

Vias tortas, papo reto: a centralidade da literatura da favela*

Uneven roads, real talk: the centrality of favela literature

Gundo Rial y Costas**

Universidade Federal Fluminense e ICG Rio de Janeiro

gundocostas@gmail.com

Ligia Chiappini***

Freie Universität Berlin

lchiappini@gmail.com

Explanarei
O que ninguém queira ouvir

Sem eufemismo
E palavras bonitas.
Verdades sejam ditas.
(Monique Nix)¹

RESUMO: Este artigo aborda a paradigmática Festa Literária das Periferias (FLUP) no Rio de Janeiro e a sua prolífica produção de novos autores, incluindo material empírico próprio, baseado numa etnografia *multi-situada* de nove anos da festa com os dois *leitmotiv*: o “abraço coletivo” e o “papo reto”. Assim, contempla-se o papel dos mediadores culturais, ao indagar pela centralidade da literatura da favela, apresentando, analisando e destacando seus valores. Para isso, escolhemos três romances, (*Só por hoje*, de Julio Ludemir, 2012; *Cidade de Deus Z*, de Julio Peclly, 2015; e *A número um*, de Raquel de Oliveira, 2015) surgidos na ou ligados à FLUP para uma leitura filológica e cultural. No final, explicitam-se algumas questões sobre a dimensão estética e os valores em jogo nessa nova literatura, questões polêmicas que podem abrir novos caminhos para esta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Favela. FLUP. Cânone. Romance.

ABSTRACT: This article is about the paradigmatic Festa Literária das Periferias (FLUP) in Rio de Janeiro and its prolific production of new authors including own empiric material based on a *multi-sited* ethnography covering the nine years of the festival by suggesting the two *leitmotifs* “abraço coletivo” (collective hug) and “papo reto” (real talk). By doing this, we contemplate the role of cultural mediators and ask for the centrality of favela literature by presenting, analyzing and emphasizing its values. Thus we chose three novels (*Só por hoje* by Julio Ludemir 2012; *Cidade de*

* Com nossos agradecimentos, dedicamos este texto a Julio Ludemir, Écio Salles (falecido em 2019), Julio Peclly (falecido 2015) e a todos/as os/as Flupianos/as e moradores de favelas e periferias.

** Doutor com *summa cum laude* pela Freie Universität Berlin (2011) em Lateinamerikanistik (literatura e cultura).

*** Professora aposentada pela Freie Universität Berlin.

¹ Monique Nix é filha da Festa Literária das Periferias. Na coletânea da festa, ela publicou seu primeiro escrito, *Monólogo da Faca*, em 2012.

Deus Z by Julio Peclý 2015 and *A número um* by Raquel de Oliveira 2015) from or linked to FLUP for a philologic and cultural reading of their texts. Finally, we raise again the question about aesthetic values in relation to favela literature, which may open new paths to this research.

KEYWORDS: Literature. Favela. FLUP. Canon. Novel.

Introdução

As vozes em prol da inclusão das literaturas não ocidentais no cânone literário ocidental oficial estão pedindo, em tom cada vez mais alto, por seu local de fala e representatividade. A reivindicação de Ahmad (1986) por incluir também as literaturas do assim chamado “terceiro mundo” como alegorias nacionais,² poderia ser lida como uma reconfiguração inclusiva das ideias estabelecidas para uma *Weltliteratur*.³

Nas últimas décadas, são principalmente feministas (SHOWALTER, 1985), pesquisadores dos estudos pós-coloniais (ASHCROFT; GRIFFITH; TIFFIN, 1993), estudos subalternos (SPIVAK, 1993), *Black Studies* e os *Estudios Culturales* (SARLO, 1997) que exigem a inclusão de grupos marginalizados, esquecidos ou excluídos da representação oficial. Entre aqueles que são propostos para a inclusão nos cânones literários oficiais,⁴ temos autoras mulheres, negros, latino-americanos, africanos e asiáticos. Como exemplo do que é proposto, cita-se a inclusão de textos de outros gêneros, como *oralitura* e música.

Essas reivindicações trazem à tona o fato de que uma formação de cânone sempre envolve seleção de alguns textos e exclusão de outros. Seguindo Bourdieu, trata-se então de uma seleção de critérios relativos e relacionais, ligados ao capital cultural, social, simbólico e econômico de instituições de ensino, de cultura, de literatura e dos seus respectivos representantes e autores.⁵ Isso significa, portanto, que não existem critérios meramente objetivos e desconectados das dinâmicas do poder institucional.

² Como uma das respostas aos escritos eurocentristas de Harold Bloom (2012) com sua lista de autores quase todos ocidentais, brancos e homens.

³ A continuidade do pedido de Goethe por uma *Weltliteratur*, formulada por Erich Auerbach, foi traduzida e disseminada pelo palestino Edward Said, autor filiado aos estudos pós-coloniais.

⁴ Cabe aqui distinguir entre a ideia exclusiva de Harold Bloom de um cânone ocidental literário e aquelas listas, variando de país em país e compostas para pautas escolares, cursos preparatórios à universidade e aos cursos de letras.

⁵ E como isso repercute *no* e impacta o público leitor.

Afora essa escala mundial de textos, supostamente representativos de um “cânone literário ocidental” e aqueles que ficam fora dessa lista,⁶ no caso especial do Brasil, principalmente, entravam na literatura ideias baseadas na mestiçagem, sobre uma suposta comunidade imaginada brasileira, de suposta democracia racial. Só mais recentemente o termo foi desconstruído ao incluir também a violência colonial (COSTA, 2001) e autores negros. Mas é preciso levar em conta que já um pouco antes desenvolveram-se estudos que desvendam a historicidade do conceito de literatura brasileira enquanto sistema literário, cuja formação se completou ainda no século XIX (CANDIDO, 2000a). E, por outro lado, de forma complementar a historiografia e a crítica literária e cultural, foram se abrindo para analisar e incluir textos de cunho “popular” (ROMERO, 1882; CANDIDO, 2000b).

Desde *O Cortiço*, no final do século XIX, há uma longa e pouca divulgada lista de textos que descrevem a realidade periférica. Sem embargo, só com os escritos de Carolina Maria de Jesus surge uma autora “morautora” que escreveu sua realidade de “dentro”. Esse neologismo, resultante da fusão entre “morador” e “autor”, representa, portanto, o critério de seleção dos autores a serem debatidos neste estudo.

Nas últimas décadas, o número de autores de favelas tem aumentado consideravelmente, devido a uma relativa espetacularização desses assentamentos (HAMBURGER, 2008; LARKINS, 2015). Isso pode ser observado principalmente desde o surgimento do “filme de favela” que, com *Cidade de Deus* (MEIRELLES, LUND, 2002),⁷ voltou a despertar um interesse geral global.

Como tendências paralelas, e imbricadas, surgem tendências próprias de autorrepresentação que ensejam produção, apresentação e publicação de literatura *da* e *na* chamada periferia, como é o caso dos saraus literários com declamações de poesias nas periferias de São Paulo e nas favelas de Rio de Janeiro. Hoje em dia – também em formas como *slam de poesia* –, eles se espalham por todos os cantos do país (ALCALDE, 2018). Pode-se observar aí o surgimento de pessoas incentivadoras, mecenas e auto representantes da causa; podemos chamá-las de “mediadoras/es culturais”. Algumas são acadêmicos/as ou produtores/as culturais, como a Heloisa

⁶ Por exemplo Rabindranath Tagore, prêmio Nobel da Índia, ficou de fora da lista de Bloom (MUKHERJEE, 2013, p. 11).

⁷ O filme foi baseado no livro homônimo e sensação literária da década de 1990 de Paulo Lins (1997), que aumentou o número de leitores em uma nova bem sucedida edição com 200 páginas a menos em razão do filme (ARMBRUSTER, 2012).

Buarque de Holanda, professora de literatura da UFRJ, que tem redefinido, a expressão “literatura marginal”⁸, transformando-a num termo de luta e de resistência. Também deveríamos incluir Kátia Lund, coprodutora de *Cidade de Deus*, que conseguiu abrir passagem para representações da favela na mídia hegemônica (ARMBRUSTER, 2012).

Do lado dos supostos subalternos, há mediadores culturais chaves, valendo mencionar principalmente o romancista e ativista social Ferrez, da periferia sul-paulistana, com suas importantes publicações; e o poeta paulistano periférico Sérgio Vaz, organizador de saraus literários da Cooperativa Cultura da Periferia (Cooperifa).⁹ As já existentes tendências de apresentar e fazer cultura¹⁰ aos poucos receberam um respaldo acadêmico institucional, uma nova visibilidade e credibilidade,¹¹ bem como ganharam novas plataformas para encenar a literatura cotidiana vivida nas batalhas dos saraus.¹² Dessa maneira, a ideia de “periferia” vem ganhando novas conotações. Derivada da periferia geográfica das grandes cidades do Brasil, hoje em dia ela funde-se com outras reivindicações à (contra)cultura plural, inclusive de gênero.

Neste ponto centra-se este artigo: a paradigmática Festa Literária das Periferias (FLUP) no Rio de Janeiro e sua prolífica produção de novos autores. Objetiva-se contemplar o papel dos mediadores culturais e indagar pela centralidade da literatura da favela, apresentando, analisando e destacando seus valores. Para isso, apresenta-se inicialmente um panorama das tendências verificadas em nove anos da festa, seguido por uma leitura filológica cultural de três romances de autores surgidos na ou ligados à FLUP. Como *leitmotiv*, elege-se o “abraço coletivo” – físico e simbólico – da FLUP e dos/das “FLUPianos/as”, e o “papo reto”¹³ - a maneira ríspida da fala na favela para dizer verdades.

⁸ O termo foi originalmente uma provocação dirigida aos autores vistos como marginais políticos da época, para os opositores da ditadura que ficavam fora do circuito das grandes editoras. (HOLLANDA, 2019).

⁹ Vaz criou o selo “literatura periférica” e desenvolveu um próprio *Manifesto da antropofagia periférica* (VAZ, 2011, p. 50-52).

¹⁰ No Brasil existe uma longa tradição de literatura negra que muitas vezes corresponde à literatura da favela. Uma primeira forma é ligada à etnicidade derivada da escravidão e, posteriormente, como expressão de um específico lugar – a favela – que inclui também pessoas não negras. Por outro lado, há muitos autores negros que não são da favela.

¹¹ Veja-se Heloísa Buarque Holanda e suas iniciativas de produzir espaços ao criar, por exemplo, a Universidade das Quebradas e atuar como curadora da série “tramas urbanas” com livros sobre periferia. Em gerações anteriores, já existiam também esses mediadores como Roberto Schwarz que ajudou Paulo Lins na obtenção de bolsa para redigir o romance (Cf. LINS, 2018, p. 398).

¹² O que leva a redefinir o papel de um produtor de poesia (PIMENTEL, 2011).

¹³ Essa forma ríspida de falar se refere tanto ao conteúdo de falar “verdades” sem “enrolação”, quanto à forma de fala especial da favela.

1 Contextualizando brevemente a representação da favela carioca

Para entender melhor as heterogeneidades da literatura da favela do Rio de Janeiro, deve-se destacar sua realidade especial e espacial¹⁴. A favela carioca tem chamado atenção desde seu surgimento no final do século XIX. Muitas vezes relacionada a um hiperbólico medo (MALAGUTI, 2003), particularmente das assim estigmatizadas “classes perigosas” (ZALUAR; ALVITO, 1998, p. 16), sua representação costuma oscilar entre polos extremos: como quimeras do mal ou, em poucas ocasiões, com certa glorificação folclórica, romantizada e vinculada às novas tendências da cultura popular.¹⁵ Assim, gerou-se uma imagem distorcida da favela, colocada como o outro da “cidade maravilhosa” oficial, o assim chamado “asfalto”.

Consequentemente, representações jornalísticas, literárias e cinematográficas costumam reproduzir essa ideia, com ênfase na discutível retórica dicotômica de uma “cidade partida” (VENTURA, 1994).¹⁶ Nelas ganha destaque a favela hiperbólica, com atributos extremos, como se vê na ubíqua hiperespecialização¹⁷ desses assentamentos pelos “filmes de favela” mencionados acima.¹⁸ Apesar dessas figurações, observa-se também, cada vez mais,¹⁹ uma forte tendência de escritos de resistência e ainda outros que a transformam num artefato, numa “favela maravilhosa” (RIAL Y COSTAS, 2021), com elementos positivos e negativos (SOARES, 2017). Vários deles vêm ganhando espaço entre leitores, espectadores, *voyeurs* e instituições culturais, escolares e universitárias.

2 Da FLIP à FLUPP e à FLUP²⁰

¹⁴ Por conta da formação da cidade com uma relativa inversão de “centro” e “periferia” (CAMPOS, 2010), é uma cidade com favelas justapostas às mais nobres residências da Zona Sul.

¹⁵ RIAL Y COSTAS (2011) se refere a esse binarismo exagerado entre estigmatização e glorificação.

¹⁶ Veja-se a carta do geógrafo morador de favela Jailson Souza (2012) a Ventura, questionando tal divisão.

¹⁷ Ou seja, uma representação hiperbólica da favela em relação ao crime e à violência (cf. RIAL Y COSTAS, 2021).

¹⁸ Existente desde a chegada de artistas nacionais e internacionais aos morros na década 1920 e a criação da fantasmagórica de *Orfeu Negro* (ARMBRUSTER, 2012).

¹⁹ Durante muito tempo, a favela foi descrita “pelos outros” ou, na cultura popular, pelo samba. Autorrepresentações literárias só foram divulgadas mais depois do sucesso de *Cidade de Deus* (PAULO LINS, 1997).

²⁰ Muitas das informações aqui reunidas são frutos de uma longa pesquisa sobre a FLUP(P) realizada de 2012 a 2020. Levantou-se material através de um diário de campo, incluindo entrevistas qualitativas, conversas, observações participantes, notas sobre as palestras, fotos e publicações do evento (RIAL Y COSTAS, 2017, 2019). Seguindo a ideia de uma etnografia *multi-situada* (MARCUS, 1995, 2011), com observação participante, tentou-se relacionar o local a tendências maiores (nacionais e/ou

As mudanças de letras no título se referem ao campo em que se situa uma importante fonte produtiva da nova literatura *da e sobre* a favela. Originalmente, no processo de aprendizado de como captar verba na famosa e independente Festa Literária anual de Paraty (FLIP),²¹ os dois idealizadores da FLUPP, os mediadores culturais Écio Salles e Julio Ludemir, decidiram desde Nova Iguaçu.²² na periferia da periferia geográfica e cultural do Rio de Janeiro, sediar um evento parecido nas favelas do Rio de Janeiro. No primeiro evento, em 2012, no Morro dos Prazeres, a festa ainda tinha um cunho geral literário, com marcantes empréstimos de conteúdo e de ideias estruturais da FLIP²³. Ainda assim, já contava com a co-curadoria dos sagrados pesquisadores de literatura e cultura Heloísa Buarque Hollanda e Luis Eduardo Soares.

Ao mesmo tempo, obteve-se patrocínio do Governo do Rio de Janeiro e da Secretaria de Cultura, fortemente ligado às UPPs. Uma *urszene* do evento destaca essa relação paradoxal entre polícia e literatura da favela: na edição de 2012 em que o rapper MV Bill e depois o líbio MC Swat cantavam sobre opressão e liberdade, a pista foi cercada por dezenas de policiais militares de farda para “controlar o evento”.

Nos anos seguintes, após o desaparecimento do pedreiro Amarildo na favela da Rocinha, um verdadeiro emblema da violência policial no morro,²⁴ a FLUPP (Festa Literária Internacional das Unidades Policiais Pacificadoras) mudou seu nome para Festa Literária das Periferias, eliminando as referências às UPPs e assim, desenvolvendo um programa próprio, direcionado à criação de literatura e cultura nas periferias das grandes cidades no Brasil. Já a FLUPP de 2013, que aconteceu na favela não-pacificada de Vigário Geral, teve ampla ênfase em questões periféricas.²⁵

Essa tendência foi se intensificando nos últimos anos, manifestada na perda do segundo “P” na edição de 2017, até chegar-se a um foco cada vez maior nos

internacionais). Seguiu-se a ideia geral de buscar representar o outro a partir da e através da voz dele e dela (SPIVAK, 1988,1999).

²¹ Devemos considerar o grande capital cultural, social, simbólico e económico dessas feiras literárias em função de *relais* (KRETSCHMER, 2013) para uma potente máquina cultural criadora de tendências entre leitores-escretores e instituições (Cf. BOSSHARD; GARCIA NAHARRO, 2019).

²² Quando Salles era secretário de Cultura e Ludemir, seu sucessor, foi criada uma grande capacitação de jornalistas jovens revelados pelo FLUP (SALLES; LUDEMIR, 2015, p. 265).

²³ Apesar disso, se estabeleceu uma integração com a comunidade do Morro dos Prazeres, com apresentação do Sarau da favela de Manguinhos, e uma batalha de “passinho”, um tipo de dança esportiva de favela disseminada por Julio Ludemir.

²⁴ Até o então Chefe de Segurança Pública no Rio de Janeiro, José Maria Beltrame (2013, p. 26), lamentou o assassinato e a truculência da polícia.

²⁵ Registramos uma mesa de Zuenir Ventura e José Junior debatendo a ideia da cidade partida e um evento chamado de “batalha dos barbeiros” para divulgar os artísticos cortes de cabelo da favela.

grupos das assim chamadas “minorias”. Isso fica claro numa ênfase maior em autores afro-brasileiros e africanos que abordam temas e problemáticas a partir da e na periferia. Ampliou-se a ideia de periferia para outras questões além das geográficas e sociais, uma FLUPP trans-formadora, trans-versal, trans-gressora e trans-gênero, como destaca a curadora Yasmin Thayná (FLUPP, 2016) em 2016. Para elucidar tal tendência, pode-se citar o desenvolvimento da competição internacional de poesia falada, denominada “FLU Slam”: se nas primeiras edições tratava-se de um evento geral²⁶ para “slammers” de todos os lugares, em 2019, já assumiu o formato de uma competição internacional exclusivamente com mulheres afro, e em 2020 só para pessoas trans, recebendo o nome de *slam cuir* (do inglês *queer*).

Ao mesmo tempo, percebe-se uma tentativa de estabelecer um diálogo sobre a superação da ideia de uma cidade partida que separa as favelas da cidade “oficial”. Isso se revela no fato de, depois de seis anos realizado em favelas pacificadas ou não pacificadas, terem sido escolhidas instituições nobres da cidade formal para sediar o evento: em 2018, na Biblioteca Estadual, e 2019, no Museu MAR.

No geral, a festa tenta criar uma consciência sobre o papel da leitura para particularmente as pessoas das periferias, bem como formar novos leitores e escritores. A ligação entre ler e escrever é onipresente na FLUP(P), destacado em diferentes ações: em 2016, criou-se um *slam colegial* para que alunos de escolas de várias periferias geográficas do Rio de Janeiro apresentassem suas próprias poesias, e desde o primeiro evento brinda-se o público com a possibilidade de pegar – ou, nas palavras de Écio Salles,²⁷ “de libertar” – livros que ficam aguardando os leitores durante os dias do evento. Há pequenas rodadas de leitura para crianças e adolescentes que se apresentam com seus próprios grupos de leitura.²⁸

Em relação aos novos autores, Salles e Ludemir são responsáveis pela curadoria da série FLUPP, que publica dezenas de romances, coletâneas de contos e poesias.²⁹ Como suporte a essas publicações, organizaram-se ao longo do ano

²⁶ Em 2016, o evento contou com uma edição escolar, uma nacional e uma internacional.

²⁷ Numa entrevista (Rial y Costas, 2018), Écio relatou que, na edição de 2017, montaram uma barraca de livros até na feira da Cidade de Deus.

²⁸ Como o “club de leitura” na “periférica” Zona Oeste do Rio de Janeiro na edição de 2019.

²⁹ As atividades continuam com o selo FLUPP pela editora LeYa (Casa da Palavra) sob a curadoria de Salles e Ludemir.

oficinas com renomados autores nacionais e internacionais, que assistem os escritores no seu processo criativo.³⁰

3 As redes de afeto³¹ da FLUP, a manufatura de esperanças

A Festa Literária das Periferias constitui uma nova instituição cultural paradigmática, plural e democrática. Como oferece voz, plataforma e oportunidades para novos leitores e autores da periferia, vamos chamá-la de manufatura de esperanças. A festa é mais do que uma instituição com suas possibilidades culturais, literárias e pedagógicas.³² Observa-se que essa festa, tornada instituição cultural, representa uma estreita e ampla rede familiar de cultura, no plural e em crescimento.

Talvez isso se resuma naquela imagem da cerimônia de fechamento da FLUP 2018, quando Écio Salles leu em voz alta a longuíssima lista de todos os envolvidos naquela edição, desde o estagiário, até o intelectual famoso. Esse gesto inclusivo, comemorando o valor de todos, é colocado em prática e estendido para toda a plateia, quando Écio pede com afeto que todos os presentes se abracem, ao som de “Aquele Abraço”. Essa imagem-metáfora-ato funciona para a família FLUP toda: vários dos funcionários da FLUP estão presentes desde as primeiras edições. Muitos dos artistas voltam, até mesmo com outras funções,³³ e vários projetos de colaboração entre participantes brotaram e se desenvolveram durante ou depois do evento.³⁴

Transformando essa metáfora-imagem-ato em uma alegoria genética cultural de parentesco, pode-se propor Salles e Ludemir como os pais do evento, sempre cuidando³⁵ e abraçando tudo e todos. O abraço caloroso é tanto físico, dado com generosidade aos novatos e aos “Flupianos” da primeira hora, quanto simbólico da inclusão de todos e todas, por mais diferentes que sejam.³⁶ Cabe destacar que esse

³⁰ Existe uma sinergia entre FLUP e FLIP que recebe autores do evento, e oferecendo oficinas para os novos escritores da FLUP.

³¹ Um agradecimento aos geógrafos Haesbaert, Bartholl, Oliveira e Hutter pelas inspirações dos seus estudos sobre aconchego afetivo e trans-territorialidades de resistência.

³² Através dos muitos laços, criaram-se conexões com grandes instituições culturais, editoras estrangeiras e com grandes conglomerados de mídia hegemônica.

³³ Como Poliana Oliveira, vencedora da FLUP colegial em 2016, que voltou como poeta e estilista no desfile baseado no trocadilho de preta-porter para chamar atenção à “Black lives matter” na edição de 2018.

³⁴ A participante do *slam* colegial de 2017, Kuma França de Salvador, conta das ações e projetos de poesia falada com outros *slammers* do evento da FLUP.

³⁵ O que se destaca também na sessão do fechamento, nas palavras, aplausos, lágrimas, sorrisos e até nos brindes dados para os organizadores na FLUP de 2015, na Babilônia e no Chapéu Mangueira.

³⁶ Lembra o *slam* da Luciana Carvalho para os silenciados dos silenciados na Cidade de Deus em 2016.

abraço é tudo, menos paternal e hierárquico, e transmite uma energia cultural criada pelas trocas multilaterais e multiterritoriais. O próprio Julio,³⁷ foi a pessoa que acompanhou o processo literário de Raquel Oliveira, publicada pela FLUP em 2015. Ou nas palavras dela agradecendo a Ludemir: “São teus a dedicatória, os capítulos, as linhas, os pontos finais, vírgulas, acentos e o livro todo, pois sem ti não haveria” (OLIVEIRA, 2015, p. 7).

Seguindo a metáfora antropológica cultural de “família”, escolhe-se um romance do pai cultural e já experiente escritor Julio Ludemir (*Só por hoje*, 2012)³⁸ e dois dos “filhos” novatos no gênero de romance premiados pela FLUP: Julio Pecly (*Cidade de Deus Z*, 2015) e Raquel de Oliveira (*A número um*, 2015), todos os três “morautores”, ou seja, moradores da favela. As obras de Pecly e de Oliveira se destacam tanto pela história dos seus criadores, quanto pelas suas narrativas inovadoras: Julio Pecly é a condensação de todas as possíveis formas de integração, pois ele é negro, cadeirante e morador da Cidade de Deus.³⁹ Já Raquel é “cria” de favela, que chegou a ser chefe do tráfico na Rocinha.

O primeiro romance narra uma invasão de zumbis na Cidade de Deus, enquanto o segundo conta o amor bandido entre Bonitona e Pará. Finalmente, Ludemir descreve a amizade peculiar entre uma garota de programa viciada e um tradutor ex-viciado. Estendendo o “abraço coletivo” mais uma vez, o romance do Julio engaja a todos num imbricado diálogo entre asfalto e favela. Os três romances podem ser classificados como *thriller* dramático (Ludemir), paródia (Pecly) e confissão (de Oliveira).⁴⁰

4 *Só por hoje*, um *thriller* dramático de Julio Ludemir (2012)

Ludemir é *morautor* da favela da Babilônia na Zona Sul do Rio de Janeiro, e seu romance *Só por hoje* (2012) foi escolhido para análise porque nele evidencia-se a ligação entre favela e cidade oficial, entre morro e asfalto. O *thriller* dramático mostra

³⁷ O papel de Écio foi de muita importância também: “A Écio Salles, meu amigo e grande chefia que me indicou a janela por onde, hoje, vislumbro um horizonte superior, contagiada pela confiança no mérito das minhas possibilidades” (OLIVEIRA, 2015, p. 7).

³⁸ Apresentado num evento da FLUPP 2012, num teleférico do Complexo do Alemão junto com a coletânea *43 autores* (SALLES; LUDEMIR, 2012).

³⁹ E ainda novato na área da literatura, sendo um aclamado diretor de premiados curtas metragens e documentários.

⁴⁰ Confissão aqui entendida como forma narrativa ficcional, nos termos de Frye (1990).

fortes traços autobiográficos, sendo ele ex-viciado químico. No livro, a luta de abstinência que consegue durante 15 anos antes de cair novamente no vício pode ser vista como referência auto-irônica ou, até mesmo, um apelo para a campanha de “não às drogas”. O título retoma o mote de um grupo de narcóticos anônimos, que tentam não se drogar “só por hoje” (LUDEMIR, 2012, p. 68).

No romance, ficar fora do vício é descrito como uma perda de desejo e impotência sexual do narrador Tony, acompanhado por deterioração profissional, ao executar um trabalho entediante de tradutor de romances “água com açúcar”, como o narrador os classifica. (LUDEMIR, p. 12). Só as visitas da garota de programa Laís dão conforto a sua vida monótona. Quando ela furta seu equipamento de trabalho, um computador, ele a procura e lhe conta sobre sua vida anterior, com vários *flashs*. O resgate do computador é ligado à fuga de Tony e de Laís, do padrasto violento dela, Renato. Nesse trajeto, que é narrado com muita velocidade, Tony reencontra os antigos amigos e colegas da editora em que trabalhava. Nessas cenas, a narração fica mais devagar, com direito a *flashs* da sua vida passada.

A história termina com um longo monólogo de uma recaída de Tony, ao descrever a *urszene*, ou seja, uma cena original no sentido de Freud, estranha de ménage entre todas as pessoas emocionalmente envolvidas no romance com Tony em Búzios: o padrasto de Laís que na verdade se chama Loreta, e os três antigos amigos da editora na que trabalhava antes de perder tudo por conta de trair seu sócio no auge do seu vício em cocaína.

O ponto de vista é o de um narrador protagonista (CHIAPPINI, 1985, p. 39) que narra tudo de perto, comentando as ações de Tony, Laís e os antigos amigos dele. Aos poucos, parece que Tony confunde Laís com sua falecida mulher, que se parece com ela fisicamente, pela voracidade sexual e à preferência pela cocaína. Nesse motivo de *Doppelgänger*, de duplicação de pessoa, condensa-se a volta do seu desejo que ele acaba perdendo nos últimos três dos catorze capítulos do livro. Ele não fala mais com Laís, só a descreve de longe, e o desejo por ela é substituído pela droga, como *flashs* do seu passado com a antiga mulher Ângela e seu pai. Um longo monólogo interior, que vira um confuso fluxo de consciência de uma pessoa drogada.

A droga, nesse caso, cocaína, e, no final, a recaída com a ketamina (LUDEMIR, 2012, p. 137), é ligada à vida humilde que Tony tem, em consequência dos atos de traição do amigo na editora, na fase de cocainômano. Depois de ter ficado 15 anos limpo, a recaída chega aos poucos, porque sua parceira platônica Laís sempre visita

a casa dele depois de ter usado muita cocaína. Dessa maneira, tece-se uma relação entre desejo, impotência e favela, sendo este o local onde compra a droga.

A favela é descrita como sinônimo do lugar de pecado que simboliza recaída e decadência. Isso se mostra quando Tony vai atrás do seu computador, e primeiro vê uma mãe de traficante chorando pelo filho assassinado (LUDEMIR, 2012, p. 40), e depois quando vê o antigo amigo da editora, Duda, usando cocaína na favela da Ladeira dos Tabajaras (LUDEMIR, 2012, p. 41). A sexualidade é descrita sem pudor por Tony, que só com suas fantasias com Laís consegue despertar amor e desejo sexual reprimido durante uma década e meia. Esse desejo é visualizado pelo subtexto do livro que o narrador está traduzindo: *Laying his Claim* – que pode ser traduzido por *Colocando suas Pretensões* – de Beverly Barton (2004). Trata-se de uma história romântica com a qual Laís se identifica tanto, que até chama Tony pelo nome do protagonista do livro, Trent, e ecoado de forma cínica, pelo traficante do morro que a chama de Kate, o nome do par romântico do romance (LUDEMIR, 2012, p. 43).

A ligação intertextual é bem trabalhada e abre um amplo corredor de significados: o texto existe de verdade, é publicado na série “desire” (desejo) por uma editora popular estadunidense. O tema do livro de Barton, o reencontro de dois amantes depois de muitos anos num caso criminal, faz então conexão com o motivo de *Doppelgänger* composto por Laís/Loreta,⁴¹ como a reencarnação da falecida esposa Ângela. A tradução do livro para o português, *Felizes outra vez* (BARTON, 2005), sugere um contraponto irônico com as falidas pretensões de Tony e a sua derrota pessoal: em vez de conquistar Laís, ele vira testemunha de *ménage* que envolve os seus três melhores ex-amigos e colegas da editora, o primo de um deles, Rogério, para quem Tony foi como um tio e a quem ele iniciou no vício e no sexo, ao facilitar-lhe drogas e ter relações com sua então esposa aos 15 anos, e ainda o padrasto dela que estava perseguindo Laís/Loreta.

Essa composição fantasmagórica melodramática e paranoica, de melhores amigos, “sobrinho” adotivo e padrasto mostra de uma forma cínica a própria impotência dele, sublinhada pelo título “desire” (desejo) da série de livros, em que foi publicada a tradução do livro que o narrador Tony está traduzindo no romance. E o “felizes outra vez” da reconciliação com o passado com sua e Ângela e a expressão

⁴¹ Ela ainda é chamada de Camila, como musa dançarina dos intelectuais da boemia carioca (LUDEMIR, 2012, p. 86).

do amor romântico perfeito vira o delírio de uma pessoa drogada com tranquilizador de elefante.

O livro de Ludemir ainda tem referências irônicas ao mercado disputado de livrarias, ao propor que um dos colegas de Tony tinha estabelecido um esquema de pirataria que envolvia a venda de livros falsificados em bancas. Fora isso, a hiperbólica figura do violento padrasto Renato e antigo torturador, que sabe tudo da vida de Tony e consegue localizá-lo sempre e mata até pessoas que se colocam no seu caminho, simboliza de uma forma brutal a interligação entre a polícia e crime organizado no Brasil.

Pode-se usar a metáfora da tradução para o livro de Ludemir e como referência meta-ficcional: o tradutor que fica pensando em como traduzir conteúdo sexual nas palavras adequadas para seus leitores (LUDEMIR, 2012, p. 16) e que tenta “traduzir” tal conteúdo para sua parceira Laís, também sabe traduzir na hora de “desenrolar na boca”, ou seja, em como falar com os traficantes da favela para recobrar seu computador. Tony é consciente disso, e o narrador explica para o leitor da classe média como mudou o tráfico e o consumo de droga na favela, ao virar um autor onisciente intruso:

Como a grande maioria do país, tomara conhecimento do feirão do pó por intermédio das matérias do jornalista Tim Lopes. Mas houve um detalhe no pregão do Chapéu que, pelo menos na minha época, não existia e que me parece revelador de uma nova realidade no tráfico de drogas. Foi o papel de um real. Ele era um claro sinal de que, depois de fornecer para os bandidos mortos em escala industrial na guerra do tráfico, o povo pobre da favela havia se tornado um importante cliente da boca de fumo (LUDEMIR, 2012, p. 40).

Tanto o narrador onisciente intruso quanto o narrador protagonista Tony sabem desenrolar e explicar a favela: com o papo reto!⁴²

Fora da bela construção narrativa intertextual irônica da deterioração produzida pelo vício em drogas sempre compradas na favela, e o reinício desse círculo vicioso, cabe destacar a relação quase “literária” entre Tony e Laís. Sendo ela ardente ouvinte e se identificando com as histórias de “água e açúcar” -, Tony idolatra García Márquez e apenas traduz os romances baratos para poder comprar os textos do seu ídolo colombiano. Dessa maneira, contextualiza-se o debate sobre a assim chamada literatura erudita e a literatura de massa. Sem embargo, parece que o autor gostaria

⁴² Ele usa gírias e abreviações para mostrar seu saber local: “Chefia, sou morador da PJ [...]. Uma vagabunda me deu um “boa noite Cinderela” (LUDEMIR, 2012, p. 40).

de oferecer uma ponta irônica ao Tony assumir o papel da personagem Trent, roubando um carro e começando a chorar quando traduz uma passagem de amor (LUDEMIR 2012, 55), superando, assim, as fronteiras de fato e ficção e de literatura de massa e “alta” literatura.

5 Paródia e sátira: *Cidade de Deus Z*

Julio Peclly é diretor de documentários e de curtas-metragens. Essa formação se demonstra nas diversas referências ao audiovisual no romance. Em *Cidade de Deus Z*, Peclly junta temas, narrativas e referências, num texto que conta a chegada de *crack* colombiano contaminado ao Brasil, apreendido, revendido pela polícia e traficado no conjunto habitacional Cidade de Deus. Lá, em contato com a droga contaminada, os usuários infectados se transformam em zumbis. Um grupo aleatório formado pelo chefe de tráfico, vários traficantes e alguns moradores, entre eles um ex-ninja e um casal de adolescente, tentam sair da favela. A favela cercada recebe, então, a ordem do Ministério de Segurança para invadir e matar todo mundo, sendo zumbis ou moradores. No decorrer da história, o grupo se defende contra zumbis e policiais de elite. Ao final, sobrevivem apenas dois traficantes e o casal de adolescentes.

O ponto de vista da narrativa é de proximidade e ao mesmo tempo de um distanciamento emocional, beirando o cinismo, principalmente quando se refere às pessoas da cidade “oficial”. Os favelados são mostrados de forma realista. A única personagem que passa por um amadurecimento pessoal é o sobrevivente e chefe de tráfico, Boca de Nike. Originalmente, não ligando se precisa liquidar sua “assessora de imprensa” (PECLY, 2015, p. 22), ele chega a cuidar do grupo e tenta salvar todos.

O livro é composto por 14 capítulos, sendo apenas um intitulado de “Carnificina”, que tem tamanho maior. Os outros capítulos têm poucas páginas, parecem roteiros de clipes ou curtas metragens e fazem jus ao trabalho de diretor de Peclly. Consequentemente, é difícil descrever o gênero do romance: por um lado, é uma paródia dos filmes de zumbis transpostos para uma favela, com clara referência ao filme de zumbi de Brad Pitt, *World War Z* (2013), ao retomar o mesmo “Z” vermelho na capa do livro e fazer um morador adolescente, Besteirinha, exclama: “Esses filhos da puta estão parecendo os zumbis de um filme que vi ontem na gatonet.” (PECLY, 2015, p. 31).

Existe uma constante vacilação entre descrever os infectados como zumbis, Frankenstein (PECLY, 2015, p. 30) e outros monstros da TV ou apenas assemelhando-se a eles. Dessa maneira, não se sabe se é o momento da incerteza (TODOROV 2008, p. 31) que definiria o romance como fantástico ou a normalidade de ter zumbis entre a humanidade, sendo essa a condição para seu cunho de realismo mágico.

Ao mesmo tempo, o livro faz uma sátira cínica às brutais políticas de segurança nas favelas cariocas e com a naquela época iminente “pacificação” da Cidade de Deus pelas Unidades Policiais Pacificadoras:⁴³ Ao sitiar a favela, um policial militar passa a informação de que qualquer pessoa que tenta entrar na comunidade será morta, não importando se for zumbi ou morador. Esse cinismo de não se importar com as vidas dos “favelados” reaparece na estratégia do Secretário de Segurança de entrar com o BOPE, a unidade de elite da polícia, na comunidade e matar todo mundo (PECLY, 2015, p. 93), frisando que quem grava a operação será morto também.

Assim, os corpos dos moradores são colocados em caminhões de lixo – essa analogia entre ser humano e lixo remete às remoções em massa, ocorridas em favelas na década de 1970, quando se colocavam as pessoas em caminhões de lixo (PEARLMAN 2010, p. 69). Ou seja, retomando o gênero de terror dos filmes de zumbis, e fazendo uma analogia brutal entre a guerra no morro e a “guerra” nos filmes de zumbi, desenha-se uma sátira macabra à alta política carioca frente aos problemas de segurança pública e de saúde nas favelas.

O narrador da história é onisciente intruso (CHIAPPINI, 1985, p. 26) e conta o desenvolvimento da narrativa, fazendo comentários, muitas vezes cínicos, principalmente quando se trata do Secretário de Segurança e outros políticos. Também se destaca a meta-ironia, brincando com a pobreza dos moradores de favela e debochando sobre o quanto “bosta” de pobre fede (PECLY, 2015, p. 142).

Ao contar a revenda do crack chegado ao Brasil pela mão da polícia, destaca-se que não existe “poder paralelo”, mas sim, ligações diretas entre o crime organizado e a polícia. Como no romance do outro Júlio, em PECLY é a droga que é responsável por arrasar a sociedade e destruí-la. Há ainda as referências elitistas das pessoas na televisão que expressam o temor de que zumbis possam chegar às zonas nobres do Rio de Janeiro (PECLY, 2015, p. 109).

⁴³ O livro está situado nas vésperas da implementação da UPP Cidade de Deus, que aconteceu em 2009.

Tampouco deixa de ser irônico que apenas um cientista social, um representante de uma ONG que acaba morto por uma mordida de zumbi e um policial perguntam por que não há uma tentativa de colocar os infectados em quarentena para curá-los. Constata-se, assim, uma indiferença frente ao sofrimento dos zumbis que, na verdade, antes de serem zumbis, eram seres humanos moradores de favela. Desse modo, o romance faz uma severa crítica social, por meio da paródia e da sátira.

Como já diz Frye (1990, p. 235), a sátira reconfigura um gênero ou uma narrativa já existente de forma irônica. *Cidade de Deus Z* abre nesse contexto um amplo corredor intertextual e transmedial quando se considera que o romance no qual se baseou o filme de Brad Pitt é uma história oral (BROOKS, 2006), como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, que surgiu de uma longa pesquisa com a antropóloga Zaluar (LINS, 2018, p. 398). Ainda há uma referência à emblemática cena do filme *Cidade de Deus*, na qual o narrador Buscapé se vê preso entre traficantes e policiais. Em *Cidade de Deus Z*, isso se manifesta numa cena em que o grupo que tenta sair da favela fica preso entre policiais e zumbis (PECLY, 2015, p. 80). Porém, na versão de Pecky, os viciados em drogas e abandonados pelo sistema de saúde viram zumbis que serão exterminados pela polícia de elite.

O narrador onisciente intruso transforma-se em um narrador onisciente múltiplo (CHIAPPINI, 1985, p. 33) ao entrar nas mentes dos sobreviventes do grupo que tenta fugir e projeta o seu futuro no final do livro (PECLY, 2015, p. 129-134). O único que quer continuar no crime é morto a seguir. Boca de Nike, Ferrugem, o chefe do morro e outro traficante decidem sair da criminalidade e tentar outra vida. Só o casal de adolescentes sobreviventes quer voltar para Cidade de Deus e casar, o que gera mais uma semelhança invertida com o filme homônimo, no qual se descreve a chegada à favela de muitas famílias e casais depois de uma enchente. Ou seja, a mensagem do romance contém uma forte crítica social, propondo uma saída com uma vida além do crime.

Uma cena que contextualiza de forma icônica as referências da cultura midiática do romance – entre gibis de ninja e filmes de terror – aparece quando um grupo de zumbis repete a dança de Michael Jackson de “Thriller” (PECLY, 2015, 103). Aí há que contextualizar o vídeo (JACKSON, 1983) do astro *pop* que vira um lobisomem, ao sair com a namorada do cinema e que com dezenas de zumbis encena uma coreografia. Para explicitar essa referência, o narrador do romance coloca as palavras acadêmicas na boca do chefe de tráfico, descrevendo o fenômeno:

Para de falar besteira, rapaz; esse clipe do Michael Jackson tocou tanto que acabou entrando no inconsciente coletivo das pessoas. Quando elas ouviram, a música deve ter despertado alguma coisa que fez elas terem vontade de dançar (PECLY, 2015, p. 104).

Enfatizando a ideia de Jung sobre os arquétipos coletivos que existem na humanidade, o desejo de Pecly fala através do narrador. Um desejo de explicar, de colocar sentido no romance ao explicitar a transformação monstruosa dos favelados usuários de *crack*. Visto por esse lado, a crítica social em forma de paródia e sátira pode ser lida como uma composição musical macabra, como paródia horrorosa levada a pé da letra:⁴⁴ os treze capítulos curtos do livro como clipes, e o único longo como o *clipe* filme, em analogia ao de Michael Jackson.⁴⁵

Essa ideia de uma trilha sonora dos filmes acha-se também nos nomes de debatedores de televisão que falam com desprezo, frieza e distanciamento⁴⁶ sobre a invasão zumbi – sendo todos eles intérpretes de músicas bregas brasileiras da década de 1970: a dupla Jane e Herondy (referida no romance como “Jane Herondi, da TV Mundo”), Odair José (“Odair José, da Rede Bandeira”), Evaldo Braga (“Evaldo Braga, do Portal NetBrasilNotícias”) e Antonio Marcos (“Antonio Marcos, do Jornal AM e FM2”). Parece que o autor deseja que o leitor entenda essa ligação, porque antecipa isso na parte em que o ex-ninja Raul ouvia Odair José quando matava os zumbis (PECLY, 2015, p. 71). Ao contrapor música brega com a matança na favela, intitulada com o capítulo “Carnificina”, coloca-se a sátira com teor de paródia num ápice de ironia crítica e acusatória. Ou, em outras palavras, é um antropofagismo multimidiático globalizado, montado pelo hábil *bricoleur* Julio Pecly.

A técnica de satirizar, parodiar e explicar a vida da favela pela favela aparece em várias passagens de livro de “papo reto”, nas quais se explica como a favela funciona,⁴⁷ principalmente em conversas entre o dono de tráfico Boca de Nike e o grotesco ex-ninja justiceiro obeso Raul, contrapondo, ridicularizando e questionando crime e justiça social.

⁴⁴ Originalmente, significa canto.

⁴⁵ Naquela época foi visto como um clipe filme, fato que fica explícito na referência meta ficcional das imagens da música, em que Michael Jackson (1983) vê o próprio clipe no cinema com a namorada.

⁴⁶ Assim também desmascara a máquina midiática como grande produtora de *fake News* e disseminadora do ódio de classes.

⁴⁷ Expresso em ironias sobre a superioridade da favela que desafia as tentativas da Secretaria de Segurança cortar a rede elétrica na comunidade.

Finalmente, num *kyklos* feliz com a anáfora entre o primeiro capítulo intitulado de “Colômbia”, e o último, “Copacabana”, mostra-se como o *crack* contaminado chegou aos bairros nobres do Rio de Janeiro (PECLY, 2015, p. 158), sugerindo a possibilidade de infecções incontroláveis de zumbis em escala de pandemia.

6 A confissão de Raquel de Oliveira, em *A número um*

O romance da Raquel de Oliveira é autoficção (RESENDE; DEQUES, 2016) com forte teor autobiográfico. Ele conta, de forma retrospectiva e fragmentada, a vida da protagonista Bonitona e seu amor bandido incondicional por Neyvaldo sob vários ângulos, na década de 1980. Contada por Bonitona, *A número um* cria uma proximidade absoluta com a figura principal por meio de muitas repetições excessivas e voltas ao tema do amor entre ela e Neyvaldo, ou Naldo, ou Pará, chefe do tráfico da Rocinha.

A narradora é onisciente intrusa, sabe da vida de Bonitona e conta como funciona a favela da Rocinha. Estruturada em sete capítulos, a narrativa conta, de forma contínua, com vários flashes do passado, de três guerras: começa numa favela da periférica cidade fluminense de São Gonçalo, para onde o bando de Naldo e Bonitona fugiram da polícia que ia ocupar a Rocinha. A segunda guerra emerge quando ela assume a chefia do tráfico, virando, assim, a número um. E, finalmente, a última guerra acontece quando Bonitona já saiu do crime e é chamada de volta para ajudar a reestabelecer a paz no morro, depois de uma traição do novo chefe do tráfico.

Intercalados entre os sete capítulos, os flashes narram a origem do tráfico na Rocinha e sua disputa de território com os bicheiros e as infâncias intercaladas de Naldo e Bonitona. Assim, o leitor fica sabendo da infância traumática de Bonitona, vítima de abuso do próprio pai, viciada em drogas desde os sete anos e vendida aos nove para o bicheiro Amoroso que a adota para virar aluna de umbanda por conta de um acontecimento sobrenatural. Análoga é a infância de Naldo, filho de imigrantes nordestinos e por isso também chamado de “Pará” – forma curta de Paraíba –, que aos nove anos foi apadrinhado chefe do tráfico do morro e, por sua vez, virou chefe (OLIVEIRA, 2015, p. 69).

A narradora, “olhando pelo buraco de fechadura”⁴⁸, revela segredos do morro, como os atos pedófilos em torno de assédio pelo próprio pai, a venda de crianças para virarem prostitutas ou amantes de homens velhos e a interligação entre jogo do bicho e o mais recente tráfico de droga na Rocinha, que culminaria em muitas mortes e na imposição do tráfico.

As “armas” principais da narradora protagonista são, afora os segredos do morro, a repetição e a hipérbole. Principalmente no primeiro capítulo, que parece ser um grito de dor lamentando a perda do amor da vida dela, Raquel abusa de repetições, de palavras, de expressões e constantes voltas ao tema do eterno amor dos dois e da sua singularidade. Isso acontece inclusive de forma lírica, anafórica:⁴⁹ “[...] aquele corpo que era meu. Meu bandido. Meu homem. Meu Pará” (OLIVEIRA, 2015, p. 39). Esse excesso quase absoluto ajuda a gravá-lo na mente do leitor.

Ao admitir ser dramática, fazendo menção de um “romance mexicano”⁵⁰ e ao fazer comparações com a atriz de telenovela “Claudia Raia” (OLIVEIRA, 2015, p. 75), a narradora faz uso das hipérboles típicas do amor eterno das telenovelas. São as típicas referências de uma *morautora* da favela, crescida com a constante transmissão de folhetins digitais.

As repetições não se esgotam por aí. A narradora utiliza-as também para retomar certos elementos, como a descrição das mudanças no morro provocadas pelo estabelecimento do poder do tráfico de drogas sobre o do jogo de bicho. Nos capítulos sobre a separação entre bicheiros e tráfico, intitulado “O início do fim”, e em “A filha do bicheiro” (OLIVEIRA, 2015, p. 156), enfatizam-se as mudanças: o fim da pedofilia, a venda de crianças e o fato de que a “mulher de bandido dorme na beira da cama” para proteger o amado.

A narração afirma com muitas repetições hiperbólicas a beleza incrível de Bonitona, sua habilidade de negociação e de tomar conta do tráfico, bem como a sua honestidade. Por meio de retomadas em momentos de vaidade com teor narcisista – “Eu estava linda, era linda e andava lindíssima” (OLIVEIRA, 2015, p. 167) e “Então estava uma gata” –, a narradora cria uma autoimagem de mulher irresistível, confiante,

⁴⁸ Nas palavras da narradora adolescente quando espiava o padrasto e seus convidados nas suas festas exuberantes de cocaína. (OLIVEIRA, 2015, p. 152)

⁴⁹ Remetendo as primeiras tentativas de escrita de Raquel.

⁵⁰ Observado pela narradora protagonista vivido por seu cunhado. (OLIVEIRA, 2015, p. 26)

sem medo, com superpoderes.⁵¹ A narradora faz questão de destacar a longa inocência de Bonitona e de ela ter demorado meses até ter relações sexuais com Pará. Ela revela, uma outra face da imagem do monumento erguido, ao admitir que, mesmo afirmando Naldo ser o dono dela, ela o trai várias vezes com os seguranças e admite ser viciada em sexo e cocaína.

Nessas partes do livro, desenha-se a ambivalência da personagem narradora testemunha e protagonista. São momentos em que a distância entre narradora e autora – antiga dependente química – que usava o nome de Kell nos primeiros escritos literários (RESENDE; DEYQUES, 2016) parece sumir, o que fica condensado no momento do romance em que a avó de Bonitona chama ela: “Kezinha, Kezinha” (OLIVEIRA, 2015, p. 130), parecendo uma abreviação de “Quelzinha” ou “Raquelzinha”.

A repetição também se manifesta ao nível do argumento pelo fim do império de tráfico na Rocinha, atribuído a dois fatores entrelaçados. O primeiro é o subtexto da narrativa que oscila entre literatura fantástica e realismo mágico,⁵² e conta o fato de Bonitona ser escolhida por Ogum e Iansã, duas entidades da Umbanda; por conta disso, ela é poupada de ter relações sexuais com o padrasto Amoroso. Seguindo a lógica do poder sobrenatural, é supostamente por não aceitar uma trégua sem confronto de vários dias, pedido por Ogum e desrespeitada por Naldo, que a guerra no morro começa (OLIVEIRA, 2015, p. 106).

No entanto, o segundo motivo é atribuído ao papel da mídia: a ostentação de Naldo numa entrevista sobre a guerra do tráfico na Rocinha com a manchete: “armado e perigoso” (OLIVEIRA, 2015, p. 62) leva à ocupação policial. E a expressão “armada e perigosa” vira o repetido bordão em forma feminina de autodescrição da narradora.

Ainda se relata de forma minuciosa como é estruturado o tráfico de drogas na Rocinha, inclusive um “tribunal do tráfico” (OLIVEIRA, 2015, p. 100), chamado de “triumvirato do pó” com um banco de réus que condena as pessoas no morro. O mando vem diretamente do presídio Bangu 1 pelo Patrão. O entrelaçamento direto do crime com a polícia é comprovado pelo fato de que, quando Bonitona sai do tráfico para

⁵¹ Há até mesmo relato em que ela pula uma laje de cinco metros numa fuga sem se machucar (OLIVEIRA, 2015, p. 33).

⁵² Em certos momentos, há uma incerteza em relação à verdade do que está acontecendo; os sinais de um círculo de saúvas, formado por Bonitona que a revelam como filha de Ogum. Em outros momentos, há uma clara constatação do realismo mágico, por exemplo, quando ela é poupada pelo assassino porque ela chama três vezes o nome de Ogum (OLIVEIRA, 2015, p. 236).

trabalhar num hotel, ela dá de cara com vários policiais que costumava subornar para obter informações. (OLIVEIRA, 2015, p. 230).

Afora isso, a ligação entre sexualidade e violência é contextualizada em várias repetições em forma de testemunhos pela narradora protagonista: que ela gosta de violência no sexo, que ela adora sexo selvagem e que isso está ligado ao ciúme que a fez “arrastar uma piranha pela estrada da Gávea pelos cabelos” (OLIVEIRA, 2015, p. 33) só por ciúmes de Pará. Em outros momentos, a violência é banalizada.⁵³ Tudo isso é acompanhado por uma fetichização das armas expressa no grande carinho e cuidado de lhes dar apelidos personificados e personalizados: “Jovelina” para sua metralhadora, e “fruta do conde” para sua granada.

Em suma, a confissão da Raquel transportada pela voz da narradora protagonista Bonitona e os comentários do narrador onisciente intruso podem ser descritos como um longo monólogo interior em forma de papo reto, explicando como funciona, o que se faz e o que não se faz, como se sente e como é a favela, a várias vezes personificada Rocinha, feita também protagonista no livro.

Outro subtexto liga as revelações autobiográficas numa genial intertextualidade imbricada às representações midiáticas do imaginário social: a testemunha Bonitona, Kezinha, Raquel, namora Pará, o Naldo da Rocinha que ecoa outras figuras de traficantes migrantes nordestinos nos filmes de favela: o – inclusive homónimo – Para(í)ba em *Cidade de Deus*, e o Baiano em *Tropa de Elite*.

A justaposição entre Bonitona e Pará elucida outro subtexto no romance transbordando a ficção e chegando aos aspectos biográficos da autora: uma palavra recorrente em *A número um* é “analfabeto”, atribuída ao marido Pará e aos comparsas do tráfico,⁵⁴ contrapostos ao próprio esforço autodidata da narradora de aprender a ler, estudando no terreiro comandado pelo padrasto e ensinando o amado a ler pelas legendas dos filmes (OLIVEIRA, 2015, p. 67). Assim, ela faz jus à pessoa Raquel de Oliveira, que virou pedagoga quando saiu da clínica de desintoxicação – onde escreveu seu primeiro livro de poesia – e, depois, salva, ensina a ler e, hoje em dia, a escrever.

⁵³ Como na cena em que Naldo enfia a ponta de uma metralhadora na bunda de um dos pretendentes dela, e aparece um comentário debochando desse ato violento do amado: “que menino mau” (OLIVEIRA, 2015, p. 173).

⁵⁴ Um deles, seu Damião, até se coloca em problemas por conta do analfabetismo, porque não consegue tomar conta dos cadernos do tráfico. (OLIVEIRA, 2015, p. 231)

Fim: a centralidade da literatura da favela

Em suma, a análise girou em torno da Festa Literária das Periferias, FLUP, como uma nova e importante instituição cultural, chamada de “manufatura de esperanças”, uma rede cultural entrelaçada na qual se discutem e repensam valores estabelecidos e aqueles que estão sendo propostos pelas novas gerações de escritores, intelectuais, produtores e mediadores culturais. Constata-se que os livros dos “filhos da FLUP”, do “pai” Ludemir e dos “filhos” Pecly e de de Oliveira, incluem aspectos essenciais da memória social, cultural e histórica.

Ainda se viu que, o questionamento do desejo de impotência do viciado, acusando de forma paródica, satírica e macabra as matanças na favela e a confissão sobre a perda de um amor eterno perdido pelas drogas, evidencia nessa literatura a sua capacidade de relacionar o micro e local a questões macro e universais e, afinal, o leitor sai “mais inclinado a sair em busca de valores autênticos” (CHIAPPINI, 1985, p. 77).⁵⁵ Por si só, talvez isso possa ser um forte motivo para situá-la entre outros escritos categorizados como “clássicos”.⁵⁶

Vista sob esse olhar, essa literatura da favela expressa ainda o empenho de seus autores em imaginar e escrever, reinventando a própria biografia⁵⁷ e, com ela, uma história de alcance mais geral. O ato de escrever, a *poiesis*, transporta assim memórias coletivas da comunidade, transformando-se em um poderoso acervo para todos, incluindo os registros de grupos não ou pouco representados, esquecidos, silenciados ou ignorados. Levando em conta todos os mediadores culturais, como Heloísa Buarque de Hollanda, Kátia Lund, Ferrez, Sérgio Vaz, a família Flupiana, inclusive os autores analisados e as novas vozes das *slammers* empoderadas,⁵⁸ junto com novos estudos que propõem uma *favelofagia*, propõe-se uma inclusão nos currículos das escolas (LEONARDI, 2019), do ENEM e das universidades.

Conforme defende uma ala significativa da crítica cultural, ainda poderiam ser feitas mais ligações *transperiféricas* para divulgar esses escritos e achar leitores em

⁵⁵ Nos três autores, podemos encontrar também fraquezas: Ludemir força um inverossímil *ménage* no final do romance; Pecly abusa na mudança positiva de caráter do chefe do tráfico; e em Oliveira, a protagonista que pediu para sair do tráfico para estar com os filhos não fala desse reencontro.

⁵⁶ Heloísa Buarque de Hollanda (2019) propõe algo parecido na sua leitura minuciosa de *Capão*, de Ferrez.

⁵⁷ Como propôs Paulo Freire (2019) na sua *Pedagogia do Oprimido* ao falar do ato da alfabetização.

⁵⁸ Que conseguem, como Mel Duarte (2019), vencedora do *FLU Slam* internacional em 2016, uma nova visibilidade e presença literária, editorial.

diferentes níveis, como o local, o regional, o nacional e o global,⁵⁹ abrindo tanto um espaço para obras exemplares da literatura da favela entre os clássicos quanto a reivindicação de um novo cânone global literário para o bilhão de pessoas pobres no mundo, que moram na rua, em favelas, *slums*, *conventillos*, *barrios populares*, *banlieus*, *johpadpatti* etc., nos quais se compartilham os mesmos problemas e sonhos de ter uma vida melhor, superando as restrições e perigos do cotidiano (WINDLE, J.; SILVA, A. L.; NASCIMENTO, D.; MATTOS, Z. J.; OLIVEIRA, M. J.; MUNIZ, K.; LORENZO, S., 2020).⁶⁰

Ou seja, as vias não sempre tortas dos becos e vielas da favela podem levar pelo caminho da literatura e do papo reto a uma vida de autorrealização, superação com um constante “abraço coletivo” de afeto em textos que deveriam ser lidos por todas e todos.

Mas podemos nos perguntar: quem são todas e todos? Seriam, antes de mais nada, os escritores e as escritoras, bem como leitores/as e ouvintes da própria FLUP, como instituição cultural reconhecida como fundamental na criação de uma literatura enquanto sistema (CANDIDO, 1959), sistema local, ou mesmo, “regional”, como parte da literatura brasileira?

Sim, mas não só isso? Faria parte também da chamada literatura global? E quais os critérios que presidem essas inclusões? Seria apenas a explicitação do seu lugar de fala? Os temas que traz à tona, como a violência policial, a discriminação e o preconceito sofridos pelos moradores da favela, o abuso sexual e econômico de crianças transformadas em mercadoria amplamente traduzida e vendida, com base na fórmula mundialmente divulgada, assediando as musas com a combinação de sexo e violência? (GALVAO, 2005). Ou seria apenas a exploração bem intencionada do “Eros do povo” (BOSI, 1987, p. 459), para usar a expressão que Alfredo Bosi ao criticar Jorge Amado? Poderia ser ainda uma perspectiva populista, adotada por quem defende a inclusão de temas, cenários e autores/as, sem se preocupar com a dimensão estética, que acabaria sendo um problema de literaturas canônicas, com pretensão a se tornarem clássicas? (CALVINO, 1993).

⁵⁹ Agradecemos a Rogério Haesbaert e Timo Bartholl por nos instigarem a incluir escadas geográficas numa análise literária cultural.

⁶⁰ E que isso pode já virar realidade está se manifestando pelo sucesso do “formando” da FLUP. Geovani Martins (2018) e o seu sucesso global entre leitores e críticos literários.

Essas são somente algumas das questões que, neste texto, afloraram, mas que merecem ser aprofundadas na continuidade das pesquisas sobre a literatura no/do local, de fa(ve)la. Tais questões conectam-se à outra, básica, que deve ser enfrentada, se quisermos superar os riscos de cair no paternalismo e no populismo por um lado e, por outro, no mero elogio do sucesso comercial, para o qual as feiras e festas literárias muito podem contribuir. Se experiências e temas locais são importantes para a literatura que pretende superar fronteiras culturais, sociais, regionais e nacionais, um escritor ou uma escritora não pode deixar de se colocar para seu público, incluindo aí a crítica especializada, o problema do chamado valor estético, para além de preconceitos contra a dimensão estética da arte e da mera defesa do realismo, ou reduzindo-a ao mero elogio da chamada arte desinteressada ou da arte pela arte.

Fato é que a dimensão estética permite exercer o direito ao voo ficcional e poético, como ensina Antonio Candido, e o mergulho no mundo das palavras, como propõe Drummond. Um mundo em que se entra de um modo e se sai de outro, pela experiência inédita de outros mundos imaginados e imagináveis, condição para torná-los possíveis. Essa dimensão não pode ser reduzida a mero beletismo ou mero formalismo alienados, porque ela implica novas relações entre diferentes funções, normas e valores sociais e históricos (MUKAROVSKY, 1981).

Defender o livre acesso a ela para todas e todos implica, entre outras coisas muito reais e concretas, defender e conquistar o direito ao lazer, sem o qual não é possível exercer a capacidade humana do muito imaginar.

Referências

AHMAD, A. A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”. *CEBRAP*. 1988, n. 22, p. 157-181.

ARMBRUSTER, C. Visibilität und Inszenierung von Armut und Marginalisierung in Medien und Literatur. In: MÜLLER, C; MARTINS, A.; BRÜCK-PAMPLONA, L. *Lusophone Konfigurationen*. Festschrift für Helmut Siepmann zum 75. Geburtstag. Frankfurt am Main: TFM, p. 213-229.

ASHCROFT, B; GRIFFITH, G.; TIFFIN, H. *The empire writes back*. Theory and practise in pos-colonial literatures. New York: Routledge, 1993.

BARTON, B. *Laying his claim*. New York: Silhouette Books, 2004. In: BARTON, B, *Felizes outra vez*. Tradução de Ana Filipa Velosa. Madrid: Harlequín Ibérica, 2005.

BELTRAME, J. Entrevista. *O Globo*, 13.12.2013, Rio de Janeiro, p. 26.

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, A. (org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2008.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed., São Paulo: Cultrix, 1987.

BOSSHARD, M; GARCÍA NAHARRO, F. *Las férias del libro como espacio de negociación cultural y económica*. Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2019.

BROOKS, M. *World War Z: An Oral History of the Zombie War*. New York: Crown, 2006.

HOLLANDA, H. B. de *Onde é que eu estou?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais, 2019.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* Tradução: MOURINHO, N. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, A. *Do quilombo à favela: a produção do "espaço criminalizado"*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CANDIDO, A. Estímulos da criação literária. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia. Ed Nacional, 1965, p. 49-83.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. Vols. I e II. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000a.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000b.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. (2006c). *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CHIAPPINI, L. *Regionalismo e Modernismo, o "caso" gaúcho*. São Paulo: Ática, 1975.

CHIAPPINI, L. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

CHIAPPINI, L. Velha Praga? Regionalismo Literário Brasileiro. In: PIZARRO, A (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994a, p. 665-702.

CHIAPPINI, L. A questão da grande arte: uma faca de dois gumes. *Revista Brazil Brasil*, Mercado Aberto, 1994b, p. 47-60.

CHIAPPINI, L. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In: LEENHARDT, J; PESAVENTO, S (org.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: GBV, 1998, p. 201-218.

CHIAPPINI, L. O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes. In: CHIAPPINI, L., DIMAS, A., ZILLY, B. (org.). *Brasil, país do passado?* São Paulo: Boitempo, 2000.

CHIAPPINI, L. Leveza e humor na encenação da catástrofe: o teatro negro de Antonio Callado. *Signótica*. 2004, n. 1, p. 81-95.

CHIAPPINI, L. Regionalismo(s) e Regionidade(s) num mundo supostamente global. In: *Memórias de Borborema 2 Internacionalização do regional*. (org. Diogenes Andre Vieira Maciel), Campina Grande: ABRALIC, 2014. p. 21-64.

COSTA, S. A mestiçagem e seus contrários: etnicidade e nacionalidade no Brasil contemporâneo. *Tempo Social*. 2001, v. 13, n. 1, p.143-158.

OLIVEIRA, R. *A número um*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2015.

DUARTE, M. *Querem nos calar*. Poemas para serem lidas em voz alta. São Paulo: Editora Planeta, 2019.

FLUPP. Revista da Festa Literária Internacionais das UPPs, Rio de Janeiro, 2012.

FLUPP. Revista da Festa Literária das Periferias, Rio de Janeiro, 2014.

FLUPP. Revista da Festa Literária das Periferias, Rio de Janeiro, 2015.

FLUPP. Revista da Festa Literária das Periferias, Rio de Janeiro, 2016.

FLUPP. Revista da Festa Literária das Periferias, Rio de Janeiro, 2017.

FLUPP. Revista da Festa Literária das Periferias, Rio de Janeiro, 2018.

FLUPP. Revista da Festa Literária das Periferias, Rio de Janeiro, 2019.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FRYE, N. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

JACKSON, M. *Thriller*. Clip de música, 1983.

KRETSCHMER, J. Fünf Tage literarische Schaltstelle. *Informationsstelle Lateinamerika*, n. 365, maio de 2013.

LARKINS, E. R. *The spectacular favela: violence in modern Brazil*. Berkeley: University of California Press, 2015.

LEONARDI, S. A literatura periférica marginal e sua inserção no ensino médio, 2016. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/43359>, acessado em 6 de novembro de 2020.

LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Editora Planeta, 2018.

LUDEMIR, J. *Só por hoje*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MALAGUTI, V. *O medo na cidade de Rio de Janeiro*. Dois tempos de uma história. Editora Revan: Rio de Janeiro, 2003.

MARCUS, G. E. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. In: *Annual Review of Anthropology*, 2011, n, 25, p. 95–117.

MARCUS, G. E. Multi-sited ethnography, five or six things I know now about it now. In: COLEMAN, S; HELLERMANN, P. V. *Multi-sited ethnography*. Problems and possibilities in the translocation of research methods, London: Routledge, 2011, p.16-34.

MARTINS, G. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MEIRELLES, F.; LUND, K. *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Imagem Films, 2002.

MUKAROVSKÝ, J. A denominação poética e a função estética da língua. In: MUKAROVSKÝ, J. *Escritos sobre poética e semiótica da arte*. Tradução de M. Ruas. Lisboa: Estampa, 1981, p. 5-80.

MUKHERJEE, A. *What is a classic?* Postcolonial rewriting and the invention of the canon. Stanford: Stanford University Press, 2013.

PEARLMAN, J. *Favela: four decades of living on the edge in Rio de Janeiro*. New York: Oxford University Press, 2010.

PECLY, J. *Cidade de Deus Z*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2015.

PIMENTEL, A. Por uma ressignificação da poesia. *ALEA*. 2019, v. 21, n. 1, p. 381-387.

PITT, B., GARDENER, D., KLEINER, J., Bryce, I., FORSTER, D. *World War Z*, 2013.

RIAL Y COSTAS, G. Spaces of insecurity? The favelas of Rio de Janeiro between stigmatization and glorification. *Iberoamericana*. 2011, v. XI, n. 41, p. 115-128.

RIAL Y COSTAS, G. Gedichte und Granaten. *Jungle World*. 2013, n. 41, Dschungelbuch p. 1-5.

RIAL Y COSTAS, G. Hinter den Kulissen der Cidade de Deus. *Lateinamerikanachrichten*. 2017, n. 511, p. 50-54.

RIAL Y COSTAS, G. A favela contra ataca? A Festa Literária das Periferias. Palestra JALLA 2018, Acre, livro de resumos, p. 13.

RIAL Y COSTAS, G. Die Poesie des Widerstands. *Lateinamerikanachrichten*, 2019, n. 535, p. 43-45.

RIAL Y COSTAS, G. Locating the favela: place and representation in the marvelous city of Rio de Janeiro. In: KALOGERAS, Y; J. C. KARDUX; M. MUELLER; J. NYMAN. *Palimpsests in Ethnic and Postcolonial Literature and Culture: Surfacing Histories*. New York: Palgrave Macmillan, 2021 (impresso).

RESENDE, B; DEYQUES, A. Territorialidade e a questão de gênero na obra a Número Um de Raquel de Oliveira, *ABRALIC XV*, 2016, p. 3174-3183. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491414032.pdf. Acesso em 29 out. 2020.

ROMERO, S. *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1882.

SARLO, B. Los estudios culturales y la crítica literária en la encrucijada valorativa. *Revista de Crítica Cultural*. 1997, n.1, p. 32-38.

SALLES, É.; LUDEMIR, J. (org.). *Flupp pensa. 43 novos autores. Réptil Editora: Rio de Janeiro, 2012.*

SALLES, É.; LUDEMIR, J. (org.). *Rio 2065. Editora Casa da Palavra: Rio de Janeiro, 2015.*

SCHWARZ, Roberto (org). *Os pobres na literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SHOWALTER, E. *New feminist criticism: essays on women, literature, theory*. New York: Panteon Books, 1985.

SOARES, L. E. *Rio de Janeiro. Extreme City*. Tradução de Anthony Doyle. Penguin Books: London, 2016.

SOMMER, D. *Foundational fictions. The national romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

SOUZA, J. Carta para Zuenir Ventura. In: SOUZA, J.; SILVA, J.; BARBOSA L.; FAUSTINI, M. (orgs.). *O Novo Carioca*. Rio de Janeiro: Mórula, 2012, p. 19–21.

SPIVAK, G. *Can the Subaltern Speak?* In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. NELSON, C. Urbana: University of Illinois Press, 1988, p. 271–313.

SPIVAK, G. *Outside in the teaching machine*. London: Routledge, 1993.

SPIVAK, G. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAZ, S. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global Editora, 2011.

VENTURA, Z. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WINDLE, J; SILVA, A. L.; NASCIMENTO, D.; MATTOS, Z. J.; OLIVEIRA, M. J.; MUNIZ, K.; LORENZO, S. Por um paradigma transperiférico: uma agenda para pesquisas socialmente engajadas. *Trabalhos em Linguística Aplicada*. 2020, v. 59, n. 2, p. 1563-1576.

ZALUAR, A. ALVITO, M (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

Recebido em 19/10/2020

Aceito em 22/11/2020

Publicado em 20/12/2020