

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201795-114>

EXPERIÊNCIA URBANA E ROMANCE DE FORMAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE: UM ESTUDO ANALÍTICO DE *FIEL*, DE JESSÉ ANDARILHO

Marcus Rogério Salgado*

Resumo: *Fiel* é um híbrido contemporâneo de romance social com romance de formação, no qual são apresentadas paisagens sociais e ritos de passagem característicos da vida urbana. O objetivo do presente artigo é entender as relações entre forma estética e experiência urbana no âmbito dos processos sociais encenados em uma obra importante da chamada Literatura Periférica.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Romance social. Romance de formação. Literatura marginal-periférica.

Fiel, publicado em 2014, é o livro de estreia do escritor carioca Jessé Andarilho. Elaborado, em grande parte, durante as viagens diárias do autor pelos trens de subúrbio da Central do Brasil e tendo um celular como suporte, nele desenha-se um híbrido de *romance social* com *romance de formação* contemporâneo, e, sob tal condição anfíbia, desenrola-se o processo conflituoso de desenvolvimento do protagonista, marcado por ritos de passagem característicos do grupo social ao qual se encontra vinculado.

O romance de formação pode ser definido como a narrativa do processo de desenvolvimento biológico e ontológico de uma personagem no interior do grupo social de que ela faz parte. É comum, ainda, que, no início da trajetória da personagem, verifique-se algum tipo de desalinhamento parental, ao qual estará ligado o afastamento da família para o cumprimento de seu mito pessoal. O processo de desenvolvimento é longo e conflituoso, a partir de colisões repetidas contra a ordem social estabelecida. A força do atrito é tanta que acaba por reintegrar, ao término da jornada, a personagem no interior da ordem social, ocupando nela um novo papel ou posição sistêmica.

Segundo Marianne Hirsch, o romance de formação diria respeito a narrativas que lidam com conceitos motrizes como “desenvolvimento, educação, aprendizado, iniciação e juventude” (HIRSCH, 1979, p. 295). Além disso, o romance de formação carrega, desde o nome, uma ambivalência pela qual “ele é ao mesmo tempo ativo e passivo, sugerindo ao mesmo tempo tanto o processo de educação que é descrito nesses romances como o produto que toma *forma* à medida que se desenvolve a partir de si mesmo e em resposta a fatores externos” (HIRSCH, 1979, p. 295).

O romance de formação teria, entre outros, os seguintes traços identitários: a) “focaliza em uma única personagem” (HIRSCH, 1979, p. 296); b) “narrativa do crescimento e desenvolvimento de um indivíduo em uma ordem estabelecida” (HIRSCH,

* Doutor em Ciência da Literatura (UFRJ). Professor Adjunto de Literatura Brasileira da UFRJ. E-mail: marcussalgado@gmail.com

1979, p. 296); c) ao mesmo tempo que cresce e se desenvolve, o protagonista é “incapaz de controlar seu destino ativamente” (HIRSCH, 1979, p. 297); d) a sociedade, com sua organização opressiva e excludente, é “o antagonista do romance e vista como a escola da vida, um *locus* para a experiência” (HIRSCH, 1979, p. 297); e) o romance de formação é uma “história de aprendizado, e não uma biografia integral” (HIRSCH, 1979, p. 297), razão pela qual apresenta apenas os fatos importantes para esse aprendizado; f) “é concebido como um romance didático, que educa o leitor apresentando o aprendizado do protagonista” (HIRSCH, 1979, p. 298).

Encontram-se, de fato, tais traços em *Fiel*. O romance é a narrativa do processo de transformação de Felipe em Fiel – ou seja: de garoto habilidoso no esporte e nos estudos a perigoso membro do tráfico de drogas. As condições socioambientais são forças coercitivas de seu destino pessoal, já que o protagonista é criado no interior de uma família cuja disfuncionalidade não é aparente, mas que se revela em fim de contas não apenas com o divórcio entre os pais como também pelo afastamento progressivo entre estes e o filho. O ponto de culminância desse jogo de equívocos familiar é quando a mãe de Felipe descobre que o cultuado chefe do tráfico em Antares é ninguém menos que seu filho. Libertado dos últimos vínculos morais que o mantinham em uma espécie de condição mascarada, ele pode, enfim, viver seu mito pessoal.

Ao longo do caminho, o conhecimento sobre os homens e as coisas é obtido dolorosamente, por meio de contatos empíricos que deixam impressões em relevo em sua psique. Cuspido para fora da engrenagem do crime, resta-lhe, enfim, posição à margem da margem, em uma invisibilidade que o transforma, como viciado em *crack*, em *homo sacer*. A possibilidade de reinserção na ordem social se esboça na cena final, quando o vendedor ambulante de bananadas deixa com o combalido protagonista um pacote do produto para que ela possa se virar novamente, pressionado entre o acaso e a necessidade.

Portanto, é possível afirmar que, em sua estruturação narrativa, *Fiel* trabalha, em um contexto e com técnicas ficcionais da contemporaneidade, o tema da formação – e é aqui que torna-se manifesta parte de sua especificidade. No entanto, ao focalizar um protagonista profundamente enraizado em um dado meio social, *Fiel* rompe, dessa forma, com o modelo tradicional de romance de formação, que, como frisava Wilhelm Dilthey em seus estudos pioneiros sobre o gênero, encontrava-se diretamente ligado à cultura burguesa do individualismo. Neste sentido, o protótipo do *Bildungsroman* pertenceria à literatura alemã, com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe: “a história da formação de um filho de burgueses que vai ascendendo por meio da arte e que, através de diversas aventuras, entra na alta sociedade” (DILTHEY, 1978, p. 323). Genuíno artefato do cenário finissecular setecentista, *Wilhelm Meister* será decisivo para o desenvolvimento do romance de formação na literatura europeia do século seguinte. O papel desempenhado por esse texto de Goethe na genealogia do *Bildungsroman* é decisivo, porém não exclusivo ao longo do tempo. No século XX, expandem-se as margens que determinam o enquadramento do romance de formação, de forma a fazer surgir em suas páginas não mais heróis burgueses, e sim complexas paisagens sociais. Por conta disso, é possível afirmar que ocorre uma dupla ruptura em *Fiel*: primeiramente, no desvio do paradigma textual do gênero romance de formação, abrindo o foco de forma a registrar não apenas a trajetória individual do protagonista, como também toda uma

paisagem social; depois, em relação à perspectiva do realismo histórico (hegemônica no romance social dos séculos XIX e XX), vez que cabe falar aqui muito mais em *interpelação do real* do que em representação, pelo menos em seu sentido clássico.

Neste artigo, também focalizaremos como alguns ritos de passagem que se verificam na paisagem social do livro acabam por constituir o próprio cerne do conflituoso processo de desenvolvimento do protagonista. Os ritos de passagem podem ser definidos como “passagens fundantes” (ABRAMOVICH, 1985, p. 10), e, sob tal condição, são vivências que “preparam para outro momento, que dão início a uma nova etapa, onde as exigências, compromissos, respostas e perguntas passam a ser outras” (ABRAMOVICH, 1985, p. 10). Essas “experiências marcantes de travessia de alguma ponte especial” (ABRAMOVICH, 1985, p. 10) marcam pontos de viragem na trajetória pessoal de Felipe/Fiel, que, com eles, não apenas se desprende de condutas e rotinas, como também aceita e incorpora novas possibilidades em relação a seu destino individual, aberto às circunstâncias do coletivo. Como frisa Durkheim, “os ritos são maneiras de agir que nascem no seio dos grupos reunidos e que são destinados a suscitar, ou melhor, a manter ou a refazer certos estados mentais desses grupos” (DURKHEIM, 1996, p. 38). Nas sociedades complexas da contemporaneidade, os ritos são frequentemente deslocados do âmbito do sagrado para o do profano, que é onde passam a ser vividas as experiências de “efervescência coletiva” (DURKHEIM, 1996, p. 224-225) que caracterizam processos psíquicos em horizonte grupal como a festa e o ritual religioso. Seguindo esse quadrante teórico, dos ritos trabalhados em *Fiel* serão focalizados neste artigo especificamente a pichação, o baile e a vida na rua. A presença desses elementos tratados em sua verdadeira condição de rito de passagem mostra como *Fiel*, enquanto protótipo de um tipo contemporâneo de romance de formação, caracteriza-se por figurar a escrita como modo de interpelação do real.

Além disso, como resultado do deslocamento da cultura da arte para o que o urbanista e pensador colombiano Armando Silva chama de “cultura antropológica” (SILVA, 2014, p. 15), *Fiel* apresenta, em lugar de cenografias físicas, o que poderíamos chamar de paisagens sociais, no interior das quais desempenham papel de destaque as três práticas ora analisadas. Ao focalizar um protagonista profundamente enraizado em um dado meio social, *Fiel* rompe, dessa forma, com o modelo tradicional de romance de formação, que, como frisava Wilhelm Dilthey em seu estudo pioneiro, encontrava-se diretamente ligado à cultura burguesa do individualismo. Ocorre, portanto, uma dupla ruptura em *Fiel*: primeiramente, em relação à perspectiva realista, vez que cabe falar aqui muito mais em *interpelação do real* do que em mimesis do mesmo; depois, no tocante ao desvio do paradigma textual do gênero romance de formação, abrindo o foco de forma a registrar não apenas a trajetória individual do protagonista, como também toda uma série de paisagens sociais. Nessas paisagens sociais, em que se desenrolam os três ritos de passagem (a pichação, o baile e a vida na rua), deslocam-se corpos que, por sua condição de periculosidade à ordem estabelecida ou de vulnerabilidade social, apresentam-se como “alteridades invasivas” (BUTLER, 2015, p. 58) ao olhar de parte dos habitantes da urbe: o pichador, o funkeiro e o catador de latas. É característica das *alteridades invasivas* provocar na sensibilidade embotada da sociedade de controle de massas reações que podem ir da reflexão sobre a política econômica que lança os corpos em posição sistêmica

mais frágil à precariedade econômica até o praguejamento cósmico, passando pelo “prazer, raiva, sofrimento, esperança” (BUTLER, 2015, p. 58) que suas presenças provocam. A bem da verdade, por mais que, para muitos, sejam consideradas incômodas e invasivas, suas presenças estão sempre a interpelar os habitantes da urbe a respeito da alteridade enquanto experiência estruturante da vida social, desmascarando, no seio do cerrado individualismo urbano e de sua cultura narcísica baseada na ostentação de sinais portáteis de prestígio (ativadores de dinâmicas de exclusão ou inclusão), a “proximidade indesejada dos outros e das circunstâncias que estão além do nosso controle” (BUTLER, 2015, p. 58).

1. A PAIXÃO DE GRAFAR

Um dos temas culturais que *Fiel* apresenta em suas páginas é a pichação. É importante entender que quando *Fiel* refere-se à pichação, não se inclui aí o grafite. Ambos são linguagens urbanas e podem ser enquadrados na categoria mais ampla das inscrições; no entanto, cada uma dessas linguagens apresenta princípios semióticos e estratégias de circulação distintas: poder-se-ia dizer que o grafite tem a figura por unidade básica, ao passo que para a pichação esse papel é desempenhado pela letra. O grafite já passou por um processo de museificação, com a incorporação de obras como as de Basquiat, Bansky ou mesmo Os Gêmeos no interior do campo das artes plásticas, gerando mostras institucionalizadas e relações produtivas de oferta e demanda na documentação museológica e no mercado de arte que lida com manifestações contemporâneas de arte urbana. A pichação permanece envolta por uma aura maldita, para a qual leis como a 12.408, de 25 de maio de 2011 (que proíbe a pichação e a comercialização de tintas em spray para menores de dezoito anos e ratifica as sanções anteriormente previstas pela lei 9.605, de 1998, que criminalizou sua prática) colaboram decisivamente.

O acesso a essa linguagem urbana faz parte do ritual de transformação de Felipe em Fiel.

Na mesma noite em que usa uma arma pela primeira vez, faz um rolé com Juninho, que “estava indo para uma Reu, onde se *reúnem* os pichadores em Coelho Neto” (ANDARILHO, 2014, p. 35). Na reunião, “descobriu que a pichação estava muito além do que imaginava. Muito além de rabiscos em paredes” (ANDARILHO, 2014, p. 36). Tratava-se de uma expressão gráfica urbana, capaz de mobilizar, por meio da paixão de grafar, “professores, médicos, mulheres e até mesmo policiais” (ANDARILHO, 2014, p. 36), reunidos pela troca de ideias e pela circulação de cadernos com suas *tags* (espécie de assinatura individual ou coletiva).

Na reunião em Coelho Neto, Felipe fica sabendo que a pichação envolve não apenas o ato de grafar, mas também uma certa habilidade performática, já que os grafemas são realizados em altos edifícios e, para tanto, é necessário escalar marquises, muros, quando não pontes, viadutos etc. Além disso, os pichadores são mestres na arte deambulatória, esparramando sua marca pelos mais diversos pontos do corpo da cidade. Como fica provado na criativa reunião em Coelho Neto, a pichação também envolve formas de sociabilidade.

Comparativamente com a experiência que Felipe tivera no mesmo dia (manusear uma arma pela primeira vez), a pichação apresentou um caráter francamente terapêutico: Atol e Felipe saem da reunião em Coelho Neto e, tocados pela paixão de grafar, “andaram pelas ruas colocando suas marcas nos muros de pedra” (ANDARILHO, 2014, p. 37). A iniciação na pichação que Atol proporciona a Felipe funciona como contra-irritante à áspera experiência ocorrida anteriormente. Vale ressaltar que, pela positividade implicada na experiência com a reunião, entre uma e outra não há qualquer nexo de causalidade. Portanto, Jessé Andarilho reforça, desse modo, sua intenção de despertar atenção para o que pode haver de ação afirmativa implicada em atos normalmente vistos com grande preconceito pelo senso comum – caso, sem dúvida, da pichação.

Não deixa de ser irônico o cenário do encontro de pichadores: em seu nome, o bairro homenageia o escritor beletrista Henrique Maximiano Coelho Netto, príncipe dos prosadores brasileiros, a quem mais tarde Lima Barreto referir-se-ia como “o sujeito mais nefasto que tem aparecido em nosso meio intelectual” (BARRETO, 1956, p. 189) e contra quem os modernistas assacariam impiedosa campanha de oposição. Curiosamente, Coelho Neto seria talvez o primeiro autor brasileiro a registrar casos de balas perdidas na cidade do Rio de Janeiro. Em seu hoje quase esquecido *O morto*, encontramos passagens como as que seguem, narrando a vida na cidade do Rio de Janeiro em 1893, quando da Revolta da Armada:

Às 11 e meia da manhã, depois do almoço, folheava um livro, quando ouviu o primeiro tiro muito surdo, longínquo – um barulho como o que faz um carro rolando por uma ponte, mas, pouco depois, foi como um raio, uma estralada medonha e a claraboia partiu-se, houve um pavoroso estrepito de vidros quebrados em toda a casa como se uma bomba tivesse estourado ali dentro e, ia levantar-se quando viu o cozinheiro aterrado, tartamudeando: que estavam a cair balas na cozinha, e nas telhas havia um trepidar estranho como de granizo em borrasca. (COELHO NETO, 1912, p. 104).

Ou ainda:

Caminhava com vagar, o espírito disperso, quando ouvi o retumbante ribombo de um disparo, ao longe, e outro logo em seguida e outros sucessivamente. Era o canhoneio no mar, eram os fortes que atiravam respondendo à artilheria possante do couraçado; e houve como um pasmo entre todos: homens paravam procurando orientar-se na direção dos tiros, outros amiudavam os passos, e os disparos continuavam, ora distanciados, ora próximos, às vezes com um estrepito seco como o de um canhão que estala e voa em estilhas.

Pouco a pouco o povo foi-se tornando indiferente, as fisionomias readquiriram a serenidade calma; e os estampidos reboavam sem descontinuar, vivíssimos, formidáveis. Havia trepidações como se o solo tremesse e a vida corria alegremente, tranquilamente, na preocupação ambiciosa da fortuna com o ruído do enxame que trabalha e zumba. (COELHO NETO, 1912, p. 111-112).

Como ressalta Peter Burke, os nomes dos logradouros públicos estão ligados a uma trama da “memória social ou cultural” (BURKE, 2005, p. 3). Essa, no entanto, “é uma prática mais visível no nível da rua, permitindo que os transeuntes leiam a cidade no sentido literal e no metafórico a um só tempo” (BURKE, 2005, p. 3) – afinal, “a história se revela a céu aberto da mesma forma que nas bibliotecas, e ruas podem ser lidas como livros, ao menos pelos pedestres” (BURKE, 2005, p. 3).

Coelho Neto é um bairro afastado na zona norte. É cortado pela avenida Brasil, na qual já encontramos exemplares múltiplos de pichação em prédios abandonados, passarelas etc, numa disputa de audácia entre os grupos pichadores. É um longo trajeto até se chegar ao bairro. Os muros das metrópoles acumulam uma espessa película de gás carbônico emitido pelos escapamentos de carros, ônibus e motocicletas. A película se pespega aos muros como um *spray* negro, maculando continuamente as superfícies do espaço urbano. Os olhos não percebem diretamente a camada de *spray* vinda dos veículos, salvo quando ela os irrita ou torna-os congestionados; percebem, contudo, os efeitos desta camada de *spray* sobre as paredes, a cobrir com seu monocromatismo o espaço urbano, a deglutir vorazmente o concreto e o mito moderno de sua invencibilidade, a vestir a paisagem urbana com um manto bordado em coagulações de metais pesados.

Testemunho da degradação ambiental irreversível que marca a aventura humana pelo planeta azul depois da Revolução Industrial, esta camada de carbônico *spray* preto que as superfícies fixam e os pulmões aspiram em agonia (morte para uns e outros) contribui para intensificar a aura apocalíptica que por vezes reveste nosso tempo e nos torna céticos, quando não cínicos. Há mais de dois séculos a expressão *céu plúmbeo* deixou de ser linguagem poética: poluição é seu nome.

Sobre a camada inicial de *spray* pespega-se outra, que não é emitida pelos escapamentos de veículos e nem sempre é preta, mas que também deve sua existência ao século XVIII, quando começam os estudos e experimentos para a fabricação do *spray* em aerossol. Deflagrada por um pino (como as granadas), ao se fixar sobre a parede esta segunda camada de partículas com alta mobilidade tende a sobrepor linhas verticais esguias à geometria não-euclidiana e fractal dos muros manchados pela poluição.

Quando vista de perto – na confusão cotidiana de nossos itinerários determinados pela organização do espaço em função do capital –, esta segunda camada de compostos voláteis parece organicamente agregada aos resíduos dos gases de escape fixados nos muros da cidade, numa estranha conexão micro-ambiental, como se um e outro desde sempre estivessem ali juntos, seu crescimento interdependente como certas culturas agrícolas que não prescindem de outras para o desenvolvimento pleno. Ao rés-do-chão, parecem assim amalgamadas, fundidas por partículas de chumbo. De perto, os olhos as percebem como ruídos, formas abortadas pela maquinaria aleatória da realidade, poluição.

Os itinerários estão trespassados de muros. Delimitam não apenas o que está dentro e o que está fora, o que é público e o que é privado, como também delimitam e delineiam, com rara precisão imagética, a ideia de propriedade. O olhar diante do muro. Um muro na multidão de muros pelos quais os olhos passam em todos os itinerários, entre automóveis, ônibus, motocicletas e outros corpos cujos itinerários são mais ou menos controlados pela mesma busca pela produção e acumulação de riqueza. Um diante do outro: observador e muro. O muro – como quase todos os muros da cidade – é recoberto por uma camada de partículas originárias de gases de escape a que se sobrepõe outra camada, de linhas verticais esguias. À medida que aumenta a distância entre observador e muro, o mal-estar gerado pela confusão visual e a gritante sensação de degradação irreversível do meio-ambiente começam a ser dominados pela percepção de que as linhas verticais, assim, vistas de longe, insinuam letras, letras altamente estilizadas, distorcidas,

escorridas, verticalizadas como a própria cidade que carrega dentro de si os muros e os homens, corpos e cabos de fibra ótica.

No deslizamento dos olhos de uma letra a outra, a percepção de que esta segunda camada de partículas tende a se organizar no espaço como cifra, expressão de um código hieroglífico, já que entre uma e outra deslizam não apenas os olhos como dança também um fio tênue de sentido. O ruído subitamente é percebido como informação e inominável cumplicidade se estabelece entre o observador e o agente anônimo que fixou aqueles signos sobre o muro: embora talvez nunca viessem a se encontrar *vis-a-vis*, completara-se entre eles o processo de comunicação tendo o espaço urbano como suporte. No caos do meio-ambiente degradado pela poluição ambiental e das inscrições interpelatórias que a ele se sobrepõem, um sintagma liberado pelo spray no deserto aleatório do real encontrou seu receptor e o processo de comunicação se estabeleceu e se realizou. O observador reconheceu a fala do Outro. O observador reconheceu como informação aquilo que antes descartava como ruído.

Por entre a multidão de muros escorrem os passantes: por entre a argamassa desliza a massa. No “jogo de opacidades e transparências que compõem a cidade” (ELIAS, 1989, p. 24) e na fala do Outro o observador reconhece unidades mínimas de significação; neste processo, reconhece o Outro por e em sua fala. Como bem sintetiza Peter Sloterdijk, “lá onde se deve escolher em relação a um coletivo entre comunicação vertical (ofender) ou comunicação horizontal (adular), existe algo que se deve chamar de problema objetivo de reconhecimento” (SLOTERDIJK, 2002, p. 38). Reconhecimento: saber ler a fala do Outro. O incômodo provocado pelos signos cifrados, a que o observador lia como ruído, poluição; as cifras verticais o ofendiam, mereciam seu desprezo. Subitamente, com a aquisição cognitiva da experiência de reconhecer o Outro através (sim, no corte) de sua fala, o observador passa a reconhecer o ruído como informação e reconhece o Outro como existente, já que até então pagara seu desprezo com o não reconhecimento de qualquer possibilidade de informação naquilo que julgava e catalogava como ruído.

“Reconhecimento recusado chama-se desprezo”, diz Sloterdijk (2002, p. 39). Aquelas linhas verticais fixadas em *spray* preto sobre os muros degradados da metrópole parecem, de fato, propulsionadas não pelo gás comprimido das latas de tinta mas pelo desprezo acumulado e convertido em ato. Aquelas linhas crípticas desprezam o desenho urbano, ao qual, de pronto, se sobrepõem, interferindo objetivamente no espaço público; aquelas linhas violentas, negando-se a meramente sublinhar o projeto urbanístico hegemônico do capital, optando por rasurá-lo, e, neste processo, acabam por desprezar a própria arquitetura como meio de dotar de sentido o espaço urbano; aquelas linhas escorridas desprezam os cânones da caligrafia, da poesia visual e do sistema da arte sempre ávido a catalogar, reificar e multiplicar em série o desprezo e qualquer forma de interferência gráfica sobre o eixo-realidade; desprezam a ideologia da ordem e do progresso que presidiu o processo de urbanização em *terra brasiliis* e que pretende, desde então, posicionar entes e seres em lugares previamente designados pelo poder econômico em conjunção com a lei (a palavra escrita que se reivindica *erga omnes*) – já que os agentes responsáveis pela multiplicação assimétrica dessas linhas também desprezam os cadernos e as folhas em branco que as instituições de ensino lhes oferecem. Aquelas

linhas desprezam a própria ideia de propriedade, não apenas em suas prerrogativas filosóficas como em suas consequências jurídicas.

A cidade é um polvo. São abraçados por seus tentáculos muros, prédios, massas. Para se movimentar no interior de seu corpo de pontes e viadutos são necessários meios de transporte que, por sua vez, emitem compostos voláteis que se agregam aos muros. Esta primeira camada de *spray* pespegada aos muros da realidade é residual e aleatória, resíduo arqueológico da dinâmica das massas convertidas em força de trabalho e riqueza; geologia do artifício, os padrões que ao acaso formam são a prova irrefutável da lógica aleatória do encontro das partículas. A esta primeira camada sobrepõe-se uma segunda, que é a das linhas verticais detonadas por pinos (como as granadas) no topo de latas de *spray*. Esta segunda camada não é aleatória, é antes manifestação do desejo e da paixão (a paixão de grafar) e explora conscientemente a dinâmica dos encontros.

Esta segunda camada que se pespega aos muros da realidade é habitualmente denominada pichação e à prática de grafar signos nestes muros da realidade, que delimitam sua propriedade, dá-se o nome de pichar.

O gesto essencial de grafar/inscrever estabelece convergência possível entre os atos da escrita e da pichação, esboçando uma ponte pela qual se pode operar esta travessia intersemiótica. De antemão, é consciente a decomposição que se opera aqui sobre a palavra escrita, despida à condição primeva de gesto e potência, marcada pela urgência do tempo e pela reivindicação de espaços na memória coletiva: riscar é arriscar. No gesto fundador de grafar/inscrever, podem encontrar-se, portanto, escrita e pichação: em ambos manifesta-se “uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma” (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

A despeito da impopularidade e mesmo da ilegalidade padecidas pela pichação, é inegável o caudal de especulação estética nela implícito, percebido, rapidamente, no contexto do *design* urbano. Disso fazem prova publicações como *Ttss – A Grande Arte da Pixação em São Paulo* (organizada pelo pichador Toni e recheada com panegíricos assinados pelo jornalista Xico Sá e pela socialite e dublê de artista plástica Pink Weiner) ou a mostra *Pisho Xodô* na Casa das Rosas (com material gráfico, vídeo e oficina aproximando caligrafia japonesa e pichação). O mesmo vale para o surgimento na economia informal de subprodutos ligados à pichação, do *streetwear* aos vídeos em que são registradas as famosas disputas de audácia que tanto atraem a mídia, sobretudo em seu lado negativo, com a morte de pichadores, acidentes etc. É possível que certo *hype* produzido em torno da pichação corresponda a um processo de esvaziamento ideológico da mesma, à maneira do que ocorreu com a museificação do grafite – sobre o qual pode-se afirmar que “o elemento ameaçador e sublime há muito perdeu a potência e se transformou numa mera grandeza estética; ele oferece aos seus consumidores amostras bem-vindas de declínio no monstruoso” (SLOTTERDIJK, 2002, p. 47).

De qualquer forma, algumas ações polêmicas mostram que a pichação também pode ser uma forma de questionamento do campo artístico, pela qual a força da transgressão se manifesta no paradoxo de uma manifestação cultural desafiar frontalmente a ordem vigente a ponto de tornar-se ilegal, atraindo para seus praticantes o

estigma do vandalismo. Vale lembrar, neste sentido, as intervenções realizadas na Bienal de Arte de São Paulo de 2008, que chegou a ter seu segundo andar totalmente pichado em protesto liderado por cerca de quarenta pichadores contra o conceito da exposição, que, por orbitar em torno da ideia de vazio, optara por fechar o segundo andar, não utilizado naquele ano. O incidente gerou consequências legais para os pichadores envolvidos, incluindo as acusações de formação de quadrilha e danos ao patrimônio público. Poucos meses antes, em junho de 2008, o jovem Rafael Augustaitiz (conhecido como Pixobomb) apresentou como trabalho de conclusão de curso na Escola de Belas Artes uma intervenção coletiva envolvendo cerca de quarenta pichadores, que realizaram um verdadeiro assalto semiótico à faculdade, pichando paredes dos corredores e das salas de aula, escadas etc. Houve reação violenta por parte dos seguranças da Escola de Belas Artes e a polícia prendeu o estudante e alguns participantes da intervenção. Em 2010, a Bienal convidou os pichadores para exporem em uma parede do prédio, sem, contudo, permitir o uso de spray, ao que se seguiram palestras e debates sobre o tema, sendo certo que, para evitar maiores polêmicas, a curadoria optou por uma abordagem documental da pichação. Isolados em um espaço que esterilizava e mergulhava em assepsia museológica os princípios da pichação enquanto “fenômeno de livre expressão urbana” (SILVA, 2014, p. 13), um grupo de pichadores quebrou os protocolos e optou por grafar sobre uma obra do artista plástico Nuno Ramos; embora conduzidos à delegacia, o autor da obra preferiu não registrar queixa contra o grupo, limitando-se, enfim, ao restauro da mesma. Não se pode esquecer, ainda no mesmo ano, do episódio da galeria Choque Cultural, quando um grupo de pichadores fez uma intervenção violenta em uma exposição de grafiteiros, o que revelou a existência de uma disputa incontornável, mesmo no plano estético, entre pichadores e grafiteiros, com a opção deliberada dos primeiros em se manterem ligados pela prática do terrorismo cultural, dissociados de qualquer vínculo com o sistema da arte. Sua tangência polêmica com os campos do design e das artes plásticas não deve ser subestimada, bem como o fato de os pichadores concentrarem seus grafemas em espaços característicos da modernidade: metrópoles edificadas pelo capital que já começam a apodrecer antes de atingirem a maturidade, com seus não-lugares planejados para desagregar a conjunção humana por meio da estética pseudo-funcionalista (de um minimalismo tão hegemônico e monocromático como desumano, criando máquinas de morar máquinas), seus espaços abandonados e malditos onde o capital não medrou e o gás carbônico e a tinta se fixam sobre as superfícies em vertiginosa decadência.

Assim, em relação à pichação é inegável que, ao mesmo tempo que o dado sociológico tende a se impor, ressurge sempre a dimensão estética do fenômeno, para cujo entendimento é imprescindível perceber os atos de grafar, inscrever e (ar)risca não apenas enquanto modalidades de (des)articulação do signo verbal no espaço público com consequências políticas e jurídicas – sendo possível iluminar o objeto à luz das práticas textuais propostas pela caligrafia e pela poesia gestual de, com permanente atenção para o que tais práticas possam contribuir, no plano ontológico, enquanto possibilidades latentes de libertação do gesto de grafar –, mas, sobretudo, enquanto possibilidades latentes de desalienação e libertação da própria escrita, do próprio ato de escrever e inscrever-se no corpo social.

De qualquer forma, em vista da contemporaneidade do tema proposto e das premências do saber transdisciplinar inerentes a quem se aventura a entender as novas imbricações entre processos semióticos e subjetividade política que proliferam nas práticas sociais das tribos urbanas (no caso, os pichadores), o gesto essencial de grafar é aqui compreendido como uma paixão – mais especificamente uma “paixão pelo real” (ŽIŽEK, 2003, p. 20), conceito tomado de empréstimo ao filósofo esloveno Slavoj Žižek, que o desenvolveu em *Bem-vindo ao deserto do Real!* Assim, a pichação e outras práticas sociais nas quais é patente esta paixão pelo real, se por um lado não chegam a atingir a consistência ontológica desejada e acabam por inevitavelmente se desviar do confronto com o Real – redundando no que Sloterdijk chama de “micro-anarquias” (SLOTERDIJK, 2002, p. 22), quando não são cooptadas por sistemas como o da arte e o da literatura; por outro, podem vir a constituir-se como inegáveis formas de resistência cultural (uma micro-anarquia no sentido positivo), produzindo não apenas devires sígnicos como efetivamente embriões de novas subjetividades políticas por vir.

Compreender os códigos destas novas práticas sociais que se articulam a partir de unidades verbais mínimas é uma tarefa revestida da máxima urgência. Num momento em que, como frisa Sloterdijk, a cultura letrada se encontra em condições de desvantagem relativamente às “forças indiretas de formação” (SLOTERDIJK, 2000, p. 46), faz-se urgente entender novos códigos de comunicação icônico-verbais postos em circulação para que seja possível prefigurar situações propiciatórias de transformações palpáveis (ainda que transversais) sobre a ordem social estabelecida.

Os grafismos são compostos por unidades estéticas formais mínimas (que são os grafemas) e constituem-se, eles próprios, unidades mínimas de significação política. A disputa entre os pichadores é por uma hegemonia temporária e precária – mas desintegradora – sobre os membros do mesmo grupo; ou seja: com essas disputas de posições e de hegemonias temporárias, estamos novamente nas águas do individualismo mais glacial, destituído, inclusive, de consciência de classe. Tais práticas tampouco parecem convergir para a consciência de classe encarada como objetivo deflagrador, vez que trata-se, sem dúvida, de uma disputa política que se realiza no âmbito daquilo que Jacques Rancière chama de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 1995, p. 7) – partilha que implica tanto “participação em um conjunto comum” (RANCIÈRE, 1995, p. 7) como, inversamente, “a separação, a distribuição dos quinhões” (RANCIÈRE, 1995, p. 7). Paradoxalmente, a repressão dos poderes públicos garante à pichação uma radicalidade de expressão que é francamente política, a partir do momento em que sua prática implica na ilegalidade. Mantida essa radicalidade de expressão, a pichação corre um duplo risco: se por um lado o ingresso da pichação nos domínios do que poderíamos chamar de “arte ilegal” gera uma posição ambivalente no imaginário social, por outro, talvez essa permanência à margem consiga provocar relativa imunidade à cooptação pela arte institucionalizada, fugindo às tentativas de reificação e à possibilidade de tornar-se um mero comentário visual, espécie de dispositivo refrigerante ou anestésico para os olhos em uma metrópole semioticamente poluída. Há nisso, sem dúvida, um gesto que carrega potência política.

Entre a preocupação com a forma da letra (o significante), a dificuldade do ato de grafar (ato ilegal e que, quanto maior a dificuldade de execução, tanto maior o prestígio

do pichador) e a disputa entre os grupos de pichadores por visibilidade (que implica em relações de destaque e de respeito), resiste na pichação a ideia de uma ocupação questionadora do espaço público, transformado, por sua vez, não mais em lugar da experiência, e sim em mercadoria. Ao se projetar em um espaço que não é o ctônico (imaginário) mas sim o das superfícies (espaço-miragem, enganoso, cheio de armadilhas perceptuais), a pichação talvez não possa ser considerada um gesto puramente político. No entanto, é difícil negar que a ocupação do espaço público proposta pela pichação implica em um modo de resistência que não se conforma com a formulação e a circulação da crítica exclusivamente na zona de conforto do espaço privado.

Os grafemas – esta decomposição do signo verbal em gesto puro, verdadeiramente agressivo e marcial (como devem ser as práticas caligráficas) – se apresentam como unidades mínimas de significação política, manifestação de uma subjetividade política com feições bem particulares e para além de esquemas ideológicos binários, resolvendo bem certos maniqueísmos de que forças do ativismo que lhe foram anterior não souberam livrar-se tão facilmente. É uma subjetividade política bem particular, que ainda parece escapar às sucessivas operações de redução ideológica que por ventura tentarmos aplicar-lhe. Ela inclusive questiona a própria ideia de política como prática discursiva e opta antes pela política enquanto conjunto de símbolos e significados passíveis de serem partilhados. Esta subjetividade política não reivindica – quando muito interpela. E interpela por meio de signos verbais altamente fragmentários lançados no deserto do real.

Nessas manifestações verbais reside a paixão pelo grafar. Ela é uma paixão análoga ao que os situacionistas reivindicavam como a paixão pelo construir (Cf. INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p. 100). Mas sempre paixão, pois grafar é fixar a palavra no estado potencial de gesto. Grafar pressupõe um certo automatismo tanto na mão (a rapidez com que se tem que agir) como na articulação verbal. É como armar uma bomba que é captada pelos olhos (inicialmente como um ruído na paisagem urbana) e explode no córtex. Daí que o grafismo, enquanto paixão, seria uma prática social que não se insere no sistema da arte ou da literatura - ambos sistemas semiótico-econômicos com regras bem definidas e que presumem uma crescente especialização ou mesmo tecnicismo.

2. A POÉTICA LÍQUIDA DA MÚSICA

A música também desempenhou importante papel na formação de Felipe/Fiel e nas paisagens sociais que são apresentadas ao longo do romance.

Começa com os bailes funk, a cuja função como rito de passagem Felipe não se manifesta insensível. Depois do primeiro baile, sua vida é tocada por um sopro dinâmico que o conduzirá, por entre as encruzilhadas do acaso e da necessidade, a uma transformação radical da personalidade, em que o antigo Felipe vai cedendo lugar a um outro homem. Dentro da narrativa, o primeiro baile funk de Felipe comprime uma série de vivências do protagonista que serão fundamentais em sua futura trajetória. Naquele baile, encontra Graveto, que o convidará a jogar pelo time da comunidade de Antares; realiza seu sonho de dançar “o passinho do funk fora do seu quarto” (ANDARILHO,

2014, p. 21), rompendo com a austera ética protestante que informava suas relações familiares; é desprezado por aquela que será sua futura esposa; e ainda conhece duas garotas que estreavam, como ele, na quadra. É em lugares como o baile funk que “grupos juvenis reinventam seus ritos de passagem” (DIÓGENES, 2003, p. 153). A festa possui uma dimensão de conexão com o sagrado: para Durkheim, “é nesses meios sociais efervescentes e dessa efervescência mesma que parece ter nascido a ideia religiosa” (DURKHEIM, 1996, p. 225).

Educado em uma família que seguia estritos padrões de conduta determinados pela crença religiosa, em cujo seio verificava-se notável dificuldade em reconhecer as formas de conexão com o sagrado do *outro* (expressa, de forma caricata, até mesmo na discordância entre o pai e a mãe quanto ao uso de passagens bíblicas em situações cotidianas), o funk significava algo proibido para o jovem Felipe. O narrador nos informa que ele “tinha medo de o pai descobrir sua vontade de colocar em prática o que aprendera assistindo aos vídeos do YouTube” (ANDARILHO, 2014, p. 21) – ou seja: dançar o funk em um baile. A família de Felipe endossava uma imagem do frequentador de baile funk a partir do estereótipo do “jovem negro, funkeiro, morador da favela, próximo do tráfico de drogas, vestido com tênis, boné, cordões, portador de algum sinal de orgulho ou de poder e de nenhum sinal de resignação ao desolador cenário de miséria e fome que o circunda” (MALAGUTI, 2003, p. 28).

Como já percebiam os situacionistas, a luta de classes e a lógica de planificação do capital estendem-se também ao tempo que não é destinado à produção – o tempo do lazer, do entretenimento e do prazer. E é nesse ponto que a luta passa a ecoar em outro campo: o da cultura, em suas imbricações com a organização socioeconômica, pelo qual a mesma transforma-se em um “complexo processo de produção, distribuição e consumo” (DEBORD, 1997, p. 126), dentro do qual os sujeitos da sociedade têm um papel específico estável (como produtor, distribuidor ou consumidor). Emerge, com isso, o processo de reificação e privatização da cultura; com ele, “a cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular” (DEBORD, 1997, p. 126).

A isso acrescenta-se o fato de que, a partir dos anos 1980, com a emergência da escola anglo-saxônica de economia de corte neoliberal, “a premissa social-democrata anterior – de que o acesso às artes, bem como a qualquer outro serviço público oferecido pelo Estado, é um direito fundamental de todo cidadão – foi profundamente questionada” (WU, 2006, p. 71). Assim, dada a oferta mínima de opções culturais nas comunidades e nas regiões periféricas da urbe, os moradores das comunidades e demais grupos alcançados pela exclusão sócio-espacial e econômica são forçados a reverter sua posição sistêmica e de consumidores passam a ser produtores.

Além disso, o funk tem importância fundamental na socialização da juventude pobre. É nas quadras dos bailes que se estabelece o contato entre os gêneros – ainda que o mesmo seja controlado pela ética da dessublimação repressiva, pois é comum haver “uma regularização nem sempre explícita do comportamento” (CUNHA, 1997, p. 138). A função dos bailes nos ritos de sociabilidade fica clara no encontro que Felipe e Girino têm com duas garotas vindas de outra região da cidade e que, como ele, estavam pela primeira vez na quadra de um baile. A mixagem operada no baile é não apenas de sons,

como também de vivências e de subjetividades, temporariamente suspensas suas posições sistêmicas no *outro lado*, quer sejam de classe ou étnica. A despeito do “discurso da violência” (VIANNA, 1988, p. 88) pespegado ao funk, o baile é mais do que o palco para conflitos, e sim um lugar onde se realizam encontros.

Uma arqueologia do funk e seus espaços de circulação remontaria necessariamente aos anos 70, com desdobramentos nos anos 80 e 90, quando o gênero passou por uma série de transformações não apenas estilísticas como também nas condições e circunstâncias materiais de realização e circulação. Com a dicotomia entre o baile de clube e o baile de comunidade, o funk passou por um processo duplice de desterritorialização (com a multiplicação de bailes em clubes voltados para o público de classe média) e de criminalização (com a perseguição policial). Nesse processo de detecção de campos minados e barreiras de vidro na organização econômica da sociedade, o funk se afirma como “uma das manifestações socioculturais dos jovens onde os mesmos redescobrem novas formas de relação de seu corpo com o espaço a sua volta, ou seja, sua vivência e experiência com a cidade” (ARAÚJO, 2010, p. 1). Por conta disso, o baile funk – independentemente de uma discussão focada apenas no plano estético – reforçaria sua posição como “espaço de resistência para a juventude pobre na cidade do Rio de Janeiro” (ARAÚJO, 2010, p. 1), vez que enfrenta, frontalmente, a imagem estabelecida e corrente que prefere representar os jovens de comunidades “como delinquentes, vândalos e marginais e não como produtores culturais” (ARAÚJO, 2010, p. 6). Uma rápida pesquisa nas imagens da juventude pobre na grande mídia, sem dúvida apontará para a seguinte conclusão: “Todos os lapsos, metáforas, metonímias, todas as representações da juventude pobre como suja, imoral, vadia e perigosa formam o sistema de controle social no Brasil de hoje e informam o imaginário social para as explicações da questão da violência urbana” (MALAGUTI, 2003, p. 130). Sendo os bailes frequentados em sua maioria por jovens negros e pobres, foi a partir desse gesto de exclusão amplificado pela mídia que o termo funkeiro passou a carregar “um conjunto de marcas identitárias imbricadas às quais têm na cor referência fundamental” (HERSCHMANN, 2005, p. 69), marcando, assim, a dupla exclusão: étnica e socioeconômica.

Apresentado como rito de passagem da juventude pobre, o baile é, portanto, manifestação do fenômeno social de efervescência coletiva (para usarmos a terminologia durkheimiana), detectada em processos vividos em horizonte comunal, como a festa e os rituais religiosos. Tal efervescência teria a função de modelar e modular a identidade, bem como estabelecer vínculos sociais. Como ressalta Hermano Vianna, “na festa os indivíduos podem entrar em contato direto com a fonte de energia do social” (VIANNA, 1988, p. 53). Daí que “toda festa é a reprodução de uma crise mimética” (VIANNA, 1988, p. 54). Reforça-se, mais uma vez, a função de sociabilidade implicada no baile, que se reveste da máxima importância quando se entrecruzam suas dinâmicas com as da oferta cultural em suas relações com a ocupação econômica do espaço urbano e a própria crise da representação (concomitante nos planos estético e ético).

Mas o funk não é o único gênero musical que aparece em *Fiel*. Há menção, também, a um baile organizado pela equipe Digitaldubs, que merece pouso mais demorado, pois aqui fica explícito como em *Fiel* as paisagens sociais são marcantes pela diversidade e pela fuga do estereótipo.

Como o próprio nome diz, a equipe Digitaldubs é especialista em *dub reggae*, subgênero musical surgido na Jamaica nos anos 1970 cuja compreensão está parcialmente condicionada ao conhecimento da cena de origem do *reggae* na década anterior. Diretamente ligado à chamada cultura do *rude boy* e à “desiludida batida em retirada da juventude sem emprego” (HEBDIGE, 2005, p. 141), o *reggae* é uma manifestação musical do pan-africanismo, mesmo no plano estético, já que “o *reggae* é a música *soul* norte-americana transformada, com uma cobertura de ritmos africanos resgatados e uma camada subterrânea de pura rebeldia jamaicana” (HEBDIGE, 2005, p. 140). Foi assim que o *reggae* acabou por oferecer, não apenas para os rastafáris, “um núcleo em torno do qual formas menos coerentes de protesto podiam se agrupar, e o diálogo que se seguiu encontrou expressão lírica no *reggae*” (HEBDIGE, 2005, p. 141).

O *dub* pode ser considerado como uma espécie de mutação genética do *reggae* e está profundamente ligado à cultura dos *sound systems*. A partir do tratamento em estúdio de bases gravadas (com baixo, bateria, guitarra, vocais, teclados, sopros), aplicava-se sobre o som resultante camadas e mais camadas de eco, *reverb*, *delay* e *phaser*, efeitos que rompiam com a linearidade e a previsibilidade na produção e recepção da música. Amplamente baseado em uma poética líquida (que se mimetiza sonoramente pelo efeito *phaser*), o *dub* conta com as camadas de eco para deflagração de experiências de alteridade via interface musical.

O coletivo *Digital Dubs* tem atuado na produção e na circulação do *dub* em *terra brasilis* desde 2001, quando Marcus MPC começou seus hoje tradicionais bailes no Rio de Janeiro. O coletivo fez uma série de bailes no Morro do Vidigal que, além de se transformar em eventos quase lendários na estufa urbana do Rio, também mostraram como era possível realizar na cenografia da exclusão bailes com música de alta qualidade estética e inovação formal (vez que o *dub* agencia estratégias e concepções da música e dos materiais sonoros que estão mais próximas da música de vanguarda do que da música industrializada das grandes gravadoras). Nesse caso, a conexão com o funk ocorre não apenas pelo lugar onde os bailes se realizam como, sobretudo, pela ideia de unir as comunidades atingidas pela exclusão social, desempenhando cultura em espaços sempre negligenciados pelos poderes públicos na oferta de eventos dessa natureza.

Além da produção dos eventos – que costumam agregar pessoas das mais diversas classes sociais, locais de procedência e formação cultural –, o coletivo leva adiante uma gravadora independente, a Muzamba (focada não apenas na autoprodução), e também atua na venda de discos e produtos colaterais da cultura de *sound system*, como camisetas, bonés e artefatos envolvendo trabalho criativo de *design*. A presença do coletivo *Digital Dubs* em *Fiel* nos faz, mais uma vez, lembrar que os bailes também são espaços de sociabilidade nos quais as relações entre produção e consumo são revertidas pelas comunidades periféricas: a festa é, desde sempre, um suporte possível para a manifestação e a circulação da música e dos valores comunitários.

A música jamaicana desempenhou, na segunda metade do século XX, importante papel nas trocas e nos hibridismos que se processaram na arte afro-americana. A cultura e a técnica do *sound system* (sistema de som poderosamente equipado com alto-falantes e *subwoofers*, para explorar ao máximo a amplitude de frequências, transformando a música em uma experiência sensorialmente privilegiada) foi desenvolvida pelos pioneiros

DJs em Kingston, que organizavam festas próprias como forma de circulação de suas produções sonoras – que, por sua vez, inseriam-se em um quadro mais amplo de nacionalização da música jamaicana, de forma a que o país deixasse de ser mero consumidor final na cadeia alimentar do mercado fonográfico e passasse à posição de produtor. Foi um DJ jamaicano, Kool Herc, quem levou para o Bronx (gueto afroamericano em Nova Iorque), no final da década de 1960, a cultura jamaicana do *sound system*.

A conexão Kingston – Rio de Janeiro reforça a perspectiva pan-africanista, agregando sua colaboração para o amálgama que compõe o complexo de ideias e expressões estéticas vinculado na cultura dos *sound systems* e da música produzida no contexto da diáspora, na mesma medida em que o funk se relaciona diretamente com a produção musical dos guetos do *Miami Bass* e o *rap* com o som dos guetos nova-iorquinos, como os Racionais MCs explicitam na faixa de abertura do álbum *Cores e valores*:

Conspiração funk
International In
Jamaica Queens
Fundão, Sabin
(RACIONAIS MCs, 2014)

A atenção ao nome dos logradouros públicos impele a registrar a duplicidade existente na menção a “Jamaica Queens”. Bairro localizado no condado de Queens, em New York, seu nome tem o condão de evocar, a despeito da equívoca etimologia, os navios da *Black Star Line* a partir dos portos no Caribe onde, entre os séculos XVII e XVIII, a pirataria e a empresa colonial viveram seu período áureo.

3. ESTAR NA RUA

Depois de atingir o comando do tráfico na favela de Antares, tem início a decadência de Fiel. Por conta da suspensão dos valores pagos aos policiais a título de “arrego” (suspensão devida, por sua vez, à morte do emissário do tráfico que enviara o dinheiro da última vez), deflagra-se uma guerra entre estes e o grupo de Fiel e “logo a favela ficaria cheia de policiais e jornalistas” (ANDARILHO, 2014, p. 25).

A gerência de uma boca envolve a administração de um negócio – ilícito, mas negócio:

Toda semana, Fiel mandava um valor fixo para o patrão. Uma espécie de aluguel pela favela. Com a ocupação temporária da polícia, as bocas de fumo passaram a vender muito menos. Porém, os outros empreendimentos que Fiel tinha deram para inteirar o valor total para o chefe. (ANDARILHO, 2014, p. 177)

Além disso, havia a contínua pressão da polícia pelo “arrego”, capaz dos expedientes mais sórdidos para garantir seu quinhão no negócio – o que tornava a posição

de Fiel bastante frágil nesse sistema dominado por tubarões resguardados por peixes menores porém igualmente carnívoros:

Naquele momento, Fiel percebeu que estava enrolado até o pescoço. Os policiais haviam matado o próprio companheiro para continuar recebendo o arrego. Porém, ele usara o dinheiro prometido para inteirar a parte do patrão.

A solução que encontrou foi empurrar a dívida para a frente. Pediu uma semana de prazo para juntar a grana que devia. Só que, além de dever esse dinheiro, tinha que comprar mais drogas, pagar o patrão e dar a parte dos gerentes e dos vapores. Tudo isso em uma semana.

Como o movimento na favela estava fraco, só conseguiu pagar o patrão e mandar uma parte do dinheiro devido aos policiais. Irritados, eles o juraram de morte, dando início à caçada ao Fiel. (ANDARILHO, 2014, p. 178).

Para além de qualquer romantização, a administração de um negócio ilícito dessa ordem e natureza envolve conhecimentos apropriados da mecânica da própria organização da sociedade a partir da produção e multiplicação de riqueza. Sem tais conhecimentos, não há como manter-se, nem mesmo com a força bruta das armas. E é assim que Fiel é rapidamente derrotado pelo fator econômico. Com a cabeça pedida, perde também seu posto na favela de Antares: “na vida do crime é assim. Ninguém é insubstituível. A roleta gira e a favela precisa vender para sobreviver” (ANDARILHO, 2014, p. 181). Dentro da lógica implacável do negócio, o problema de Fiel com a polícia implicava em perdas econômicas para o tráfico, de forma que a peça desviante nesse sistema rígido deveria ser imediatamente descartada – e é o que ocorre. Vai perdendo tudo a tal ponto que mobiliza a atenção dos “donos da facção que comandavam tudo de dentro da cadeia” (ANDARILHO, 2014, p. 181). Em pouco tempo, “os bandidos queriam matar Felipe de qualquer forma” (ANDARILHO, 2014, p. 191), mas, em atenção aos serviços prestados à facção, decidem apenas tirar de Fiel a última boca que restava.

Poupada sua vida, mas cuspidos para fora da engrenagem do tráfico, de gerente Fiel transforma-se em usuário. Se inicialmente o consumo de entorpecentes estava ligado à paranoia policial e resumia-se a *prises* de cocaína ou um zirrê – “uma mistura de maconha com uma leve pitada de farelo de crack” (ANDARILHO, 2014, p. 182) –, após perder sua fonte de renda e ir parar na rua, o crack, agora fumado puro, passa a ser o centro de sua vida e a de seus novos companheiros de jornada, viciados que costumavam comprar droga e abrigar-se na favela do Jacaré: “Dentro do trem, já perto do Jacaré, Felipe contava seus ganhos depois de um dia inteiro catando latinhas de alumínio e garrafas pet para vender no ferro-velho. Com esse dinheiro comprariam as pedras de crack para consumir durante a noite” (ANDARILHO, 2014, p. 191).

A vida de Fiel e de seus companheiros como usuários de crack orbitava em torno de “conseguir coisas para trocar por drogas” (ANDARILHO, 2014, p. 192). Inclui-se nisso, por exemplo, a pilhagem de kit gás completo, que Ratinho alegava ter conseguido “lá na pista” (ANDARILHO, 2014, p. 192), em um carro abandonado. Viviam permanentemente juntos, em estado de alienação grupal: “dividiam toda a droga que conseguiam. Só se separavam na hora em que chegavam os policiais e os guardas municipais, que faziam operações para tirá-los das áreas chamadas de Cracolândia” (ANDARILHO, 2014, p. 194). O objetivo dos agentes de saúde é levar os viciados até os abrigos, onde pode ocorrer a internação compulsória dos mesmos.

É aqui que *Fiel* resvala em um dos temas mais polêmicos das relações entre poder judiciário e saúde pública: a questão das internações compulsórias, que envolvem não apenas o problema filosófico da supressão da vontade no âmbito da vida social como também, em termos práticos, a atribuição à justiça da definição de parâmetros que só podem ser estabelecidos a partir de criteriosas pesquisas médicas. Há três tipos de internação possíveis: a voluntária; a involuntária (a pedido de terceiro, como um parente); e a compulsória (determinada pelo Estado). Fundamenta-se o último tipo na capacidade de intervenção estatal em problemas de saúde pública; assim, o crack passou a ser visto como um problema epidêmico pelo Conselho Federal de Medicina, e reconhecidas institucionalmente a gravidade e a abrangência do problema, movimentando verbais públicas, como verificou-se no plano de combate à droga lançado em 2010 pelo Ministério da Saúde ou na política de internações forçadas do Governo do Estado de São Paulo intensificada a partir de 2013. Nesse movimento, imiscuem-se, de forma ambivalente, os âmbitos da autoridade judiciária e da saúde pública.

Se o estado democrático de direito nem sempre é observado no trato cotidiano da polícia e do poder judiciário com as populações das comunidades ou com grupos urbanos específicos (como ocorre com funkeiros e pichadores, cujas subculturas urbanas encontram-se associadas à violência e à criminalidade, representadas, portanto, sob um regime semiótico marcado pela negatividade), tanto menos o é com populações e grupos em situação de extrema vulnerabilidade social, como é o caso dos moradores de rua, viradores e dependentes químicos. Tais grupos “expõem o ponto de degradação que as condições de vida urbana atingem. Cenários do meio ambiente social desaparecem na paisagem, naturalizados e banalizados em sua miséria e isolamento” (ESCOREL, 2003, p. 139). É essa paisagem social que se desdobra na parte final de *Fiel*, onde à reificação da vida segue-se a exclusão, com a miséria naturalizada e, em última instância, amalgamada à cenografia urbana com a sutura ao corpo social do manto sagrado da invisibilidade, que transforma os grupos vulneráveis em presas de um ritual de sacrifício humano coordenado pelos desígnios da ordem social constituída.

Para os cidadãos da urbe essa população transforma-se em “homens e mulheres que não são mais vistos como tais por seus semelhantes. E talvez já não se sintam também como tais. É como num jogo de espelho invertido: não há reflexo, não há retorno, mas fuga, distanciamento, exclusão” (NASCIMENTO, 2003, p. 56). Paradoxalmente, essa invisibilidade constitui-se um estigma, tornando tais grupos não apenas desacreditados (no que há de esforço por parte da sociedade em normalizar condutas desviantes, como se fosse possível revesti-las de um manto de invisibilidade social) como também – em alguma medida, visível, de toda forma, a olho nu – diminuídos, acachapados. Alcançado por essa *capitis deminutio* (com a perda da cidadania, da liberdade e da família, conforme os graus que essa diminuição podia alcançar no direito romano), *Fiel* transforma-se em corpo programado para descarte.

A trajetória de *Fiel* é marcada, nesse ponto, não apenas pelo estigma, como também pelo desvio social – e ambos “remetem à problemática de delimitação de grupos sociais e de demarcação de suas respectivas posições estruturais” (GOLDWASSER, 1981, p. 30). A bem da verdade, toda a trajetória de Felipe é desviante. Começa com o desvio da escola, que, a despeito dos bons resultados que consegue, apresenta-se-lhe francamente como

protótipo das instituições destinadas à administração formal da vida. Da escola, desvia para o futebol – o que não chega a ser comportamento anômico, dado o protagonismo que esse esporte apresenta no imaginário social brasileiro. No entanto, é daí que se estabelece o vínculo de Felipe com a criminalidade, quando começa a receber para jogar no time dos traficantes e passa a socializar com os patrões. Com o ingresso no tráfico, consoma-se sua trajetória de desvio social, que, contudo, parece se desdobrar infinitamente, pois, com a ascensão e a queda do gerente de preço Fiel, um novo desvio se opera, agora na direção da margem da margem – a terceira margem da vida.

Para a antropologia social, a trajetória de Fiel é emblemática: se “tradicionalmente, o indivíduo desviante tem sido encarado a partir de uma perspectiva médica preocupada em distinguir o ‘são’ do ‘não-são’ ou do ‘insano’” (VELHO, 1981, p. 11), ao ser, enfim, “capturado como um cão sem coleira” (ANDARILHO, 2014, p. 194), Felipe torna-se oficialmente um problema de saúde pública.

No entanto, ele logo retoma as rédeas da vontade e foge do abrigo, ao que se segue a recaptura pelos agentes e um espancamento brutal que o coloca durante algum tempo internado em um hospital. Inadaptado tanto para o convívio social como para o convívio em qualquer variação do protótipo de Instituição Total (da escola ao abrigo, passando pelo hospital), Felipe acaba por retornar às ruas. Em um momento de desespero, decide suicidar-se:

Já de pé, fechou os olhos, abaixou a cabeça e caminhou em direção aos carros que passavam na pista da avenida Brasil. Assustou-se com a freada do ônibus que parou no ponto para embarque e desembarque de passageiros.

Respirou fundo, abaixou a cabeça novamente e foi em direção ao ponto final dessa história. Passou o primeiro carro e desviou em cima, o segundo também passou de raspão. Quando o terceiro se aproximou, Felipe sentiu uma força que jogou seu corpo no chão. Buzinas e gritos por todo o lado. As cascas que cobriam suas feridas foram arrancadas quando seu braço foi puxado por uma mão que apareceu misteriosamente. (ANDARILHO, 2014, p. 202-203).

Surpreendentemente, a mão amiga estendida em sua direção era a de Bananada, outro personagem que tinha na rua sua morada e seu ganha-pão. Bananada salva Felipe e deixa com ele um saco de doces para vender. Abre-se, com esse gesto, uma possibilidade de futuro para Felipe: nesse renascimento, reencontrar-se-ão ser e devir e o mundo em torno voltará a apresentar-se pleno em potência de futuro diante dos olhos do sujeito? O texto não responde, pois conclui com essa cena, mais um dos muitos ritos de passagem encontrados em *Fiel*. Contudo, fica claro como o estar nas ruas foi fundamental para a trajetória de Felipe: a frágil imagem de futuro que se traça, no último instante, parece lembrar como as “múltiplas, constantes e cumulativas desvinculações” (SCOREL, 2003, p. 139) experienciadas por pessoas como ele constituem, ao mesmo tempo, “uma condensação de trajetórias (processos) de exclusão” (SCOREL, 2003, p. 140) e uma verdadeira escola de navegação no *riverrun* da vida, na qual o desapareço e o desnudamento atingem o paroxismo franciscano, pelo qual o mundo “deve ser serenamente percebido como circunstância aberta” (SLOTERDIJK, 2000, p. 27). O deslocamento desses corpos na paisagem social faz lembrar que “os que vivem nas ruas mostram ‘em carne viva’ as consequências objetivas e cotidianas dos modelos de desenvolvimento concentradores e injustos adotados nas últimas décadas” (SCOREL, 2003, p. 139). Depois de

completamente anestesiado pela violência e pela dependência química, Felipe consegue chorar nas páginas finais. Como fênix, renasce-lhe a afetividade – elemento que “determina a cota de prazer ou de dor, de alegria ou de tristeza, de enriquecimento ou de frustração na etapa seguinte que o rito de passagem vai lhes dar” (SARUBBI, 1985, p. 12). À maneira dos combatentes traumatizados pela guerra, a vivência de Felipe envolve “o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade” (ŽIŽEK, 2003, p. 19). Essa partilha em carne viva – com toda sua fragilidade e vulnerabilidade – é o que *Fiel* oferece ao leitor, além, é claro, de lançar uma interpelação geral aos habitantes da urbe para que observem por outros ângulos certas práticas sociais presentes de forma notável na vida cotidiana mas cuja opacidade do olhar se sobrepõe ao desejo de deciframento.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. “Nota introdutória”. In: *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência*. São Paulo: Summus Editorial, 1985, p. 9-10.
- ARAÚJO, Fábio S. “Espaços de resistência da juventude pobre: os bailes funk na cidade do Rio de Janeiro”. In: *Anais do XVI Encontro Nacional de Geógrafos*. Porto Alegre: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 2010.
- BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BURKE, Peter. “A alma encantadora das ruas”. Tradução de Paulo Migliacci. In: *Folha de São Paulo*. Caderno Mais! Domingo, 31 de julho de 2005, p. 3.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*. Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COELHO NETO, H. M. *O morto: memórias de um fuzilado*. 2ª edição. Porto: Livraria Chardron, 1912.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. “Conversando com Ice-T: violência e criminalização do funk”. In: HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90 – Funk e Hip-Hop*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DILTHEY, Wilhelm. *Vida y poesia*. Tradução de Wenceslao Roces. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. *Itinerários de corpos juvenis: o baile, o jogo e o tatame*. São Paulo: Annablume, 2003.
- DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ELIAS, Eduardo de Oliveira. *Escritura urbana*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ESCOREL, Sarah. “Vivendo de teimosos: moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro”. In: BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua: nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, pp. 139-171.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. “‘Cria fama e deita-te na cama’: um estudo da estigmatização numa Instituição Total”. In: VELHO, G. (org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, pp. 29-51.
- HEBDIGE, Dick. “Reggae, Rastas and Rudies”. In: HALL, Stuart et al. *Resistance through Rituals*. New York: Routledge, 2005.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.
- HIRSCH, Marianne. “The Novel of Formation as Genre”. In: *Genre XII*. University of Oklahoma. Outono 1979, pp. 293-311.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MALAGUTI, Vera. *Difíceis ganhos fáceis: drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

- NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do. “Dos excluídos necessários aos excluídos desnecessários”. In: BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua: nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, pp. 56-87.
- RACIONAIS MC’S. *Cores e valores*. [Fonograma]. Por Racionais MC’s. Cosa Nostra, 2014. CD.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- SARUBBI, Valdir. “Prefácio”. In: *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência*. São Paulo: Summus Editorial, 1985, p. 11-12.
- SILVA, Armando. *Atmosferas urbanas*. Tradução de Sandra T. Valenzuela. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- _____. *O desprezo das massas – ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- VELHO, Gilberto. “O estudo do comportamento desviante: a contribuição da Antropologia Social”. In: VELHO, G. (org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, pp. 11-28.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo: Sesc, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!* Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

Recebido em 25/01/2017. Aprovado em 10/04/2017

Title: *Urban Experience and Bildungsroman in Contemporary Times: an Analytical Study on Fiel*, by Jessé Andarilho

Author: Marcus Rogério Salgado

Abstract: *Fiel is a textual hybrid of social novel and novel of formation, in which are presented social landscapes and rites of passage typical of urban life. This article aims at understanding the relations between aesthetical form and social process in one of the most important works of the so-called Peripheral Literature.*

Keywords: *Contemporary Brazilian Literature. Social novel. Novel of formation. Peripheral Literature.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.