja-se, também de Mário, a formalização do problema em “O poço” (*Contos novos*), já de 1942. Nele, o ódio de classe emerge e *precisa* ser contido (“... doutra vez veja como fala com seu patrão”, diz este ao empregado que proibira o irmão doente de descer pela quarta vez ao poço, na friagem, a fim de recuperar a caneta-tinteiro do dono. José muito antes não queria que o irmão descesse, mas Albino, “naquela mansidão doentia de fraco, pra evitar briga maior...”, p. 67. Outro trabalhador, “o magruço”, após “meio minuto de discussão agressiva entre ele e o velho Joaquim Prestes, (...) num ato de desespero se despedira por si mesmo, antes que o fazendeiro o despedisse”, p. 67). A violência aparece como um capricho de quem manda e pode dar vazão a seus incômodos sempre urgentes; ai de quem se atreve: Joaquim Prestes é mesmo caracterizado como “caprichosíssimo, mais cioso de mando que de justiça” (p. 57). (Insistindo em nosso ponto: a forma mais despojada, corrente na ficção atual que retrata a vida nas favelas, prisões e periferias, não seria ela uma oposição ao capricho, entendido em sua dimensão de classe? Nesse sentido, não estaria ela na linha de continuidade da tradição de Mário, quanto à linguagem e ao ponto de vista, ainda que com as diferenças que estamos tentando designar?)

Exceção quanto ao tom cordato da gente socialmente espoliada será, já no fim da carreira do escritor, a peça “Café” (1942), momento em que o ódio dos trabalhadores (estivadores e suas mulheres) ganha voz, movido pela fome. Se no começo temos o “coral do *queixume*”, a “endeixa da mãe” traz a consciência dos mecanismos sociais que geraram a miséria, e rebate: “Movidos pelo rito da esmola e do furto./ Acaso não vedes que o ponteiro está chegando na hora?” Na composição, Mário pôde aproximar-se dos pobres não só pela empatia e reconhecimento da culpa de classe. A dificuldade de encontrar a palavra e o canto que o aproximassem do “brasileiro que nem eu” expressa em vários momentos da produção anterior; o reconhecimento, condoído, do lugar de classe do intelectual (em *Clã do Jabuti*, o “Canto do seringueiro”: “que dificuldade enorme!/ quero cantar e não posso,/ quero sentir e não sinto/ a palavra brasileira/ que faça você dormir.../ Seringueiro, dorme...”; às vezes mais derramado, como nestes versos de *O carro da miséria*, “Um desejo de destruir tudo num grito/ Num grito não num gruto/ E dar um beijo em cada mão de quem trabalha”) dão lugar à voz coletiva dos colonos e à necessidade, política, de oposição aos donos do mundo: “Raça culpada, raça envilecida maldita,/ Os gigantes da mina com os seus anões ensinados/ Traíram a cidade e os chãos felizes./ E tudo foi, tudo será desilusão constante/ Enquanto não nascer do enxurro da cidade/ O Homem Zangado.../ (...) De cada planta o cafezal destila o veneno *verde* do ódio” (grifo do autor).

Tomei o exemplo de Mário de Andrade por ser, no primeiro momento modernista, um autor que filiou de modo decisivo seu projeto artístico à cultura e ao homem do povo, sonhando um brasileiro comum. Na década de 1940, a inflexão da obra muda, pendendo com mais força para o questionamento de classe. Em regra, todavia, foi, sobretudo, na integração cultural da nação que o grupo mais avançado dentro do primeiro modernismo enxergou a possibilidade de opor-se ao padrão burguês dominante. A empatia de fundo pelas camadas populares era sua condição. A questão central, me parece, é relativa às *possibilidades históricas* da literatura brasileira contemporânea: nesta, quando o foco se inverte, já não falam os brasileiros dóceis que carregam o acúmulo das injustiças sofridas. E ao “homem zangado”, sem o horizonte revolucionário lançado ao futuro em “Café”, substitui-se majoritariamente o “bicho solto”, após o esfacelamento de todo e qualquer projeto de nação ou sociedade coesa.¹⁹ (De resto, como já se notou, os trabalhadores honestos figuram muitas vezes simbolicamente à margem da estrutura que rege favelas e periferias; no romance de Paulo Lins, são chamados de “otários” pelos bandidos, epíteto que soma acuidade crítica ao ponto de vista espertalhão do criminoso.)²⁰

Cidade de Deus traz uma estrutura de contínua descontinuidade: não há propriamente capítulos, mas segmentos breves, por vezes brevíssimos, separados em geral por um espaço em branco. De tal modo que a leitura se faz por inúmeros cortes. As três grandes partes que compõem o livro acompanham, de maneira mais demorada, a vida e o fim de três personagens (“A história de Cabeleira”, “A história de Bené”, “A história de Zé Pequeno”), entremeando-as à vida e morte de muitas outras. Convergem todas para a caudalosa narrativa de uma coletividade, feita necessariamente de estilhaços. Sem dúvida, a organização do livro responde a exigências do material: não há enredo que possa ser contado linearmente (os caminhos são labirínticos e imbricam-se), tampouco *uma* biografia que dê consistência ao romance (todas as vidas ali duram muito pouco). A contínua descontinuidade constitui uma forma literária, determinada pelo material pré-formado socialmente: o estado de exceção que (ainda) não implodiu a absurda normalidade em que vive o país.

Como se houvesse certa oscilação para começar, temos, entretanto, de início, três interrupções maiores (e respectivamente três aberturas de páginas, coisa que só se repetirá nas três grandes partes). Elas parecem significativas para o fio que viemos traçando neste ensaio.

O segundo corte de *Cidade de Deus* interrompe uma seqüência poética em que um moço de bem, sem bens, lembra como era o lugar antes de o conjunto habitacional existir ali. O *flashback*, trazido pela maconha, indica desde o princípio a ressignificação de técnicas tradicionais; do mesmo modo, certas tópicas surgem com novo sentido. Busca-Pé vê o rio limpo e, refletido em seu leito, o goiabal antes de ser “decepado” para ceder lugar aos blocos de apartamentos; as praças antes das casas, os pés de jamelão, que depois serão “assassinados” etc. As expressões entre aspas, do narrador, radicam a violência, já presente no modo de reconstruir (de modernizar) o local, que, no entanto, parecera aos primeiros moradores “uma grande fazenda”.

O espelho das águas traz e interrompe a alegria, pois aos tempos de escola, domingos de missa, cinema, parque de diversões, se sobrepõe a entrada do menino na ordem do trabalho bruto informal. Lembrança que retroage, eliminando inclusive a aura dos primeiros anos, entre mosquitos e o chão de valas abertas, “onde arrastara a bunda durante a primeira e a segunda infância”. O discernimento leva mesmo a requalificar a infância perdida: “era infeliz e não sabia” (p. 12).

Embora se refira à possibilidade de um dia acabar aceitando algum convite para o crime, Busca-Pé não tomará esse caminho. Sua raiva desconhece a baderna: “resignava-se em seu silêncio com o fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu” (p. 12). Muito puto com a vida, o rapaz prende o choro. Em seguida o rio do início, agora vermelho, transporta mais um cadáver, para desespero e desesperança de Busca-Pé (fim do *flashback* e da “viagem”).

Qual a ligação entre tais cenas e o restante do livro, cujo foco, sempre móvel, não será mais o do moço honesto? Além de desfazer dicotomias possivelmente vigentes na mente do leitor de outra classe (fica difícil, diante das condições materiais em revista, condenar qualquer escolha), penso que este começo aponta para o tamanho das decisões pessoais: elas em nada modificam o quadro desumano e, onde quer que se coloque o indivíduo, não há um lugar para ficar *de fora*. Enquanto dá a ver aquilo que reconhecemos prontamente como violência (um rio de sangue), acrescenta o que a chamada paz social tem com ela. A força bruta (de polícia e bandido, muitas vezes mancomunados no livro) não parecerá de modo algum justa, tampouco a opção pela paz significará estar mais próximo de alcançá-la; e vista no contexto, “paz” pode também ser um outro nome para violências praticadas pelo conjunto da sociedade (era justa a tranqüilidade da infância, algo cega e movida à exploração?). Finalmente, essas primeiras páginas sugerem que o ângulo pacífico, um esforço pessoal no quadro de pobreza, pode não ser o melhor para apreender as contradições da vida no crime, seu andamento desenfreado e cotidiano.²¹ Para desespero do leitor, junto ao da personagem, logo se adivinha que, em cenário pós-catastrófico (o nosso), vida correta não rima com conquista de um lugar (mesmo ao bem-intencionado Busca-Pé as promessas de sucesso para quem estudar, feitas pelas professoras no primário, soam como ideologia que vende o milagre pela regra).

A perspectiva do moço “direito” é exceção no livro, deixando claro que o problema da violência não se reduz ao âmbito moral apenas. Os novos moradores, que chegam para habitar a Cidade de Deus (a ironia do nome constitui um *objet trouvé*, reforçado pelo hino da cidade do Rio de Janeiro, que eles vêm cantando), trazem entre heranças miseráveis “olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, *rejuvenescer a raiva*, ensangüentar destinos, fazer a guerra...” (p. 18, grifos meus). Nem o lamento nem a docilidade; no lugar de eventuais reações explosivas diante de outras classes, o automatismo do rom-pante, por um lado, a violência programática, por outro.

A poesia que corre pelos dois preâmbulos, algo bucólica, afina-se com as brincadeiras dos meninos e talvez com a primeira impressão dos moradores, gente que perdeu tudo em enchentes, pessoas relocadas de várias favelas da Baixada Fluminense; no entanto, perdidas as primeiras ilusões, não serve para narrar a “neofavela de cimento”. O narrador interrompe a descrição da brincadeira de Busca-Pé, Barbantinho e outros meninos (enquanto os canários-da-terra cantavam): “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (p. 22).

O corte, propondo uma poesia contemporânea, lembra a invocação das musas nas epopéias, está claro que também resignificada. Inspiração e poesia (uma aspiração discrepante contra o quadro de barbárie?) são necessárias para dar forma à *desventura da criminalidade*, não obstante *heróica*. Rostos e nomes rapidamente substituídos apontam para uma *insistência coletiva*, devidamente hierarquizada e pronta para ficar. A delinqüência exige sua parte de poder arbitrário, gozo perverso, extermínio do outro, dinheiro e “mordomia”: não se trata de contraposição, e sim da sociedade de consumo a pleno vapor. Desventura épica de não-sujeitos, em “frenética proliferação”.²²

A voz autoral que aparece na “evocação invocada” se expressa no idioma da cordialidade, agora em outra frequência, conhecida do dia-a-dia nas ruas: “Poesia, *minha tia*, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras.” O vocativo alude imediatamente ao *favor* da musa, num contexto em que “falha a fala”, “fala a bala” (p. 23), e é o mesmo usado para esmolar e também para assaltar, no caso do pedinte ou infrator que trocou há pouco de detenção. Em sua versão pedestre, fazendo finta (mas num ponto em que teatro e realidade são iguais e verdadeiramente fingidos), reclama-se não só a posse de algo, mas a proximidade do outro (dono de bens), que gostaria de não ter nada a ver com isso (com meninos de rua, mendigos, pobreza, com a violência em revide bárbaro-afetivo). Ora, transposto para a invocação poética, tal tratamento assinala um modo de entender a linguagem como campo de forças sociais. A poesia é solicitada a partir de um lugar demarcado pela falta.

A partir daí a tonalidade do livro muda, buscando aquilo que se anunciou contraditório: fazer falar o crime. A empreitada – em que o tamanho do tijolo, 550 páginas na primeira versão publicada, é conteúdo (assim como, em sentido contrário, o filme com narrador bonzinho, em linguagem de videoclipe, a republicação condensada do livro, a roteirização em episódios televisivos, *adequados ao gosto* do público) – passa pela conquista de uma estrutura que ultrapasse o entretenimento. Esta me parece dada pela rotinização da violência no livro, no caso, curiosamente, com efeito oposto ao da anestesia ou do gozo sádico, hoje próprios às versões espetaculares. A cada página, página e meia,

uma ação violenta se arma para em seguida entremear-se a outra, que a interrompe antes do clímax, criando por sua vez novo suspense; a primeira então se resolve, outra já aguarda na fila (na verdade uma teia infinda, que vemos como sucessão e logo simultaneamente). O efeito inicial é de surra; antes da metade do livro (de novo, um tijolo com peso próprio), à surpresa do início sobre põe-se o hábito, e vem a pergunta: a banalização do cotidiano desabrido atingiu o leitor? Sem dúvida fez penetrar nele, desafiando, após o choque inicial, ao convívio de perto. Se a forma se aproxima da estatística, como notou Roberto Schwarz, seu andamento faz os números voltarem a falar (e a nos dizerem respeito), enquanto o olhar se cola ao de cada personagem. Ou ainda: a fórmula do suspense, repetida à exaustão, obriga a freqüentar o crime (o tráfico, sobre todos), seus móveis corriqueiros, seus efeitos sobre culpados e inocentes, suas redes de relações internas, sugerindo outras.

O país “à margem”, conhecido quase só em versão sensacionalista (aquela que possibilita sua abstração), assoma rente. Por outro lado, estamos também muito distantes da favela representada, por exemplo, em *Quarto de despejo* (1960), onde a violência da fome dividia o proscênio com trabalhadores, formais e informais, encrunqueiros, malandros, assaltantes. Quanto às dimensões da criminalidade, inclusa a equivalência entre ordem e desordem, uma aura idealizante pode, estranhamente, recair sobre o passado ao lermos passagens como esta, do livro de Carolina Maria de Jesus: “Há dias a polícia não vinha à favela, veio hoje, porque o Julião deu no pai” (26 de maio de 1958).²³ Deixando a aura de lado, percebe-se não só que é outro o retrato da realidade e da disposição interior do homem pobre que hoje interessa formalizar (sem prejuízo dos trabalhadores que vivem nas favelas, periferias e ruas), como também que a desigualdade no país piorou (e que uma coisa tem a ver com a outra). Para pontuar novamente a alteração no campo da mimese, vejamos-se os inúmeros vizinhos de *Busca-Pé em ação* e, numa passagem que escolho entre outras, em *Quarto de despejo*, a docilidade que a narradora observa numa vizinha: “Dona Domingas é uma preta igual ao pão. Calma e útil.” Ou a perseverança pacífica dessa mesma narradora em face do cotidiano famélico e dos aborrecimentos diários com outros vizinhos: “Suporto as contingências da vida resoluta. Eu não consegui armazenar para viver, resolvi armazenar paciência” (p. 15). Os exemplos poderiam multiplicar-se, mostrando predominantemente a confiança no que ela chama de decência, educação, vida em paz. (Confiança, a um só tempo, cega para o conjunto das brutalidades sociais e esclarecida, antiviolenta. O custo da “paz”, entretanto, reverbera a cada linha: “Eu não estou descontente com a profissão que exerço. Já habituei-me a andar

suja. Já faz oito anos que cato papel”, p 19.) De todo modo, trata-se de um ponto de vista que ainda acredita em valores autênticos: diante de um homem que, depois de apanhar na véspera, espera outros dois para matá-los a facadas, Carolina aconselha a deixar para lá, “que o crime não traz vantagem a ninguém, apenas deturpa a vida” (p.18, grafia da autora).

Mudando novamente o vetor da comparação, vale ainda ressaltar um ponto que, na contemporaneidade, ajuda a discernir da ficção brutalista a prosa de autores como Paulo Lins e Luiz Alberto Mendes (um livro como *As cegas*, ou um conto como “Cela forte”, com a perspectiva de um detento inicialmente condenado a quase cem anos de prisão, desconcertam ao narrar junto à barbárie a dignidade de um criminoso, o vínculo solidário entre detentos, o senso estético para a arte e para o convívio com o outro sexo – e, sem simplificação das contradições aguçadas no cárcere, o apego ao ódio, como sinal de vida).²⁴ Refiro a distância que existe entre dar ou não a conhecer, em fazer ou não fazer supor, uma trama de relações sociais, sem a qual a violência é espetáculo e o ponto de vista, pouco revelador e pouco crítico (para não dizer ingênuo, pois não seria o caso). Os contra-exemplos nos quais o “bicho-solto” ou o recém-egresso da penitenciária torna-se uma espécie de caubói hollywoodiano em terra-fantasma, infelizmente, são fáceis de encontrar. (Para ficar só com exemplos de escritores que apresentam domínio técnico, veja-se o caso da ficção brutalista de Fernando Bonassi, de Marcelo Mirisola e de Marçal Aquino, exceção importante feita à novela *O invasor*.) Acresce à ressalva acima tratar-se de narrativas em que o suspense permanece como trunfo (um de seus parentescos com o *mass media*), sustentando-se as ações em peripécias e grandes viradas, de maneira que a surpresa acaba por atuar como fundo positivo, emergindo por detrás da negatividade aparente do tema da violência.

(Entre parênteses e pelo contrário, em escritores que não se enquadrariam no rótulo de “marginais”, como Cadão Volpato, encontram-se narrativas cujo retrato da violência, tão próximo da vida quanto tudo o mais que é narrado, deixa entrever sua parte no sistema. Ver, na composição de *Questionário*, a simetria entre violência marginal e violência à margem das instituições: o assassino e o torturador, polícia política, presentes respectivamente nas questões “Já matou alguém?” e “Possui algum método favorito?”; ou a descrição da naturalizada violência do dinheiro, que compõe com ambos, em “O que é um rico?”)

Se a boa literatura brasileira hoje herda dos modernistas a busca por representar um Brasil real, está claro que ela tem de lidar com a configuração de

algo novo. É de se supor, igualmente, que as mudanças relativas ao que se fixou como imagem literária do “homem brasileiro” não se devem somente à tradição literária acumulada, mas em especial a tudo que não foi representado e que toma a boca de cena, num tempo histórico cinzento.

No conjunto de suas formalizações significativas, tal matéria velha/nova traz uma aporia concernente ao quadro das dificuldades contemporâneas. Esta diz respeito ao lugar ocupado pelas vozes que irrompem na ficção brasileira, mostrando a violência arvorada em sistema²⁵, e inclui a pergunta, ainda historicamente irrespondida, sobre o destino dos pobres, criminosos ou não. A literatura em foco neste ensaio tem à sua volta o cenário do capitalismo avançado, que, como sabemos, prescinde cada vez mais das classes baixas, mesmo como mão-de-obra barata (cuja frenética proliferação é engendrada pelo próprio capital), ao passo que se vale, aos montes, desse “excesso”, a seu serviço no grande negócio do tráfico. São vozes que não só vêm à tona, mas se impõem esteticamente (formando conjunto), num momento em que a parte mais fraca, ainda que violenta, conta pouco na engrenagem econômica mundial. Ouvidas contra a dominância do capital financeiro, podem soar como dialeto extemporâneo.

No contexto brasileiro mais recente, entretanto, essas vozes ganham significação inédita.

Segundo interpretação de Chico de Oliveira para a despolitização que o governo vem operando na questão da desigualdade social e da pobreza, vivemos num estado de “hegemonia às avessas”. Nele, os dominantes consentem em ser politicamente conduzidos pelos “dominados” (o presidente ex-operário e outros supostos representantes dos espoliados que ocupam funções no governo), desde que a “direção moral” do país, assistencialista, não toque nos interesses do capital²⁶. A tal direção agregam-se as iniciativas privadas, a saber, a proteção contra os efeitos da miserabilidade (grades, cercas, segurança privada), a proteção aos miseráveis (ONGs e toda a rede extremamente rentável de ajuda aos pobres), irmanadas no lucro e na manutenção de um estado de coisas que desconhece a noção de direitos.

Desse ângulo, o ponto de vista da violência marginal, dos pequenos delitos até o crime organizado, visto em suas esferas inferiores; o ponto de vista do ódio de classe, da raiva que não se abranda com migalhas, passa a interessar mais do que nunca: dissonância num momento em que o debate político vem perdendo espaço em prol de formas atualizadas do favor.

Notas

¹ Tomo de empréstimo observações de Hans Magnus Enzensberg, feitas num contexto de discussão das vanguardas históricas e, sobretudo, das neovanguardas da década de 1950. Nesse texto de 1962, Enzensberg já mostra que o experimento como conceito estético fora há muito incorporado pela indústria da consciência, e que o “vanguardismo” se tornara moeda corrente. Não obstante, reafirma a necessidade, posta para a arte, de um efetivo “elemento de antecipação” e inconformismo. Cf. “As aporias da vanguarda”. In: *Com raiva e paciência*, São Paulo, Paz e Terra, pp. 51-75.

² Ecoam ainda as perguntas: será que a emersão do recalcado cria, de fato, um ponto de viragem, ou o desrecalque, num *tour de marketing*, tornou-se um modo de conservadorismo? A resposta sempre dependerá da obra.

³ Numa associação livre (mas nem tanto, uma vez que este ensaio busca refletir sobre a representação de vozes dos de baixo e suas articulações com vozes dominantes), inspiro-me em Roberto Schwarz, que aponta, no caso da poesia de Francisco Alvim, a profunda assimilação da lição modernista e uma diferença total relativa à percepção das “relações brasileiras entre informalidade e norma”, que sob a pena do poeta são vistas, em novo momento histórico, como “nossa pesada herança político-moral”. Cf. Roberto Schwarz, “Elefante complexo”. In: *Jornal de resenhas, Folha de S. Paulo*, 10-2-2001, pp. 1-2.

⁴ Entre os críticos que fizeram tal observação, ver Andréa Saad Hossne, “Autores na prisão, presidiários autores: anotações preliminares à análise de *Memórias de um sobrevivente*”. In: *Revista Literatura e Sociedade* n. 8, São Paulo, Nankin/Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2005, pp. 126-139.

⁵ A baliza parece a única possível para separar a boa literatura a respeito e o brutalismo da ficção-mercadoria – pronta a satisfazer a má consciência e/ou pronta a alimentar o medo generalizado, que vem dando espaço à direita e a seus mecanismos de afiançar, a porrete, a “paz social” no país.

⁶ A caricatura terá interesse nas comédias de Martins Pena, mas creio tratar-se de exceção e não da regra da produção durante o século XIX.

⁷ Cf. Edu Teruki Otsuka, *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH-USP, 2005.

⁸ A nota sobre uso da palavra “capricho” em sentido positivo no Brasil é de Rodrigo Naves, falando sobre a produção e a lenta valorização das artes plásticas numa sociedade de passado escravocrata.

⁹ A contrapelo desse sentido do capricho, mas sob a retórica abolicionista, o livro *Os escravos* dá a medida do interesse e das contradições da poesia de Castro Alves. Também distante da mimese da “voa do povo”, a obra de Cruz e Sousa reapropria-se de convenções simbolistas, dando forma à experiência do homem negro culto (leia-se, ao jogo de forças do capital e da cultura) em país escravocrata. Cf. Ivone Daré Rabello, *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*, São Paulo, Edusp/Nankin, 2006.

¹⁰ A inteligência acossada sobrevive a penas físicas e mentais, batendo-se contra a ordenação social opressiva: “É dito: pelo chão você não pode ficar. Porque lugar de cabeça é na cabeça. Lugar de corpo é no corpo.” “Dias semanas meses o ano inteiro, minuto segundo toda hora, dia tarde a noite inteira querem me matar só querem me matar. Porque dizem que eu tenho vida fácil, tenho vida difícil. Então porque eu tenho vida fácil tenho vida difícil. Eles querem saber como é que eu posso ficar nascendo sem facilidade com dificuldade. Por isso é que eles querem me matar”, “Eu já fui operada várias vezes. (...) Operei o cérebro principalmente. Eu pensei que ia acusar se eu tenho alguma coisa no cérebro.

Não, acusou que eu tenho cérebro. (...) Eles arrancaram o que está pensando e o que está sem pensar”. Cf. Viviane Mosé (org.), *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, Rio de Janeiro, Azougue Ed., 2001. O livro dispõe em versos falas de Stela do Patrocínio (cito livremente).

¹¹ Ver o ensaio de João Luiz Lafetá, “O modernismo 70 anos depois”. In: Melhy, José Carlos Sebe Bom & Aragão, Maria Lucia Poggi (orgs.), *América: ficção e utopia*, São Paulo, Edusp/Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1994, pp. 473-485, em debate com “Moderno e modernista na literatura brasileira”, de Alfredo Bosi. In: *Céu, inferno*, São Paulo, Ática, 1986, pp. 114-126. Lafetá defende que o Modernismo brasileiro não foi um “sarampão irracionalista” que durou até o ressurgimento do Realismo na crise de 30, e discorda, penso que com razão, da idéia de que a presença estruturante do mito na produção de 1920 seja apenas uma forma de conciliar contradições.

¹² Cf. Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*, São Paulo, Ed. Nacional, 1965.

¹³ Uma exceção, mesmo no conjunto da obra de Alcântara Machado, será o conto “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”. Também não cabe neste raciocínio o romance político de Pagu, *Parque industrial*. (Um e outro já são, entretanto, da década de 1930.)

¹⁴ Cf. Roberto Schwarz, “Outra Capitu”. In: *Dois meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 138.

¹⁵ Roberto Schwarz, “Conversa sobre *Dois Meninas*”. In: *Seqüências Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 234.

Situando seu ponto de vista na periferia, nas favelas ou na prisão, nem a boa literatura nem a boa música sobre a violência social nesses espaços apostam em qualquer tipo de lealdade entre classes: ao passo que a literatura, desde o massacre do Carandiru, tem privilegiado o foco interno à lógica do crime (sugerindo ou não sua ligação com as instâncias oficiais e com o capital, mostrando ou não também a criminalidade policial, de grupos de políticos, da indústria do tráfico etc. etc.), nos raps do grupo Racionais Mc’s há uma passagem da primazia do ângulo do criminoso (*Sobrevivendo no inferno*) para o do homem pobre que preza sua dignidade e percebe, no crime, o nexos com a violência do mercado e das classes sociais abastadas. A diferença parece dever-se ao público que cada setor tem em vista (o grupo Racionais tem exercido um papel de conscientizador quanto às injustiças sociais e também de contentor da violência, reclamando *direitos*). Em ambos os casos, a questão não se reduz a um âmbito apenas moral. A multiplicidade dos ângulos reitera a emergência mais complexa das vozes dos excluídos (dando, entre outras coisas, lugar à figuração da variedade dos grupos dentro de uma mesma classe, desde sempre suposta quando se tratava de representar as classes de cima).

¹⁶ Cf. Sérgio Buarque de Holanda, “O homem cordial”. In: *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, pp. 139-151. Walter Garcia, em artigo sobre os Racionais Mc’s e em trabalho de doutorado, vem desenvolvendo uma interpretação da música popular brasileira que vê na poesia dos raps a passagem da cordialidade para “o Brasil da fratura social” (em que a violência dessa fratura vem à tona). Foi o artigo de Walter que me fez pensar sobre a questão na literatura brasileira contemporânea e me levou a perguntar sobre o sentido dessas vozes das classes baixas no cenário do capitalismo tardio. Cf. “Ouvindo Racionais MC’S”. In: *Revista Teresa*, n. 4/5, pp.166-180, São Paulo, 2003.

¹⁷ Vale notar que mesmo em narrativas nas quais a personagem de classe baixa passa a sentir ódio daqueles a quem se subordina, esse sentimento é abafado, ou não escapa ao círculo da cordialidade (ver, no mesmo livro, “O besouro e a Rosa”: a Rosa “aberta” pelo besouro estraçalha a boneca dada por uma das patroas, mas depois esconde-a, para não dar a Dona Carlotinha “desgostos inúteis”. No final, Rosa casa-se, “batendo o pé” contra a vontade das patroas; ironicamente, em busca da própria infelicidade).

¹⁸ A fala de Belazarte faz lembrar outros “beneditos”, figurados sob diferentes perspectivas: por exemplo, a Irene do poema de Manuel Bandeira, cuja graça simples advém da solicitude. Mesmo no céu a preta (que é boa e está sempre de bom humor) não abandona as fórmulas de respeito e afeto (a São Pedro: “Licença, meu branco!”), tampouco as distinções racistas e de classe que fazem “saber o seu lugar”. É preciso o branco bonachão para lembrá-la do livre trânsito garantido no céu: “– Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.” Certamente, há diferenças entre o ponto de vista de Mário (cortante na referida narrativa) e o de Bandeira (mais próximo do coração). Cf. “Irene no céu”. In: Bandeira, Manuel, *Estrela da vida inteira*, São Paulo, Livraria José Olympio Ed., 1966, 10^a ed., p. 115. Compare-se com um trecho de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, em que Irene do poema de Manuel Bandeira, integrante moradora da favela diz pensar no céu quando está com pouco dinheiro (uma maneira, conforme declara, de não pensar nos filhos “que vão pedir pão, pão, café”. Dentre as várias perguntas que se faz: “E se lá existe favela será que quando eu morrer eu vou morar na favela?”. Cf. *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, São Paulo, Ática, 2005, 8^a ed., p. 45. Em contrapartida (simétrica, trata-se ainda da cordialidade), pode-se pensar nos exemplos em que os menos dóceis se auto-aniquilam após rompante contra os que mandam, ou mesmo para livrarem-se do jugo alheio (cf. “Fazenda antiga” e “Medo da senhora”. In: Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, São Paulo, Globo, 1990, 5^a ed.).

¹⁹ Aqui mais uma vez será preciso marcar a diferença entre a atual ficção brasileira fixada na figura do marginal-criminoso – que devolve à sociedade seu negativo – e os *raps* mais recentes dos Racionais Mc’s, que, falando, sobretudo, a seus iguais, buscam a consciência das desigualdades socialmente naturalizadas, com raiva, mas contra a violência em todo o seu espectro. Na antologia *Literatura marginal*, organizada por Ferréz, muitos escritores narram o *páthos* do homem honesto excluído, todavia sem uma formalização literária crítica (exceção feita a Ridson, Luiz Alberto Mendes, que, todavia, voltam ao ponto de vista do criminoso, a Santos da Rosa, narrando uma visita ao cárcere, feita pela mulher de um criminoso, ou ainda Erton Moraes, que vê o lixão e a humanidade da perspectiva de uma mosca varejeira). Cf. Ferréz (org). *Literatura marginal – talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005.

²⁰ Cf. Roberto Schwarz, “Cidade de Deus”. In: *Duas meninas*, cit., pp. 163-171.

²¹ Sobre o tópico vale conferir a narração de uma sexta-feira “normal, com as vizinhas fazendo fofocas vespertinas, pessoas catando garrafas para vender nos depósitos de bebidas, outras catando ferros e fios para desencaparem e venderem no fero-velho”, alguns ainda sem nenhuma refeição, ladrões executando suas tarefas, algum morto fora dali. Juquinha, estudante do primário, interrompe aos gritos o terceiro turno da escola Alberto Rangel porque vira no banheiro uma assombração vindo enforcá-lo. A polícia checa o lugar e informa não haver “nada de *anormal* lá dentro”. No Beco, Nego Velho e Metralha retocam um plano; nos Apês Zé Pequeno faz tiro ao alvo com sua quadrilha. “Experimentava as armas se divertindo. Tudo era *normal*” (*Cidade de Deus*, pp. 288-289, grifos meus).

²² Cf. a ode baudelairiana de Chico Buarque, “Ode aos ratos”, seguida de “Embolada” (no disco *Carioca*, Biscoito Fino, 2006).

²³ Cf. Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, cit., p. 39.

²⁴ “Estava vivo, mesmo dentro daquele labirinto; ainda conseguia odiar mortalmente”. Cf. “Cela forte”. In: Ferréz (org.), *Literatura marginal*, cit., pp. 109-116.

²⁵ Ressalte-se, nesse aspecto, a proximidade com o Rubem Fonseca de *Feliz Ano Novo* e *O cobrador* (em especial, os contos “Passeio noturno”, “O cobrador”, “O jogo do morto”). O horizonte histórico, contudo, é mais uma vez outro; supunha, no contexto da ditadura militar, o convívio entre presos políticos e presos comuns, que resultou na politização de certa marginalidade, presente na *origem*

(apenas) do Comando Vermelho. O pacto entre classes sociais diferentes incluía naquele momento a luta contra a ditadura e o terror praticado pela ordem (a exemplo do Esquadrão da Morte, dedicado ao extermínio dos pobres). Na ficção de “O cobrador”, veja-se o encontro (amoroso, político?) entre o criminoso, que quer sua parte do bolo, e a mocinha de classe média. Esta supostamente lhe ensinaria as *razões* objetivas do ódio contra o Estado vigente e as injustiças sociais. Se comparado à novela *O invasor*, de Marçal Aquino, e ao filme de Beto Brant, roteiro do escritor, fica claro como uma idéia semelhante – a do indivíduo de classe baixa que decide cobrar, à força, dívidas históricas – resulta em configurações diferentes, devidas a momentos diferentes do país; isto é, a cobrança agora deixa de supor a aliança entre diferentes classes insatisfeitas com as injunções do capital. Hoje, a consciência política das classes baixas parece, via de regra, dispensar a classe média/a intelectualidade, em que não se fia (salvo nas articulações entre formação política e formação cultural hoje presentes no MST, que elegem entre os intelectuais seus companheiros de lutas).

²⁶ Cf. Chico de Oliveira, “Hegemonia às avessas”. In: *Revista Piauí*, n. 4, São Paulo, abril, jan. de 2007, pp. 56-57.

Resumo: O ensaio tem por objeto de reflexão parte da literatura contemporânea brasileira, dentro do campo específico rotulado como “marginal”, indagando suas bases em nossa tradição histórico-literária e os sentidos daquilo que a crítica avessa a essa produção nomeia como “neodocumentalismo”. A hipótese a testar é de que, em seus melhores momentos, haja continuidade da herança modernista, com significativa diferença de tom e horizonte político. Centralmente, busca-se comparar os modos de figuração das vozes das camadas baixas na literatura brasileira de hoje com aqueles presentes em obras do primeiro Modernismo. Por fim, questiona-se o sentido da emersão literária dessas vozes das classes baixas no cenário do capitalismo avançado.

Palavras-chave: ficção brasileira contemporânea “marginal”; herança modernista e ruptura; forma literária e forma social.

Abstract: This essay aims to consider the specific segment of Brazilian contemporary literature labeled as “marginal” by inquiring into its basis in our historical-literary tradition and the meanings of that which criticisms made against this production term as “new documentalism”. The hypothesis to be tested is that, in its best moments, there’s continuity of modernist legacy, although in a distinct tonality and with a different political horizon. The main focus compares the ways in which different voices from lower classes, in modernist and contemporary fiction, are figured. Finally, we intend to question the meaning of the literary emersion of such voices from the lower classes in the advanced capitalist scenario.

Key-words: Brazilian contemporary fiction; modernist legacy and rupture; literary form and social form.