

As falas que se sobrepõem à mediação

Rôssi Alves Gonçalves¹

Falar para denunciar. Para que todos, e não só aqueles engajados nas causas sociais, ouçam o pancadão da minha vida, da minha comunidade, ou da minha quebrada – esse parece ser o lema que a maioria dos excluídos da cultura escolheu para trabalhar. Seja na literatura, na música, ou em tantas outras formas de arte, o território é uma área de excelência para o ator sub – urbano:

Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo.

(Santos, 2000, p.114)

A comunidade funciona como a inspiração para funkeiros que exaltam o seu território, ou para aqueles que têm a sua experiência ali iniciada, em cada baile, em cada apresentação. Ferréz, o autor ilustre da periferia de São Paulo, é quase uma instituição dentro de Capão Redondo: tem o seu território como tema e como lugar de dívida. E de forma não muito diferente age o detento que, ainda que escreva sobre sua infância e família, deixa, no seu texto, como marca oficial, o espaço carcerário. Paulo Lins apresentou a sua Cidade de Deus e, muito embora não possa incluir-se, agora, entre os que falam do espaço da sub-urbanidade, foi como morador e pesquisador do local que deu origem ao livro Cidade de Deus.

Parece não ser possível escapar ao território quando é ele o único espaço de negociação, a única moeda. As experiências aqui apresentadas sobre sub – urbanidade colocam o território em situação privilegiada de discussão.

¹ Universidade Federal Fluminense- rossialves@ibest.com.br

É ainda o lugar que constrói o ator, na medida em que a obra provoca uma expectativa na recepção, porque gerada num território específico, revelando experiências singulares de um espaço incomum. Quando funkeiros, rappers – e o mesmo pode ser afirmado para a literatura – negam o espaço onde vivem, ou apenas optam por um repertório menos territorializado, se por um lado alcançam um público mais amplo, por outro, tornam-se mais um artista comum.

A invisibilidade que cerca os espaços sub-urbanos ofusca, mas também acarreta interesse especial, o que torna o lugar passível de ser explorado, justamente porque está fora de foco. Não é um fato novo que textos de periferia tenham boa recepção por parte do público. Entretanto, o que parece significativo, neste momento, é que toda arte que chega sob o rótulo periferia recebe, de imediato, um crédito que independe de suas qualidades; periferia é atualmente, um lugar político – um bom lugar, comercial, panfletário, cult, que rende aceitação por parte, inclusive, da mais elitista crítica.

O maior problema que isso traz para os artistas é justamente a busca de uma expressão que atenda aos apelos dessa corrente, sem que com isso a arte perca qualidade. A crítica, que por tanto tempo, manteve-se distante, ignorando outras vozes que não fossem canônicas, vive atualmente a aflição da indecisão: que instrumentos utilizar para não permitir exatamente a total ausência de um critério de valor, ou de um injusto e acirrado julgamento de uma arte que quer reconhecimento, mas que tenciona, também, um lugar político - um pouco em desuso pelas vozes mais aceitas no meio da crítica acadêmica?

Nesse rol de artistas – escritores, Mcs, rappers, dançarinos, cineastas etc – há muito que se observar, ainda, a fim de avaliar quem sobreviverá. Entretanto, um autor já tem sua voz grave, perturbadora e cortante bem marcada: Ferréz, “o rapper da literatura”, em sua primeira narrativa, *Capão Pecado*, traz à luz Capão Redondo, favela paulista, onde ele vive. Em *Manual prático do ódio*, não só Capão Redondo, mas, de modo geral, a desassistida periferia paulista é retratada. Crimes, mortes, destruição, sexo, tipos humanos, abandono e miséria são expostos, sem retoques, nos seus textos, tornando esses elementos familiares até mesmo para aqueles que jamais se aproximaram de uma periferia.

Muitos outros artistas, quase que invariavelmente de regiões periféricas, vinculam aos textos as marcas dos locais de vivência. Só para citar alguns dos mais conhecidos, essas marcas estão presentes nos livros *Letras de Liberdade*, *Memórias de um sobrevivente*, bem como na maioria das letras de raps e funks brasileiros e em obras de vários grupos de arte que, não obstante o sucesso midiático, mantêm quase um pacto com a comunidade de origem. Caso bem evidente do grupo de teatro *Nós do Morro*, principalmente, em sua trajetória, nesta década.

Mas é especialmente interessante verificar como se dá, também, o alargamento do local, nos discursos da periferia, quando estes transpõem as fronteiras da comunidade. Na literatura é excepcional o caso de Ferréz, de *Capão Pecado* para *Manual prático do ódio*. O grupo *Nós do Morro* apresentou, com sucesso, durante anos, espetáculos versando sobre as experiências dos moradores do Vidigal, favela de origem do grupo. Mas, ao ganhar mais reconhecimento e ampliar seus locais de apresentação – do Teatro do Planetário para salas, como a do CCBB e outros equipamentos mais disputados, deu outra configuração às falas da periferia. Os espetáculos, em que pesem tratarem ainda de situações e personagens locais, “flertam” com elementos, textos, personagens de narrativas e paisagens em tudo distante do Vidigal. E isso certamente tem contribuído para reposicionar o grupo no meio das grandes companhias.

Há que se destacar, também, o Hip Hop como um grande fenômeno aglutinador, que embora com um discurso totalmente voltado para a vivência dos espaços e necessidades extremas conseguiu estabelecer uma significativa comunicação com outros meios. O movimento conseguiu, em um momento em que ainda não era comum ouvir a voz da periferia, atrair a classe média, que, se não se engajou no movimento, pelo menos, cruzou fronteiras e permitiu-se ouvir uma batida e um lamento novos, o que já representava um grande feito, já que aqueles grupos sociais mais abastados tinham um conhecimento muito romantizado da miséria e o mesmo era divulgado ainda através de outras vozes menos possantes.

Racionais MC'S, o grupo da periferia paulista, foi o que maior alcance teve entre a garotada da elite. Sem contar com a mídia – só algum tempo depois, aceitou a MTV – e mesmo com uma poesia virulenta demais para alguns ouvidos, o grupo já lotava casas de shows, vendia CDs produzidos por um selo alternativo, a Zimbabwe Records, e espalhava pelas grandes capitais, o som contundente dos negros das periferias brasileiras.

A música, mais propriamente, o Hip hop, foi uma das grandes aliadas das classes menos favorecidas na busca por um lugar de expressão. O boyzinho ia para o show curtir o som marginal da periferia, divulgava o som, levava os amigos para os shows e isso despertou a mídia e as grandes empresas para aquele fenômeno que misturava, de uma forma mais duradoura e consistente do que o funk, os lados, social e culturalmente, opostos das cidades.

Aconteceu com o Hip hop algo muito semelhante à abertura proporcionada pela literatura de Zuenir Ventura e Dráuzio Varella - precursores do momento “deixa o excluído falar”. Com a sintomática diferença de que os Racionais MC’S e outros rappers nunca foram representantes da elite. Ou seja, construíram um espaço talvez mais simbólico do que os escritores reconhecidos. Isso sem que houvesse quem por eles tivesse feito algo, como houve com os escritores detentos.

Há entre as novas produções culturais, mais que uma força de expressão de pessoas oriundas de comunidades carentes, mas, sobretudo, uma nova e eficiente forma de busca de cidadania, de uma força definidora de espaço, que se organiza e que sabe, agora, o que quer e como fazer. Entretanto, tal percepção não impossibilita a constatação de que essa mesma organização está mais visível, neste momento, porque lhe está sendo permitido revelar-se.

E o movimento funk credencia-se como uma das expressões, em busca de cidadania, de maior repercussão. Porque não se satisfaz como movimento de comunidades: quer estar lá e cá. Não se busca, aqui, fazer uma avaliação do funk como arte musical, mas como o maior fenômeno cultural jovem do subúrbio carioca que, apesar do seu permanente estigma marginal, e, conseqüentemente, de suas dificuldades de ascensão, propõe um agudo processo reflexivo, justamente porque não sucumbe.

Ora voltado para a comunidade, com suas letras de explícito conteúdo sexual, ora mais preocupado em ser porta-voz das mazelas sociais, ele está, sempre, tentando fixar um lugar global, sem se descolar da cultura local. Fala-se de sexo, de comunidades e até de tráfico – a crônica das favelas da cidade encontra aí um bom lugar, naquela luta de que nos fala Milton Santos, em Por uma outra globalização:

Os atores mais poderosos se reservam os melhores pedaços do território e deixam o resto para os outros. Numa situação de extrema competitividade como esta

em que vivemos, os lugares repercutem os embates entre os diversos atores e o território como um todo revela os movimentos de fundo da sociedade.

(Santos, 2000, p 79)

O movimento funk já foi responsável, em alguns momentos, pela resignificação da cultura jovem local. Aconteceu nos anos 70, quando foi descoberto pelos jovens e se tornou um marco para a cidade com os bailes no Canecão. Mais recentemente, em meados da década de 90, o funk adquiriu proporções tamanhas e indicou novos lugares a ser freqüentados, novo modo de se curtir o baile e de pensar a relação da garotada da zona sul com as galeras do subúrbio da cidade. Final da década, os famosos bailes de corredor devolveram o movimento às páginas policiais e emudeceram a cultura musical das comunidades, por um certo tempo. Ressurgiu, fortalecido, no entanto, alguns anos depois, sob a inscrição “sexo e cachorrada” e outros termos mais erotizados. Sem pancadaria, sem polícia, o funk invadiu colunas sociais, novelas, festivais, sem que fosse necessário buscar um outro discurso mais afável aos ouvidos dos bem-nascidos.

Essa fala territorializada é responsável, nos últimos anos, por algumas boas revelações – literárias, musicais, teatrais, cinematográficas – que tomaram a cena cultural brasileira. É responsável, também, por um embaralhamento dos gêneros. Ficção, documento, rap, depoimento, relato de testemunho, a definição desses textos fica perturbada, uma vez que é uma fala, ainda sobre “o quintal” do autor, “o seu umbigo”. O que não desmerece as obras, já que só em discursos de autoria de excluídos encontramos a dicção da sub – urbanidade com todos os seus matizes.

É em textos produzidos por excluídos da cultura, aqueles que não podem participar da intensa vida cultural da cidade, que os elementos da sub – urbanidade aparecem tão afiados, tão bem definidos. O território, ou a sua quebrada, é o único capital que lhes pertence. Por isso, esses textos, apesar da inegável qualidade, são muito autorais, auto – referenciais. Não há o apagamento das características que definem o autor. Mas o nome, no caso, é uma marca que equivale a uma descrição: (...) *um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (...) ele exerce relativamente*

aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa (...)indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. Foucault, 1992, p. 44)

Falar da sua própria cena confere maior credibilidade. Autor/personagem/funkeiro/rapper estão todos lá, naquela rua descrita, nas relações conflituosas, na dor que as faltas provocam. Sem lamentações, com disposição, só para despertar aqueles que não são da comunidade.

Para Ferréz, que acredita que a arte resgata vidas, é importante não perder o contato com a comunidade; não apenas para ajudá-la, mas para transmitir a realidade sem maquiagem. Ferréz é um escritor cujo alcance da fama se estende para além da sua escrita. Com um posicionamento que extrapola o intelectual/literário e embebe-se de política, ele atua em Capão Redondo, na tentativa de buscar cidadania para o lugar e negocia, irremediavelmente, a sua presença, por elevados valores, em eventos produzidos por grandes empresas. Sempre em busca de uma melhor oportunidade para si e sua comunidade. Acumula, dessa forma, mais que a função de um orientador intelectual-modelo a ser-seguido da favela, mas uma marca de expressividade, de cidadania pela via inversa à da ilegalidade. E cidadania, num aspecto mais abrangente, conforme aponta Canclini:

Ser cidadão não tem a ver apenas com os direitos reconhecidos pelos aparatos estatais para s que nasceram em um território, mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento, e fazem com que se sintam diferentes os que possuem uma mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades.(Canclini, 1997, p 22)

A história de Ferréz, morador da periferia de São Paulo, ligado à associação de moradores e fundador do 1 da Sul, credibiliza-o a falar dos códigos da periferia. Em Manual pratico do ódio, segundo livro e lançado pela Objetiva, parte daqueles sinais de sub – urbanidade presentes em Capão Pecado reaparecem. Entretanto, dessa vez, o autor estende- se para além da miséria local. Reforça o significado que o abandono social tem sobre o lugar, mas, também, descreve um cotidiano sub – urbano que, embora muitas vezes violento, não se relaciona com o crime.

É verdade que, na maioria das vezes, a violência desses sinais da sub-urbanidade soa como explicação para a criminalidade. Mas o Manual prático do ódio não é só isso. Há famílias tradicionais do subúrbio e comunidades carentes tendo seus hábitos descritos ao longo de toda narrativa. Parecendo, por momentos, como um contraponto e um horizonte para os incansáveis criminosos.

Dessa forma, o bandido temido precisa ir à casa da menina por quem está apaixonado e conversar com a família dela. “Era a primeira vez que Neguinho da Mancha na Mão passaria por aquela situação (...)” A roupa apertada, emprestada por Régis, completava parte da estranha situação que o bandido estava vivendo por amor.

É o seguinte, rapaz, vamos bater um papo de homem. Vou ser simples e curto com você.

Sim, senhor, estou ouvindo.

Você quer o que com a minha filha?

Bom, eu quero pedir a mão dela em namoro. (Ferréz, 2003,133)

Assim, Ferréz traz, para o seu texto, alguns códigos de boa convivência que, embora comuns a toda e qualquer região suburbana, são raros nas narrativas que tratam de crimes. A obra Cidade de Deus é uma exceção, e o Manual prático do ódio, embora sem a explícita pretensão de ser um tratado sobre regiões desfavorecidas, segue a mesma linha da obra de Paulo Lins.

O autor de Cidade de Deus afirma que sua obra “se baseia em fatos reais”. O Manual prático do ódio é sobre personagens que existem ou existiram. A consequência desse fato é um texto rico em detalhes e impressionante realismo.

Há, na narrativa paulista, os tipos mais comuns nos subúrbios, como o desempregado que se empenha, diariamente, na organização da igreja, desligando-se, com isso, da fome e do abandono de sua família; o menino de seis anos que não pode faltar à escola, porque só lá pode comer e, ainda vende flores no sinal; a família que só permite que sua filha namore se o rapaz for a sua casa, pedir permissão; as crianças que são metralhadas, porque brincavam na rua, na hora errada – a hora de uma “correria”; o rapaz estudioso, figura incomum que, por todos, inclusive pela bandidagem, é

admirado; a comunidade que precisa de um matador para libertá-la dos bandidinhos sem consideração; a consulta médica, no posto de saúde, que é marcada para dois meses depois; o rapaz deslumbrado com os seus tênis novos, adquiridos num assalto.

O funcionamento da região, com seus personagens típicos, é parte importantíssima do enredo, porque através deles o narrador vai costurando as suas críticas aos bem – nascidos, aos governantes, aos despossuídos, à polícia.

Era dia, José Antônio tomou o primeiro gole de café, teve vontade de cuspir, estava sem açúcar (...) José esperou 15 minutos, entrou no ônibus, pagou a condução. A viagem foi rápida, foi toda de pé (...) Chegou à força sindical, ficou na fila, número 293. Um senhor na sua frente reclamava, não havia trazido coberto. Foi quando notou que varias pessoas a sua frente. Estavam dormindo, o sol era tímido, o tênis não lhe fazia mais vergonha, estava de igual para igual com todos ali, calça jeans desgastadas, camisas brancas com golas levemente amareladas vindas de anos de caminhada à procura de emprego, duas horas depois e não tinha dado um passo sequer, começou a sentir fome. (Ferréz, 2003,145).

A crueza da narrativa não se restringe à miséria tamanha, mas à impossibilidade de alguém, bandido ou não, vencer qualquer guerra que seja na periferia. Entre despossuído devorando despossuído, o autor insere trechos que apresentam a única instituição que se dá bem: a polícia. Nem o bandido protegido pela lei. Ninguém sobrevive. O destino é cruel para o inocente, para o sem teto e para os bandidos que fazem qualquer pacto para ter dinheiro; só a polícia vence. Afinal, a instituição de segurança não precisa se preocupar com a bandidagem, porque esta se devora, e a polícia não se arrisca nas ações ilícitas, porque tem os bandidos para extorquir.

Mas a narrativa, ao contrário do que se supõe, demoniza os policiais intensamente, sem ficcionalizar, no entanto, o desfecho. Polícia “se dá bem”. Bandidos se relacionam de forma autofágica.

Essa mesma coerência, o autor destaca ao apresentar, por vezes através de reflexões dos próprios personagens, outros iguais se devorando, como policiais mal

remunerados, espancando trabalhadores; cobrador de ônibus defendendo o dinheiro do patrão que o oprime:

- Ai cobrador, pode passar por baixo?

-Não vai passar porra nenhuma na. O que cês faz com o dinheiro? Nego Duda pensou em três hipóteses, que o cobrador ou era muito burro, filho do dono da empresa, ou o funcionário mais puxa – saco e otário de todo o mundo. (Ferréz, 2003,45)

A arma é puxada para o cobrador que, emudecido, assiste à investida do bandido.

Há momentos da narrativa, e não são raros, em que os personagens muito lembram aqueles tipos famosos de Rubem Fonseca e Patrícia Melo. São bandidos cobradores e matadores, revoltados com a sociedade, com os vizinhos apáticos e com os bem – nascidos, principalmente. (Ferréz, 2003,44)

A patroa da mãe de Régis lhe disse uma coisa que ficou com ele esse tempo todo, e ele guarda como começo da sua revolta, como o começo de todo o ódio que nutria por quem tinha o que ele sempre quis ter: dinheiro. Um dia, durante a conversa entre a patroa e sua mãe, a patroa perguntou de que bairro eles eram, sua mãe disse o nome do bairro, a patroa passou a mão na cabeça do pequeno e disse:

-Então é esse pivete que um dia vai crescer e vir roubar minha casa?

Ou com a fome, aquela que aparecer ser o fundamento de toda a revolta de Nego Duda: “Nego Duda pichou na parede de sua casa numa bela manha de sábado: É hora de me vingar, a fome virou ódio e alguém tem que chorar.” (Ferréz, 2003,41)

Ódios que, ainda que explodam por meios diferentes, não aliviam a dor, nem a fome, nem a insignificância das personagens.

Com o movimento de grupos da exclusão em busca de um lugar próprio de elocução, a mediação do intelectual já não se faz tão necessária. Atualmente, os canais de relacionamento entre a produção cultural dos bem-nascidos e a dos excluídos ampliaram-se, exigindo, portanto novos métodos de percepção da cultura popular. Funk, literatura, teatro, a arte, em geral, tem avançado sobre espaços relevantes, legitimadores, fixando a onda do “deixa o excluído falar”.

Bibliografia:

AUGUSTO, Edyr. Moscow, São Paulo, Boitempo Editorial, 2001.

BLOOM, Harold. O cânone ocidental. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro, Objetiva, 1994.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira : temas e situações. São Paulo, Ática, 1987.

CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro. UFRJ, 1997.

DA MATTA. Roberto. Carnavais , malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro . Rio de Janeiro, Guanabara, 1990.

FERRÉZ. Capão Pecado. São Paulo. Labortexto Editorial, 2000.

_____.Manual prático do ódio. Rio de Janeiro. Objetiva, 2003.

FONSECA, Rubem. Feliz ano novo . Rio de Janeiro, Artenova, 1975.

FOUCAULT, Michel.. O que é um autor? Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa, Passagens, 1992

HALL, Stuart. A identidade cultural na Pós-modernidade . Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1977.

HALL, Stuart. Da diáspora –Identidades e mediações culturais. (Org) Liv Sovik. Belo Horizonte. UFMG/Brasília/ Representação da Unesco no Brasil, 2003.

LIMA, William da Silva. Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho. São Paulo, Labortexto Editorial, 2001.

MENDES, Luiz Alberto. Memórias de um sobrevivente. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Milton. Por uma outra globalização. Rio de Janeiro, Record, 2000.

SILVA, Carlos Eduardo. Letras de liberdade. São Paulo, Madras Editora, 2000.

VARELLA, Dráuzio. Estação Carandiru. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

VENTURA, Zuenir. Cidade partida. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.