



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense

Renata de Oliveira Batista Rodrigues


Literatura Marginal, Periferia e Ferréz

Duque de Caxias

2014

Renata de Oliveira Batista Rodrigues

Literatura Marginal, Periferia e Ferréz



Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Liliane Leroux

Duque de Caxias

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/C

R696 Rodrigues, Renata de Oliveira Batista
Tese Literatura marginal, periferia e Ferréz / Renata de Oliveira Batista Rodrigues –
2015.
68 f.

Orientador: Liliane Leroux.
Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

1. Literatura de rua - Teses. 2. Literatura popular - Teses. 3. Ferréz (Escritor) –
Teses. I. Leroux, Liliane. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de
Educação da Baixada Fluminense. III. Título.

CDU 82-91

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos a reprodução total e parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Renata de Oliveira Batista Rodrigues

Literatura Marginal, Periferia e Ferréz

Dissertação apresentada, como requisito para a obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas.

Aprovada em: 09 de setembro de 2014.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Liliane Leroux (Orientadora)

Faculdade de Educação da Baixada Fluminense – UERJ

Prof.^a Dra. Sílvia Pimenta Velloso Rocha

Faculdade de Educação da Baixada Fluminense – UERJ

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Duque de Caxias

2014

Dedico este trabalho aos meus pais, Clovis e Edna, os maiores responsáveis por minha vontade e possibilidade de pesquisar. Meus amores!

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Clovis Roza Rodrigues e Edna de Oliveira Batista Rodrigues, por tudo, sempre.

À minha sobrinha Thaíssa Rodrigues Faria, por existir, pelo acolhimento repleto de carinho e amor.

Aos meus familiares, pelo brilho nos olhos de tanto orgulho da minha vida acadêmica.

À minha avó Neuza Rosa Rodrigues (*in memoriam*), que, na época do vestibular, acordava cedo junto comigo e me deixava na porta dos locais de prova, além de sempre fritar batata para eu comer.

À minha amiga Sayonara Tosta, por sempre me incentivar, apoiar e dar como presente o afilhado mais lindo do mundo.

À minha amiga Isabel Alcântara, que, além de incentivadora, é uma inspiração.

À minha amiga e companheira Naira Fonseca Fois, por estar sempre presente, sempre em parceria.

À minha amiga Bia Campuzano, que, no começo de tudo, era a assustadora menina do francês e, hoje, é amiga, parceira, companheira. É Ana Patrício, é Martinez e faz-se presente em várias mulheres, um pelotão delas, sem as quais seria mais difícil que eu continuasse.

À minha amiga Raquel da Silva Barros, meu motor de alta potência, menina incansável, que nunca permitiu que eu me cansasse.

À minha amiga Claudia Lino, pela doce, confortante e constante presença.

À minha amiga Joice Oliveira Nunes, mulher brava, mulher amiga, mulher divertida, que já partilhou muitos momentos comigo, embora ainda tenhamos de partilhar juntas o carnaval de Salvador.

À minha amiga Isadora Dias, por ter enfrentado as mais difíceis batalhas e ainda ter forças para sempre me ajudar quando eu precisava.

Às minhas amigas Rosalva de Cássia, Luciane Pelágio, Érica Bissoli, Ana Paula Silva e Roberta Michelli, que também escreveram comigo a história no mestrado.

Ao meu amigo Carlos Benites, que partilhou as angústias da vida acadêmica, sempre com bom humor.

Aos meus amigos Maria Cecília Castro, Marcos Viana e Luciana Viana, que estão sempre comigo quando preciso.

Aos queridos Leonardo da Silva Barbosa e Roberta Balthazar, que de tão parceiros, são um pouco mestrandos também.

À minha orientadora, Liliane Leroux, pela confiança.

À professora Sonia Monnerat, que me ajudou a me descobrir pesquisadora.

À professora Daniela Versiani, por acreditar em minhas ideias.

Ao professor Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, pelos seus escritos e importantíssimas indicações de leitura.

Ao professor Armando Gens, pois a inspiração para a pesquisa começou a surgir em suas aulas.

Aos professores Sílvia Pimenta Velloso Rocha e Carlos Eduardo Pinto de Pinto, por aceitarem fazer parte da minha banca examinadora e pela valiosa contribuição na minha qualificação.

RESUMO

RODRIGUES, R. O. B. *Literatura marginal, periferia e Ferréz*. 2014. 68 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas) - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2014.

No presente trabalho, o objeto de análise é a Literatura Marginal produzida por Ferréz e seus pontos de contato com um deslocamento do lugar da periferia. Partindo dessa ideia, esta pesquisa pensa Ferréz, em alguns momentos, e dialoga com outros escritores da periferia e suas preferências temáticas. Falando da periferia como tema do escritor da nova geração da Literatura Marginal e como possibilidade de que essa Literatura despontasse, esta pesquisa tem início com a discussão do conceito de periferia e, em seguida, coloca em perspectiva e realiza um sobrevoo entre os diferentes sentidos do termo “marginalidade” no contexto da Literatura e nas artes de uma maneira ampla. A partir das referidas observações, são discutidas as primeiras expressões de marginalidade na literatura, especialmente aqui no Brasil e verificadas quando se começou, de fato, a aplicar essa expressão “marginal” na Literatura. Assim, são apresentadas as três principais conotações de marginalidade: **(i)** aquela que se refere à cultura marginal das décadas de 1960 e 1970; **(ii)** aquela que diz respeito à poesia marginal do mesmo período; e **(iii)** a que se relaciona aos escritores que trazem a periferia como tema ou, ainda, aqueles que são oriundos dela. Em seguida, são apresentados os traços da marginalidade literária da nova geração e algumas ações político-culturais de alguns escritores. Nesse momento, há um aprofundamento no objetivo desta pesquisa, que é discutir as mutações na Literatura Marginal e no discurso de Ferréz dentro de uma nova concepção de marginalidade literária, inseparável de novos sentidos e contextos da ideia de periferia.

Palavras-chave: Literatura Marginal. Periferia. Ferréz

ABSTRACT

RODRIGUES, R. O. B. *Marginal Literature, periphery and Ferréz*. 2014. 68 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas) - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2014.

In the present work, the object of analysis is the Marginal Literature produced by Ferréz and its points of contact with a displacement of the place of the periphery. Based on this idea, the research presents, in some moments, Ferréz in dialogue with other peripheral writers and their thematic preferences. The research is about the periphery as the theme of the writer of the new generation of marginal literature and as an possibility of this literature to become "accepted", it begins with the discussion of the concept of "periphery", and then puts into perspective and make a analysis between different meanings of 'marginality' in the context of literature and the arts in an extensive way. From these observations, we discuss the first expressions of marginality in literature, especially here in Brazil and we verify when this marginal feature started to be used in the literature, in fact. Thus, we present the three main different connotations of marginality: the one present in the marginal culture in the 60s and 70s; the one that says about the marginal poetry of this same period; the one referred to writers who brings the periphery, or those who comes from there, as a theme. Then, we present the features of the literary marginality of the new generation and some political and cultural actions of some writers. At this time, we seek to emphasize the aim of the research, which is to discuss the changes in Marginal Literature and discourse of Ferréz within a new conception of literary marginality, inseparable from new meanings and contexts of the idea of periphery.

Keywords: Marginal Literature. Periphery. Ferréz.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|----|
| | INTRODUÇÃO | 09 |
| 1. | CONCEPÇÕES DE MARGINALIDADE E PERIFERIA: CONTROVÉRSIAS E REFLEXÕES | 15 |
| 1.1. | Pensando a Periferia | 16 |
| 1.2. | Controvertidas concepções de marginalidade | 22 |
| 1.2.1. | <u>Cultura Marginal das décadas de 1960 e 1970</u> | 29 |
| 1.2.1.1. | Tropicalismo, Tropicália e Marginália | 40 |
| 1.3. | Outros marginais? | 45 |
| 2 | A NOVA GERAÇÃO DA LITERATURA MARGINAL DENTRO DO NOVO SENTIDO DE PERIFERIA | 48 |
| 3 | FERRÉZ E OS DESLOCAMENTOS DA ESCRITA PERIFÉRICA | 54 |
| | REFERÊNCIAS | 67 |

INTRODUÇÃO

Não tenho força física, mas minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incictrizáveis.

Carolina Maria de Jesus

As razões que me levaram à realização desta pesquisa são múltiplas. Talvez seja um desejo há muito internalizado, que só está adquirindo força de expressividade neste momento em que a periferia, além de ser meu local de nascimento e de moradia, passou a ser meu local de trabalho, instigando-me a pesquisar ainda mais.

O fato de ter assistido juntamente com meus pais à grande maioria dos filmes do cineasta Spike Lee, bem como de ver a forma como essas películas inspiraram alguns movimentos artísticos nas periferias brasileiras e de ter passado a minha adolescência com os ouvidos ensurdecidos de tanto ouvir *Black Music* (*hip hop, soul, R&B, rap, jazz, blues, samba, rock*, entre outros), certamente foi uma das primeiras contribuições para todo o processo que culminou nesta pesquisa.

Todavia, sem dúvida, a inspiração maior veio quando descobri que muitos músicos (sobretudo *rappers*), aqui no Brasil, também eram autores de literatura. Para uma jovem estudante de Letras da periferia, descobrir a tomada do posto narrativo por esses jovens escritores da nova geração da Literatura Marginal foi um momento de orgulho e de curiosidade. Afinal, existia algo radicalmente diferente de tudo o que eu já havia lido antes, algo que Ferréz chamou “terrorismo literário”, no livro “Literatura Marginal – Talentos da Escrita Periférica” (2005):

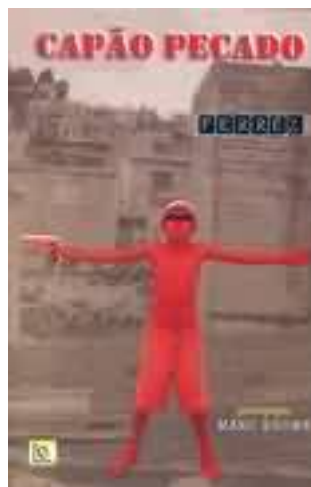
A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.
 Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre, segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.
 Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
 Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve (FERRÉZ, 2005).

Portanto, durante o curso de Letras, nas aulas de Literatura Brasileira, reconheci o que já muito apreciava como Literatura Marginal. Digo “reconheci” porque a escrita periférica, como a denomina Ferréz, já estava muito presente em minha vida, principalmente nas letras das músicas de *rappers* como, por exemplo, Racionais Mc’s e Rappin Hood, pois gosto do Movimento Hip Hop como um todo, embora o *rap* seja o que mais me atraia. Posso afirmar

também que esse “reconhecimento” teve início quando realizei, em uma aula, a análise dos filmes *Cidade de Deus*, inspirado no livro de Paulo Lins (1997); e da obra *Inferno*, de Patrícia Melo (2000). Sendo assim, curiosamente, a Literatura Marginal e eu fomos apresentadas uma à outra na Academia. Apresentação essa que não deixou de ser de periferia para periferia.

Nesse momento de louvação total à periferia durante a aula, notei que estava sobre a mesa do professor um livro que seria lido pela turma posterior à minha, no semestre seguinte: *Capão pecado*, de Reginaldo Ferreira da Silva, mais conhecido como Ferréz.

Figura 1: Capa do livro *Capão pecado*, Companhia das Letras.



Fonte: RIL, Mano. 03 mar. 2014

Foi a essa edição que tive acesso. A imagem da periferia e da marginalidade estava mais do que evidente na capa. Confesso: fui seduzida. Ainda tive um incentivo final, que está localizado na parte inferior à direita da capa: “Participação de Mano Brown”.

Perguntei ao meu professor quem era Ferréz e logo quis colher o máximo de informações sobre esse autor, enquanto meu professor, por sua vez, queria saber quem era Mano Brown. Foi um momento interessante de trocas, o que me deu muito entusiasmo. Estava eu ali, muito próxima dos meus 20 anos de idade, na minha primeira graduação, e algo que pertencia ao meu cotidiano também estava na Academia. Momento mágico: periferia e Academia juntas!

Comprei e li *Capão pecado* (Ferréz, 2000); *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005); *Manual prático do ódio* (2003); *Amanhecer Esmeralda* (2005); e *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006). Quis mergulhar na escrita periférica, que está intimamente relacionada à cultura do *hip hop*.

Ferréz, então, se tornou meu escritor predileto. Hoje, compro e leio tudo o que ele escreve e fico ávida a esperar suas publicações, bem como ver e ouvir suas entrevistas e seus programas, normalmente transmitidos pela TV Cultura de São Paulo. Minha pesquisa era amadora, no sentido daquele que ama e que faz por paixão, e muito entusiasmada.

Um pouco mais adiante, em 2006, decidi fazer outro curso de graduação: Pedagogia, também na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mas, dessa vez, no *campus* Maracanã. Ao mesmo tempo, iniciei, no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), a pós-graduação *lato sensu* em Leitura e Produção de Textos. Esses dois cursos aproximaram-me do Ferréz sob outra perspectiva: os quadrinhos e a literatura para criança. A leitura e a produção textual, bem como a Pedagogia, também despertaram meu olhar para o público infantil.

Esse despertar tomou forma de monografia de final de curso de outra pós-graduação *lato sensu* no Instituto de Letras da UFF, iniciada no ano de 2007, em Literatura Infanto-Juvenil. Tratava-se de uma análise da obra *Amanhecer Esmeralda*, de Ferréz, destinada ao público infantil.

Finalmente (e felizmente!), comecei a atuar como educadora no ensino fundamental na Prefeitura Municipal da Cidade de Nova Iguaçu, e minhas pesquisas começaram a fazer mais sentido no que diz respeito à minha prática, pois percebi que a Literatura Marginal estava associada a uma realidade mais próxima da vida de meus alunos. Esse fato poderia despertá-los para um interesse maior na leitura e na produção textual, o que muito me motiva.

Pouco tempo depois, cheguei ao mestrado, acompanhada da Literatura Marginal. Sempre me perguntam o que pesquiso no Programa de Pós-Graduação em Educação, Comunicação e Cultura nas Periferias Urbanas. Quando menciono a Literatura Marginal, percebo muitas interrogações nas expressões das pessoas. Algumas falam que é um tema interessante, mas poucas têm, de fato, a coragem para perguntar do que se trata. Essa percepção trouxe a ideia de investigar a marginalidade na literatura, que inevitavelmente acabou por se relacionar a uma investigação, mesmo que breve, das expressões de marginalidade nas artes.

A marginalidade retratada na literatura não foi inaugurada com *Cidade de Deus*, embora essa supervalorização da favela e da periferia como cenário privilegiado das narrativas realmente tenha ganhado um destaque muito grande a partir dos anos 2000. Todavia, em outros momentos de nossa produção literária, a “margem” também esteve em evidência, o que pode ser constatado pelos escritos de Lima Barreto e de João do Rio.

Em outro momento de nossa história, a marginalidade também esteve em foco. Quando menciono Lima Barreto ou João do Rio, falo da marginalidade não somente como tema de seus textos, principalmente no caso de Lima Barreto, que era negro e filho de escravos, mas também como sua origem. Além disso, não trato a marginalidade meramente como um movimento literário na forma que temos atualmente com a nova geração da Literatura Marginal ou mesmo como aquele que aconteceu nas décadas de 1960 e 1970 em movimentos de alguns artistas e poetas, os quais também abordaremos mais adiante. Sobre esses últimos, havia

[...] uma clara intencionalidade estética no uso do termo marginal em artistas como Hélio Oiticica, conforme observa Frederico Oliveira Coelho, em seu estudo *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado. Cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70*. De acordo com Frederico, na década de 60 e 70, o movimento artístico marginal que utiliza como veículo a literatura, o cinema, a arte e a imprensa, relacionava o termo à sua forma de atuação, propondo uma relação marginalizada frente ao mercado consumidor e às práticas culturais dominantes. Ou seja, a marginalidade era utilizada no cenário cultural como categoria que representava setores sociais desviantes ou não pertencentes aos grupos beneficiados pelo regime militar pós-64 (PATROCÍNIO, 2010, p. 15).

Patrocínio (2010) até identifica alguns pontos de convergência entre a definição de marginal proposta pelos autores da Literatura periférica, dos dias de hoje, (Ferréz, Alan da Rosa, Sérgio Vaz, entre outros) e o sentido que o termo assumia nas décadas de 1960 e de 1970. O marginal da década de 1970, que tanto poderia ser o morador da favela, o desempregado, o retirante nordestino e o bandido, simbolizava para esses artistas o não pertencimento às estruturas sociais hegemônicas, representando a não integração ao modelo de modernização conservadora, perpetrado pelo Estado de forma autoritária e excludente.

No entanto, esse cenário da marginalidade de artistas como Hélio Oiticica, por exemplo, apesar de contemporâneo, é um pouco diferente da geração de poetas marginais da década de 1970. A marginalidade desses poetas também se relacionava ao fato de subverter os padrões estéticos da época, mas não necessariamente ao seu pertencimento social, embora muitos buscassem estar próximos às camadas socialmente marginalizadas. Nem os poetas nem os demais artistas estavam à margem da sociedade no sentido não intencional, como a nova geração da Literatura Marginal está (ou esteve). Artistas como Hélio Oiticica, assim como aqueles da nova geração, talvez tenham, na figura do sujeito marginalizado, uma intencionalidade estética mais próxima. Contudo, no caso desses últimos, também se trata, de sua condição de nascença e de vivência real.

Ao refletir sobre o sentido atribuído ao termo marginal na contemporaneidade, no campo da Literatura, é possível perceber uma clara correlação com as atribuições produzidas nas décadas de 1960 e de 1970. A maior distinção entre os dois grupos dá-se, porém, na própria origem social dos pertencentes. Hoje, o sujeito cuja origem e trajetória ocorrem nas margens econômicas, sociais, culturais e geográficas apropria-se desse termo como referência, e não, como no passado, o artista oriundo de outro estrato social que busca, nos setores marginalizados, uma forma de atuação artística e política que possibilite a criação de uma performance de contestação (PATROCÍNIO, 2010).

Escritores como, por exemplo, Ferréz, Alan da Rosa, entre outros, pertencem às classes populares e, diferentemente de grande parte dos poetas marginais dos anos de 1970 oriundos de bairros nobres ou menos estigmatizados, são moradores de bairros localizados nas periferias urbanas brasileiras, principalmente no estado de São Paulo. Desses, grande parte são da Zona Sul, região periférica¹.

Muitos escritores da nova geração estrearam na cena literária com a publicação da edição organizada por Ferréz da Revista *Caros Amigos/ Literatura Marginal* (2001). Em sua maioria, estão ligados ao movimento *hip hop e/* ou envolvidos com projetos culturais ou sociais (NASCIMENTO, 2006).

Associar a literatura ao termo marginal produz muitos efeitos, dependendo do ponto de vista do escritor, dos estudiosos, imprensa e, até mesmo, dos leitores. Segundo Nascimento (2006), há três significados possíveis para marginalidade na literatura. No primeiro deles, relacionado aos meios de produção e distribuição, a Literatura Marginal, mais precisamente, seus livros, estaria disponível em meios alternativos ao sistema editorial vigente. O segundo seria relacionado a uma escrita que recusaria a linguagem, as normas e os valores literários instituídos. Finalmente, o terceiro significado estaria relacionado à condição social do escritor:

É importante considerar, diante dessas diferentes abordagens, que literatura marginal se tornou uma rubrica ampla que abrange a inserção dos escritores no mercado editorial, as características dos produtos literários, um tipo de atuação literária-cultural, ou ainda, a condição social do escritor. Entende-se, então, que por forjar diferentes manifestações, literatura marginal conformou-se numa categoria analítica que pode ser ajustada em estudos de biografias isoladas ou de grupos de escritores

¹ O que contraria a constatação carioca de que a Zona Sul compõe região nobre da cidade. Sendo assim, é importante compreender o contexto em que se definem regiões de acordo com a nobreza ou pobreza e associando-as às Zonas Norte, Sul, Leste ou Oeste, pois tais definições dependem da história de cada cidade

cujas trajetórias literárias estão organizadas em torno da expressão (NASCIMENTO, 2006, p. 12).

Neste trabalho, o objeto de análise será a discussão das mutações na Literatura Marginal e no discurso de Ferréz dentro de uma nova concepção marginalidade literária, inseparável de novos sentidos e contextos da ideia de periferia. Partindo dessa premissa, pensaremos Ferréz, em alguns momentos, no diálogo com outros escritores da periferia e suas preferências temáticas.

Discutiremos a periferia como tema do escritor da nova geração da literatura marginal e como possibilidade de que essa literatura despontasse e, no primeiro capítulo, apresentaremos esse conceito de periferia a fim de colocá-lo em perspectiva, realizando um sobrevoo entre os diferentes sentidos de ‘marginalidade’ num contexto amplo da literatura e das artes. A proposta é identificar as primeiras expressões de marginalidade na Literatura, sobretudo no Brasil, e verificar o tempo exato de início do uso da expressão “marginal” como um hífen. Assim, buscaremos apresentar as três principais diferentes conotações de marginalidade: a presente na cultura marginal das décadas de 1960 e de 1970; a que diz respeito à poesia marginal do mesmo período; a que se refere aos escritores que trazem a periferia como tema ou, ainda, aqueles que dela são oriundos.

O segundo capítulo apresentará as características da marginalidade literária da nova geração e algumas ações político-culturais de alguns escritores. Em seguida, no terceiro capítulo, buscaremos aprofundar o objetivo desta pesquisa, que é discutir as mutações na Literatura Marginal e no discurso de Ferréz dentro de uma nova concepção marginalidade literária, inseparável de novos sentidos e contextos da ideia de periferia.

1 CONCEPÇÕES DE MARGINALIDADE E DE PERIFERIA: CONTROVÉRSIAS E REFLEXÕES

O presente capítulo pretende colocar em relevo algumas relações entre a Literatura Marginal e a periferia. O motor da análise é, por um lado, o sentido que a noção de periferia assume na atualidade, no qual vislumbramos seu deslocamento e reinvenção como categoria e, por outro lado, as mudanças de concepção que a Literatura Marginal sofreu ao longo dos anos e seus diversos sentidos.

Para que pudéssemos tecer reflexões sobre a Literatura Marginal, foram escolhidas algumas obras do escritor Ferréz, reconhecido por pesquisadores da atualidade como pertencente ao grupo de escritores da nova geração da Literatura Marginal. Esse grupo reúne uma grande parte de escritores da periferia paulistana que costumam ter o próprio local de moradia como tema e cenário de suas criações.

A possibilidade de estabelecer um diálogo entre Literatura Marginal e periferia surgiu no curso da própria pesquisa, ao percebermos, em meio a algumas análises postas no papel que tais noções figuravam no texto sem dissociações. Apesar de alguns estudos apontarem que, em termos das Ciências Sociais, a expressão “marginalidade” pode ter sido associada à questão social, no que tange à ausência dos mais variados recursos em uma determinada região e nas artes, inicialmente, a “marginalidade” não estava associada à periferia no sentido geográfico, econômico ou social, especialmente para os poetas marginais das décadas de 1960 e de 1970. Esses artistas, intitulados marginais, na verdade, se situavam periféricamente em relação aos meios de publicação e aos usos da linguagem, não por algum tipo de carência, mas por um tipo posicionamento contrário ao que estava posto, como, por exemplo, as regras (estéticas e comerciais) impostas pelas grandes editoras, entre outros fatores.

Entretanto, é importante sinalizar que no mesmo período em que esses poetas estiveram em evidência, nas décadas de 1960 e de 1970, surgia no contexto literário Carolina Maria de Jesus. Como autora, Carolina foi um caso isolado de alguém da favela que escrevia sobre esse lugar, assim como o que acontece hoje na forma de um movimento, com a nova geração da literatura marginal.

Dentre a nova geração da Literatura Marginal e sua relação com a periferia, me deterei em Ferréz, que, além de ser o autor de maior destaque, também organizou livros em parceria com a revista “Caros Amigos”, em que reúne textos de diversos autores que residem na

periferia. Um desses livros, por exemplo, se chama “Literatura Marginal – Talentos da escrita periférica”.

São exatamente esses novos talentos da escrita periférica, tendo, neste trabalho, os textos de Ferréz como representantes, colaborarão com o pensamento sobre o contexto da atual periferia para a criação literária, que se distancia da periferia descrita no texto de Carolina Maria de Jesus. Na verdade, a proposta é pensar a criação literária e o discurso de Ferréz neste deslocamento de conceitos pelo qual a ideia de periferia passou nos últimos 50 anos, pois não foi apenas a concepção de Literatura Marginal que sofreu profundas alterações.

Começemos pela periferia.

1.1 Pensando a Periferia

Há uma pequena árvore na porta de um bar, todos passam e dão uma beliscada na desprotegida árvore. Alguns arrancam folhas, alguns só puxam, e outros, às vezes até arrancam um galho. O homem que vive na periferia é igual a essa pequena árvore, todos passam por ele e arrancam-lhe algo de valor.

Ferréz

Apesar do reconhecimento de que as relações entre as periferias e as artes não são recentes, é a maneira como essas relações se estabeleceram ao longo do tempo que pode ser estudada, a fim de chegarmos ao que hoje temos na nova geração da Literatura Marginal, com Ferréz e seu laço com a periferia como principal exemplo.

Um estudo que nos ajuda a pensar os deslocamentos do termo “periferia” é o de D’Andrea (2013). Seu trabalho, intitulado *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*, discorre sobre o emprego do termo desde a década de 50 até o contexto atual, a partir de uma pesquisa que envolvia o diálogo com a produção dos Racionais MC’s. Fator relevante, tendo em vista que a presente pesquisa engloba uma ligação inicial com esses *rappers* porque, como já foi dito, o encontro com a escrita de Ferréz ocorreu mediante a percepção de que Mano Brown, vocalista principal do grupo, figurava na capa de *Capão Pecado* como participante. Na análise de D’Andrea, a referência para pensar a periferia é o então grupo de *Hip Hop* da própria periferia paulistana, mais precisamente o Capão Redondo, Racionais MC’s, que possui uma relação muito estreita com Ferréz.

Outro estudo, que veremos mais detalhadamente adiante, que também ajuda a pensar nos deslocamentos do termo “periferia”, é a perspectiva de Prysthon e Carrero (2002) que pensaram a periferia, mas com um foco um pouco distinto - o cinema - e numa chave um pouco diferente: a sociedade do espetáculo de Debord, chegando à espetacularização da cultura. Em termos precisos, marcam a passagem de uma periferia industrial para uma periferia *fashion*.

Retomando a pesquisa de D’Andrea (2013), podemos afirmar que o termo “periferia” foi utilizado e disputado por três campos: o das Ciências Sociais, o dos artistas populares relacionados aos movimentos sociais e o da indústria do entretenimento. O conceito de periferia se afirma nas Ciências Sociais a partir da década de 1950, quando, a partir da modernização dos centros urbanos, a migração demográfica se intensifica e os grandes centros, apesar de serem os locais de grande oferta de empregos, têm seus terrenos e imóveis valorizados de tal forma que, para essa população trabalhadora mais pobre, composta fortemente por imigrantes e descendentes de escravos, a saída passa a ser a favela ou a periferia, carentes dos mais variados recursos e serviços básicos. Dentro do campo das Ciências Sociais, muitas escolas disputaram, academicamente, a utilização do termo periferia, especialmente os marxistas e os antropólogos. Porém, a apropriação do termo pelos movimentos sociais logo iniciou e ganhou força:

Concomitante às interpretações das ciências sociais, coletivos juvenis da periferia passam a se firmar como outros campos discursivos que iriam lançar outras referências e outras figurações da cidade e das periferias. No correr dos anos 1990, esse campo de atuação e de enunciação iria ganhar uma importância cada vez maior, na própria medida em que conquistava visibilidade e passava a se impor como referência para uma reinvenção do discurso crítico sobre a cidade e, especificamente, sobre a condição periférica. O discurso acadêmico iria perder o monopólio do discurso legítimo e também do discurso crítico sobre a periferia (D’ANDREA, 2013, p. 3)

Se o termo “periferia” servia academicamente às Ciências Sociais, é a partir do momento em que a academia passa a ampliar seu diálogo com os movimentos sociais populares, no final da década de 1990, que ocorre essa apropriação do termo como bandeira de luta e resistência pelos moradores desses locais. Para o autor,

o movimento artístico foi um dos que melhor catalisou as impossibilidades da política, passando a fazer política por meio da atividade artística, consolidando periferia como um modo compartilhado de estar no mundo, um posicionamento político e um discurso ressemantizador sobre o que venha a ser periferia (D’ANDREA, 2013, p. 45).

No referido contexto, podemos perceber a preponderância do termo “periferia” mudando de mãos. De uma preponderância acadêmica, pois, de fato, na academia, as Ciências Sociais reiniciaram a problematização do termo, passamos a uma preponderância do uso desse termo pelos grupos locais:

De fato, a preponderância sobre a utilização do termo periferia começou a mudar de mãos quando uma série de artistas e produtores culturais oriundos dos bairros populares começou a pautar publicamente como esse fenômeno geográfico/social e subjetivo deveria ser narrado e abordado. Eram escritores, cineastas, artistas plásticos, músicos, cantores e compositores. Todos estes artistas foram rompendo o cerco da invisibilidade e colocando seus produtos culturais na cena artística paulistana e brasileira, propiciando assim uma maior circulação de suas ideias e de seu ponto de vista sobre o mundo. O cerne da preponderância do discurso deste movimento cultural foi, sem dúvida, o fato de falarem da periferia sendo moradores da periferia. O falar “de dentro” foi utilizado como recurso para relativizar outros postos de observação (D’ANDREA, 2013, p. 45-6).

Com o termo “periferia” adquirindo um sentido cada vez mais atribuído ao termo pelos grupos das próprias periferias, vários coletivos culturais entraram em evidência a partir desse mesmo elo de identificação. Esses coletivos, a maioria estreitamente relacionada ao mundo artístico e cultural, aumentaram o prisma de discussão social de sobre o que seria a periferia, construindo novas imagens, sentidos e discursos em torno do termo. Como coletivos culturais, podemos relacionar a Cooperifa do poeta Sérgio Vaz e 1daSul, o Somos Todos Um pela Dignidade da Zona Sul, do Ferréz, que serão melhor apresentados adiante, quando tão logo discutiremos a nova geração da Literatura Marginal, da qual ambos os escritores fazem parte.

A partir da apropriação do termo periferia pelos coletivos e grupos culturais, tem início uma nova peleja já que, “internamente ao campo artístico, dois grupos disputaram e obtiveram a preponderância discursiva em dado momento histórico: os coletivos culturais e a indústria do entretenimento, sendo o segundo influenciado pela narrativa e pela estética do primeiro.” (D’ANDREA 2013, p. 47).

Em relação à entrada da indústria do entretenimento no cenário da disputa pelo termo que ganhava destaque, Prysthon e Carrero (2002) contribuíram com percepções bastante interessantes. Os autores perceberam o interesse pela cultura de periferia como uma necessidade de mercado, em função de um mundo globalizado e sedento pelo novo e exótico. O interesse da mídia e do mercado pelo que Prysthon e Carrero denominaram periferia *fashion*, vem sendo nutrido desde o início da década de 80, tendo o filme *Pixote* como sintoma inicial.

Em âmbito nacional, especialmente a partir da segunda metade dos anos 90, fica patente a necessidade de inserção das várias periferias brasileiras no centro do debate cultural. Como se, finalmente, as diferenças pudessem ser devidamente reconhecidas e valorizadas; como se fosse possível redefinir o papel do subalterno na constituição da cultura brasileira. Não podemos esquecer, contudo, que essa valorização do periférico, essa retomada de valores da tradição “popular”, essa inserção das margens no centro, tudo isso vem sendo elaborado, articulado e levado a cabo pela elite, no “centro” (essa ideia de centro deve ser plural e ampla). E chegamos à contradição da instituição desse “cânone da periferia”: ele também é fruto de um movimento do mercado cultural; ele também surge do crescente interesse pelo exótico precipitado pelo multiculturalismo radical das elites metropolitanas (PRYSTHON; CARRERO, 2002, p. 61).

A pertinência dos escritos de Prysthon e Carrero para a presente pesquisa está nessas considerações sobre o mercado cultural, que, na verdade, se relaciona à periferia a partir do filtro que a ela é dado pelas elites. O cinema, nessa perspectiva, utiliza os atores da periferia para reproduzir discursos filtrados por uma determinada elite cultural. Versiani (2014) fala que o “agora por nós mesmos”, subtítulo acrescentado à revisão do clássico do cinema nacional dos anos 1960 *Cinco vezes favela*, é a grande questão dos cinco curtas agrupados na versão mais recente. Os jovens da periferia que roteirizaram, dirigiram e atuaram nos cinco curtas, tanto diante das câmeras quanto nos bastidores, são, de fato, da periferia carioca, seja de favelas, como o Vidigal e a Cidade de Deus, seja da Baixada Fluminense, periferia do Estado do Rio de Janeiro. No entanto, todos eles se formaram em cinema através de projetos diversos e, para a elaboração do filme, o próprio produtor, o cineasta Cacá Diegues, também responsável pela produção do *5X favela* da década de 1960, ofereceu uma intensa “oficina” preparatória. Esse fato, por si só, seria para Versiani uma sexta história. O filme contaria seis vezes a favela, sendo a sexta, em nossa opinião, uma história bem mais complexa e repleta de contradições.

No caso de Ferréz e dos escritores da nova geração da literatura marginal, temos a periferia falando através de seus textos sem - ao menos inicialmente e de forma tão direta - intermediações. Como mencionado aqui, nas palavras de D’Andrea, “o falar de dentro”. Ferréz, morador do Capão Redondo, publicou pela primeira vez com o auxílio de uma empresa de RH na qual trabalhava. Na carona do sucesso de *Cidade de Deus*, livro e filme, publicou *Capão Pecado* e passou a publicar na *Caros Amigos*, uma revista. De certa maneira, até poderíamos analisar se o agenciamento da revista se assemelha, ou não, ao caso de Cacá Diegues com os jovens do “agora por nós mesmos”. No entanto, é Ferréz quem lidera um projeto na revista que permite escritores das várias periferias brasileiras publicarem seus textos. É possível levantar a questão, de que, em um determinado momento, os textos passem por algum tipo de seleção para serem publicados na revista. Mas é inegável que se trata de

uma perspectiva bastante diferente de, por exemplo, a revista *Caros Amigos* oferecer um curso de formação de escritores e a partir do curso selecionar os textos ali escritos que serão publicados.

Os exemplos de cinema utilizados por Prysthon e Carrero são *Pixote*, do início dos anos 1980, e *Cidade de Deus*, de 2002, assim como o *5X favela – Agora por nós mesmos*, citado por Versiani, no qual a presença da periferia com os atores não significa tanto quanto a participação dos escritores no processo de representação da periferia.

Os dois filmes, (*Pixote* e *Cidade de Deus*) particularmente, se esmeram tanto para recriar o ambiente sórdido da periferia geográfica que utilizam uma estratégia idêntica: vão buscar atores amadores, oriundos das próprias comunidades e favelas representadas diante das câmeras, para agregar veracidade às imagens que produzem – um cinema-verdade feito por simulação, um simulacro de documentário. Essa estratégia produz uma dupla reação de recepção. Por um lado, os produtores criam um mercado – ainda que temporário – capaz de absorver uma mão de obra periférica que, de outro modo, continuaria ociosa. As periferias emprestam, assim, uma aura de credibilidade marginal aos filmes (PRYSTHON; CARRERO, 2002, p. 62).

Essa aura de credibilidade marginal que foi emprestada aos referidos filmes, a partir do momento em que artistas amadores encenavam suas próprias vidas, apareceu de uma maneira diferenciada na escrita. Os já aqui mencionados coletivos culturais ligados à Literatura Marginal costumam ser liderados pelos próprios escritores, não vieram de projetos de ONGs ou do mercado, como nos casos citados de cinema que ganhou o circuito comercial. Os escritores da periferia paulista promovem simpósios, saraus e as mais variadas práticas culturais na própria periferia de modo que as pessoas que nela vivem, possam participar ativamente, se tornando apreciadoras e produtoras da própria cultura, assim como o fazem muitos coletivos de cinema, mas que não alcançam um circuito amplo. Nos filmes aqui citados, não foi exatamente isso o que aconteceu. Em *Pixote*, alguns atores eram da periferia. No *5x favela*, além dos atores, outros profissionais que trabalharam no filme também eram moradores da periferia. Nesse filme, em particular, não há como destituir a autoria desses sujeitos, mas é possível perceber o contorno diferenciado dessa construção cujo objetivo é, muitas vezes, o de doar à obra de terceiros uma “aura de credibilidade marginal”. Enquanto isso, a nova geração da literatura marginal (assim como um cinema de periferia que existe distante das grandes salas) se constrói e constrói junto com os sujeitos da periferia, principalmente através dos coletivos.

Para Prysthon e Carrero (2002), essa periferia *fashion* fortemente presente nas salas comerciais de cinema assume uma condição canônica. Empregando a expressão com a qual Ivana Bentes descreveu outrora o fenômeno:

A periferia fashion é cosmética, sim, quando desarticula a realidade social de suas causas e consequências, quando surge espetacularizada, descontextualizada dos fatores sociais e econômicos que a geraram. É cosmética, sobretudo, quando reflete no cinema o discurso midiático dos tabloides e programas de televisão sensacionalistas, e transforma a violência insuportável das favelas brasileiras em espetáculo cultural. Ainda que dialogue com as tendências contemporâneas de representar a violência no cinema através de uma estética pop (...), Cidade de Deus atualiza uma narrativa cinematográfica que já existia nos anos 80, e cujo maior representante talvez seja justamente Pixote (PRYSTHON; CARRERO, 2002, p. 65-6)

A expressão evocada, “cosmética da fome”, pode ser relacionada à mudança de preponderância, de acordo com as análises de D’Andrea (2013), já mencionadas. O autor apontou a passagem da preponderância acadêmica para a periférica. A “cosmética da fome”, de acordo com suas análises, já seria a preponderância da indústria do entretenimento, não tão aprofundada em suas análises, mas sim em Prysthon e Carrero (2002). A periferia *fashion* não estaria vinculada à realidade social, no que tange às suas causas e consequências, mas à espetacularização que depende, exatamente, dessa descontextualização, dessas lacunas.

Em se tratando da Literatura Marginal, cabe pensar em “aura de credibilidade” e tom de verdade. Como questões diversas vezes ressaltadas, podemos pensar no tom de verdade dado pelo cinema que era produzido, já dito aqui, pela participação de atores amadores, agenciados por um cineasta ou uma produtora.

Talvez, ao falar da preponderância periférica e da preponderância da indústria do entretenimento, podemos passar, num primeiro momento, pela noção de que a periférica confere um tom de denúncia e a da indústria do entretenimento, de valorização. A expressão “cosmética da fome”, tal como Prysthon e Carrero retomam de Bentes (2002), denuncia, de certa forma, esse tipo de valorização.

A escrita da periferia, no contexto dos autores da nova literatura marginal, e, especialmente, em Ferréz, mesmo ligados ao *rap*, não conferem um simples tom de denúncia através de suas histórias. Na verdade, os escritos analisados para esta pesquisa estão inseridos numa lógica de orgulho periférico, em que o termo “periferia” assume um papel de potencializador:

[...] surgiu uma nova subjetividade por meio de uma intensa luta para se colocar no mundo e se perceber por meio do orgulho, e não do estigma. Quando o indivíduo portador dessa nova subjetividade age politicamente é denominado neste trabalho como sujeito periférico (D’ANDREA, 2013, p. 14)

Podemos considerar que o sujeito periférico é aquele que busca “sentido para a vida, aumento da autoestima, aumento do orgulho próprio, enfim, potência” (D’ANDREA, 2013, p. 147) Ao assumir sua condição de periférico, ressignificando-a, orgulha-se dela e passa a agir politicamente a partir dessa condição, sai de uma passividade a uma ação. A ação na periferia não está apenas relacionada ao protagonismo de sujeitos da periferia na indústria cinematográfica, mas sim aos coletivos culturais, ativos especialmente na cidade de São Paulo e na grande São Paulo onde produzem arte e cultura. Nesse momento, a periferia deixa de simbolizar apenas a violência e passa a expor sua potência criativa, ainda que em condições geográfica e economicamente desfavoráveis.

No que tange aos coletivos culturais, podemos citar, entre os mais relevantes, o Sarau do Binho, a Cooperifa, do poeta Sérgio Vaz, a 1daSul, do Ferréz, sendo os dois últimos já mencionados, entre outros. Esses coletivos culturais são locais de produção de cultura e conhecimento, além de empreender projetos literários e de outras artes na periferia paulistana.

Sem abandonar as discussões sobre a periferia, passemos à reflexão sobre marginalidade para, possivelmente, identificar quando e como tais terminologias se entrecruzam.

1.2 Controvertidas Concepções de Marginalidade

Só acredito no artista fora da lei, ou por outra: a tradição é chatíssima. É o marginal que mantém o arco em permanente tensão, o excêntrico que escandaliza a Hebe, o maluco que horroriza a classe-média-pão-e-manteiga, o doido que enfurece as inquisições de todos os tempos. Estes são os bons, os que mandam a bola pra frente.

Torquato Neto

O presente estudo pretende contextualizar a marginalidade na Literatura, a fim de compreender o surgimento dos primeiros autores “ditos marginais”, fora do circuito editorial, até a produção contemporânea, produzindo assim, um capítulo com enfoque histórico. E, a partir do pensamento sobre uma escrita ficcional contextualizada, perceber se houve, de fato, um deslocamento do gênero até a Literatura Marginal cujo acesso é maior nos dias atuais, como um gênero com definição baseada na identidade sociológica do escritor. Vamos, ainda, tentar identificar o porquê de, nesta Literatura Marginal contemporânea, existir a cobrança do compromisso com o sociológico e se isso se inaugura no presente momento.

De acordo com Gonzaga (1981), “o termo marginal vulgarizou-se no universo linguístico brasileiro, a partir da década de 50, quando os planos desenvolvimentistas geraram uma consciência eufórica do progresso”. Os marginais, nessa perspectiva, eram os habitantes das periferias e favelas urbanas, tendo em vista a sua multiplicação frente ao crescimento das grandes cidades.

No entanto, tanto as favelas, quanto a marginalidade eram tidas como transitórias, resultados passageiros e inevitáveis do crescimento econômico e desapareceriam quando o ciclo do desenvolvimento se complementasse. Na verdade, o contrário aconteceu no Brasil.

Gonzaga (1981) sinaliza que, pela condição periférica do nosso país, o crescimento da economia, que deveria simbolizar o progresso, acabou acentuando os desníveis entre vários grupos e regiões. Quem não se integrava à nova lógica de desenvolvimento numa posição bem sucedida, formava uma grande massa, que ocupava um espaço desprivilegiado da cidade, ou seja, entre outras denominações, periférico, posicionando-se como potencial ameaça à segurança dos indivíduos ao sistema.

Daí a institucionalização, na sociedade civil, de um saber policialesco que passou a ver no marginal não apenas o favelado (como nos tempos juscelinistas), mas todo aquele elemento que – excluído das formas mais ou menos ortodoxas de apropriação e sobrevivência capitalista – procurasse outras maneiras de adaptação vital nos médios e grandes centros. Marginal tornou-se o ladrão, a prostituta, o mendigo, o menor abandonado, etc. (GONZAGA, 1981, p. 148).

Com base nessa crença, o conceito de marginalidade seria algo transitório e relacionado a questões sociais aqui no Brasil, denunciando carências, e a periferia não ganharia tão grande proporção. Mas não foi o que aconteceu de fato.

Na verdade, o que deveria ser transitório acabou se instituindo como formação de uma identidade brasileira fundamentada na incompletude, “apontando diversas instâncias em que as reformas sociais básicas não foram alcançadas, a modernização do setor econômico não foi satisfatoriamente implementada e a redistribuição de riqueza não foi seriamente iniciada” (ROCHA, 2007, p. 155).

Desse modo, ficou evidente que poder e riqueza permaneceram concentrados nos domínios de uma elite estrategicamente posicionada, cujas desigualdades sociais ganharam foco. “De acordo com essa abordagem, o Brasil, é antes de tudo visto por meio de um conceito de falta ou fracasso. Eu chamo essa abordagem de ‘arqueologia da ausência’” (ROCHA, 2007, p. 155). Segundo Rocha (2007), essa arqueologia da ausência consiste em

avaliar produções culturais com base na identificação da ausência de elementos, em vez de promover a análise dos fatores que efetivamente definam um produto cultural em estudo.

Diante desse cenário, o conceito de marginalidade se expandiu, foi ganhando novos contornos e se consolidou na nossa sociedade. E, como seria transitório pela questão do desenvolvimento econômico do Brasil, veremos mais adiante que, no final da década de 1960 e no início da década de 1970, uma cultura marginal se consubstancia em meio à Ditadura Militar, cuja bandeira era esse constante e ininterrupto desenvolvimento.

Quando a palavra “marginal” é associada à produção artística, no final da década de 1960 e início da década de 1970, principalmente, à literária, ultrapassa tanto o seu significado pejorativo quanto o econômico.

E adquiriu tamanha abertura que tudo (nada) abrange. A consequência disso é a dificuldade de se distinguir com nitidez traços que demarquem uma escritura e uma visão de mundo comuns às várias frações desses produtores intelectuais. Uma coisa, no entanto, é certa: os legítimos marginais, na acepção repressiva ou na acepção histórica, continuam fora do processo de fatura artística de ordem letrada (GONZAGA, 1981, p. 148).

O que se percebe é que, apesar de o título deste capítulo mencionar a controvérsia na concepção de marginalidade, para além da questão artística, por mais que esse conceito se expanda, é nítida a referência a algo que está fora de algum processo. Ao longo desta pesquisa será possível discutir o quanto disso é intencional, recurso de estilo ou, paradoxalmente, posição de destaque.

O “estar à margem” pode ser uma condição nas mais diversas áreas. É possível perceber condições de marginalidade nessas áreas, dialogando com o que pode contribuir para sintetizar o conceito polissêmico de marginal, que, na verdade, pode enriquecer a questão.

Vale lembrar que a pesquisa envolve um escritor, o Ferréz, e sua produção, o que denota a relevância de se apropriar de discursos que se referem à marginalidade nas artes, especialmente na literatura:

Aplicado à literatura, o adjetivo “marginal” tanto pode ter o sentido topográfico que é corrente em Portugal (à margem de – entenda-se: outra, outras literaturas), como pode ter o sentido jurídico, social, moral ou psicológico que é corrente no Brasil (à margem da lei vigente). Assim, a designação “literatura marginal”, “literaturas marginais” cobre mais ou menos todo o espaço semântico de outras designações, tais como “paraliteratura”, “subliteratura”, “infraliteratura”, “literatura popular”, “literatura oral”, “literatura de cordel”, “contraliteratura”, “antiliteratura”, “literatura underground”, e até “literatura de vanguarda”. O que define tais expressões ou designações é a oposição explícita ou implícita à literatura dominante, oficial, consagrada, acadêmica, e mesmo clássica. (SARAIVA, 1980, p. 5).

A leitura desse fragmento ratifica o “estar à margem”, quando falamos em Literatura Marginal e nos mostra, ainda que numa definição inicial, como a questão da marginalidade na Literatura já nos introduz a uma multiplicidade de sentidos. Na verdade, a acepção marginal/marginalidade sempre viabilizou a abertura para muitas discussões.

Assim que se fala em marginal, seja personificada ou uma corrente literária, criam-se inúmeros questionamentos, como: “o que é a marginalidade”, “onde começa e onde termina” e “se está à margem de algo ou de alguém”. Especificamente, no caso da Literatura, são os questionamentos que encaminham à busca por uma definição para essa marginalidade, sempre numa contraposição entre Literatura Marginal e Literatura Não Marginal. “As perguntas tentam dar conta se a quantidade de livros vendidos, a composição social dos escritores e/ou leitores, a temática, a forma, a língua, o enfoque, o ponto de vista” (PONGE, 1981, p. 13-8). São muitas perguntas, muitas respostas diferentes e a interrogação ainda permanecem muitos casos:

Salta à vista, portanto, que o conceito de “literatura marginal izada”² é muito vasto, como salta à vista a sua relatividade ou provisoriedade. Com efeito, a “literatura marginal” poderá deixar de o ser a partir do momento em que entra no guto ou no gosto geral, nos circuitos normais, nos domínios oficiais – a partir do momento que deixa de ser o ponto de encontro ou lugar de reconhecimento de minorias, de marginais, de marginalizados, e é recuperada pelas autoridades ou representantes oficiais ou oficiosos da cultura dominante, que no geral são os críticos do mass-media e os professores (SARAIVA, 1980, p. 6).

Desse modo, Ponge (1981) diz que, partindo apenas dos fenômenos sem chegar à realidade, tomando os fenômenos na sua superficialidade, na sua aparência, sem aprofundar até a essência da “coisa-em-si”, definiremos a Literatura Marginal como a literatura que, em um dado momento, aparece à classe dominante e/ou aos seus ideólogos, seus críticos, tendo em vista que o consenso é relativamente unânime, como sendo outra, não lhe pertencendo. Insistimos que isso é num momento dado, o que implica que um autor, uma obra, pode deixar de “aparecer” como marginal e que, inclusive, o estado de marginalidade pode ser transitório, efêmero; também, é importante notar que só na Literatura, a obra pode aparecer como sendo outra, isto é, a possibilidade de ser ou não ser antagonista à classe dominante. Essa questão do antagonismo suscitada na Literatura pode ser explicada por Sartre (1971), ao afirmar que

no começo de sua carreira, não era, de jeito nenhum, antagonista à burguesia: era mais um enfant terrible da burguesia, do que outra coisa qualquer. Porém, foi percebido, apareceu como outro, como não pertencendo à literatura burguesa e isso

² Literatura Marginal Izada é a maneira como Arnaldo Saraiva se refere à Literatura Marginal em seu livro de mesmo nome: *Literatura Marginal Izada – Novos Ensaios*.

foi o bastante para lhe atribuir, efemeramente, um grau mínimo de marginalidade (PONGE, 1981, p. 139).

Diante dessas possibilidades, Gonzaga (1981, p. 149-50) aponta, entre as várias correntes marginais, algumas tendências ou formações dominantes. Essas tendências foram identificadas por meio das expressões mais usuais de marginalidade literária nas décadas de 1960 e 1970, quando cita a poesia concreta e os poemas mimeografados. Gonzaga exemplifica os “marginais da editoração”, os “marginais da linguagem” e, simplesmente, os “marginais” por apresentarem a fala daqueles setores excluídos dos benefícios do sistema. Para o autor, os marginais da editoração são os:

[...] criadores de obras que fogem aos padrões normais de editoração, distribuição e circulação. Elaboram um produto graficamente pobre, cujo raio de ação, raras vezes, ultrapassa o ambiente onde foi confeccionado. Seria o caso da geração do mimeógrafo do Rio de Janeiro, imprimindo em suas matrizes a sua poesia e vendendo em praça pública (GONZAGA, 1981, p. 149).

Para Gonzaga, esses marginais da editoração lançaram, na região Sul, as obras *Teia*, *Há margem*, *Entre vinhos e adivinhos*, *Pedra mágica*, destacando, também, o exemplo de Curitiba e de Porto Alegre, onde se instalaram as cooperativas de escritores que visam a levantar fundos para a impressão dos textos de seus associados. Esse grupo, além de produzir uma série de publicações, abriu campo para as seguintes publicações de autores inéditos ou mal divulgados: O Saco, Escrita, José, Inéditos, Paralelo, entre outros. Como contraponto, do ponto de vista estético,

as inovações dos marginais da editoração limitam-se ao anticonvencionalismo gráfico e a certa indefinição dos gêneros. [...] A única aspiração conjunta desses produtores é esclarecer seu papel num mundo onde a contínua divisão de trabalho parece eliminar a figura do letrado. E, frequentemente, todo o estar à margem reduz-se a uma queixa suspirosa contra as grandes (sic) editoras, contra a indústria dos best-sellers e contra um público dominado pela chamada cultura de massa (GONZAGA, 1981, p. 149)

Quanto aos marginais da linguagem, podemos dizer que se manifestam

por uma marginalidade no campo da escritura. Nela estariam circunscritos os inúmeros textos de vanguarda, em especial os dedicados à fabricação de poemas. A condição marginal adviria da recusa de uma linguagem institucionalizada, a linguagem do poder (GONZAGA, 1981, p. 150).

Sob esse tipo de proposta, a questão torna-se incompleta. Não há como alguém articular uma antirretórica, ou seja, uma linguagem desmistificadora do código literário e

social, sem o respaldo de um grupo coerente atrás de si. E, na verdade, essa vanguarda cai no anacronismo histórico, pois reduplica os valores (ou antivalores) das revoltas modernistas geradas em contexto absolutamente distinto. Articulando-se em pequenas confrarias, seus autores procuram vencer a indiferença da massa leitora, sob a égide da imagem castradora, que nega ou adora a imagem dos vanguardistas heroicos: os irmãos Campos e Décio Pignatari. Pensando essas questões, a marginalidade e sua condição, seja quanto ao processo de editoração e linguagem, seja assumindo a fala popular, tem sido discutida largamente na contemporaneidade. Gonzaga (1977), em uma palestra sobre Literatura Marginal na UFRGS, afirmou que a produção marginal das décadas de 1960 e 1970, especialmente a poesia marginal, não possui inovação ideológica e de linguagem, e a maioria dos marginais daquele momento aspiravam à oportunidade de se lançarem através de uma grande editora nacional. A marginalidade da editoração, na verdade, não era um ataque às grandes editoras, mas sim uma alternativa para quem não tinha acesso às suas publicações.

Sendo assim, para Hohlfeldt (1981), ser marginal, de certa forma, legitima o que é oficial em vez de subverter. Assim como Spivak (2010) no texto de *Pode o subalterno falar?*, acaba nos dizendo que “a crítica ao sujeito soberano, inaugura um Sujeito” (SPIVAK, 2010). Desse modo, ao reconhecer a subalternidade, a marginalidade dá o foco ao poder hegemônico. Na citada marginalidade da editoração, isso fica bem evidente a partir do momento em que percebemos o ato de mimeografar os poemas como alternativa. Sendo, de fato, uma alternativa, fica a pergunta: “alternativa a quê?”. E a resposta acaba denunciando uma determinada hegemonia, que são as grandes editoras. O ato de mimeografar os poemas é uma alternativa às grandes editoras. Mas é, também, uma forma de existir e de sobreviver.

No final da década de 1970 e início da década de 1980, as nossas edições livreiras não ultrapassavam os quatro a cinco mil exemplares aqui no Brasil, quando tínhamos mais de cem milhões de habitantes. Sem falar na concorrência com as editoras estrangeiras e seus *best-sellers*, ratificando, segundo Hohlfeldt (1981) a condição marginal do escritor brasileiro.

Talvez contrariando o pensamento de muitos e tentando compreender o que foi mencionado logo no início deste estudo, ousamos dizer que o compromisso com o social não é um traço da contemporaneidade na Literatura Marginal. Alguns estudos mostram que, mesmo na Literatura Portuguesa, nos tempos das escolas literárias do Trovadorismo e Humanismo, por exemplo, esse era um traço comum nas cantigas, ou seja, estar à margem de algo ou alguém não é uma marca dos novos tempos.

Na literatura portuguesa, não faltam exemplos de literatura marginal e marginalizada que deixou de o ser (as cantigas medievais, mau grado o silêncio que ainda pesa sobre as de escárnio e maldizer, a Arte de Furtar, etc.), mas há muito mais de literatura que continua a ser marginalizada: a literatura de cordel, a literatura dita popular (o romanceiro, o conto tradicional, os provérbios, as adivinhas, etc.) e muita da literatura típica da ou incentivada pela sociedade de consumo ou de massas, sociedade que aliás tem produzido, em Portugal como noutros países ocidentais, um sem número de marginais ou marginalizados (gangsters, terroristas, sequestradores, hippies, drogados, membros de comunas, etc.), que vieram engrossar o número dos marginais da tradição (mendigos, loucos, vagabundos, bandidos, homossexuais, prostitutas, alguns heréticos, alguns monges, alguns revolucionários, alguns paráliticos e doentes, - para não falar nos próprios escritores ou poetas que, segundo Ruy Belo, são os malditos marginais de todas as cidades, sociedades) (SARAIVA, 1980, p. 6-7).

Essa gama de possibilidades de conceituar o marginal na Literatura, na verdade, nunca se prendeu ao texto propriamente dito, sempre oscilou entre as questões literárias e a condição do sujeito na sociedade. Saraiva (1980) menciona a dificuldade de saber *a priori* em que medida um texto é marginal, porque, como já sugerimos, a noção de marginal é vasta e heteróclita, e funciona frequentemente como *fourre-tout* (Jacques Lévy-Stringer)³. Entretanto, é menos a definição do porquê um texto é marginalizado, tendo em vista que o:

[...] é sempre por razões de ideologia literária (o desrespeito das leis clássicas, a novidade nas técnicas ou nos motivos, a contaminação dos gêneros, a simplicidade ou a complicação estrutural), ideologia político-religiosa (o ponto de vista popular, isto é, da classe popular, do erotismo, o antirreligiosismo, a crítica das instituições ou dos seus representantes) (SARAIVA, 1980, p. 6).

O autor ainda afirma que, além da economia do mercado editorial ou distribuidor, na qual é possível nos depararmos com: oralidade, manuscritos, volantes, folhetos, graffiti, fotocópias; muros, portas, árvores, tendas, barracas, tabacarias; feiras, mercados, é possível contar, também, como produção, os slogans, os anúncios, os comics, as histórias em quadrinhos, os folhetins, as fotonovelas, as reportagens, os romances policiais, a ficção científica, as canções, e inúmeros textos underground ou contraculturais.

Tendo em vista que este estudo também se propõe a contextualizar a marginalidade na Literatura, já pudemos perceber que expressões marginais não são novidade nos textos, o que denota a importância em ressaltar as manifestações mais notórias no Brasil. A inspiração para esta pesquisa, como já mencionado, foi a produção de Ferréz, parte da nova geração dos escritores marginais, oriundos, principalmente, de São Paulo. Ao falarmos em nova geração,

³ Expressão francesa que designa sacola. Conceito extraído do teórico francês Jacques Levy-Stringer que pensa a marginalidade social em seu país. Um dos seus títulos se chama “Les marginaux: une nouvelle force politique em France”.

se pressupõe uma geração anterior, que, neste caso, seria a dos poetas marginais das décadas de 1960 e 1970, inseridos, nesse período, em um contexto cultural muito amplo e, talvez, conturbado.

Então, a partir desse momento, na tentativa de contextualizar a marginalidade na Literatura, os focos serão as manifestações das décadas de 1960 e 1970.

1.2.1 Cultura Marginal das décadas de 1960 e 1970

Até aqui já foi possível perceber que o conceito de marginalidade que se pretende privilegiar, por melhor que se aplique à nova geração da Literatura Marginal, é proveniente de uma matriz sociológica. Ao chegar ao campo cultural, esse conceito assume algumas outras especificidades, que veremos em detalhes neste trabalho.

Segundo Frederico Oliveira Coelho, em seu livro “Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado – Cultura Marginal no Brasil dos anos 60 e 70”, o movimento artístico marginal do referido período veiculava suas ideias através da literatura, da arte, do cinema e da imprensa.

Os conflitos ocorridos nos anos de 1960 deram subsídios para a formação do que pode ser caracterizado como compromisso estético coletivo em torno da cultura marginal. Atividades culturais em diferentes áreas promovem uma forte organicidade, que fornecem ao pesquisador a possibilidade de, sob o ponto de vista historiográfico, dar conta de uma produção cultural que até hoje permanece como um marco na segunda metade do século XX: a música popular brasileira, o cinema novo, os refluxos dos CPCs, a obra de artistas ligados ao grupo neoconcreto e à exposição da *Nova Objetividade Brasileira*. Podemos, também, destacar as peças do Teatro de Arena de: Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, grupos Opinião e Oficina; os livros, os artigos e as crônicas de Mario Pedrosa, de Mario Faustino, de Paulo Mendes Campos, de Rubem Braga, de Paulo Francis, de José Guilherme Merquior e de Ferreira Gullar; a *Revista Civilização Brasileira*; entre outros Vale dizer que, com o Golpe Militar de 1964, talvez tenha sido “natural” para determinada parcela da população rotular “marginal” tudo o que fugia aos rígidos padrões vigentes:

Nesses quatro anos (1964-1968), é possível entender os objetivos, posicionamentos e estratégias produtivas de uma gama de agentes culturais em plena atividade criativa e, principalmente, política, (tanto no campo cultural quanto no institucional). A formação sócio-histórica de uma prática cultural pautada nas representações acerca da violência e da marginalidade social brasileira, objetivo deste trabalho, se

dá precisamente nesse período, materializando-se na proposta radical, e hoje em dia mal compreendida, da bandeira Seja Marginal, seja herói de Oiticica (COELHO, 2010, p. 41)

Essa bandeira de Oiticica foi exposta ao público, pela primeira vez, em uma manifestação do autor na Praça General Osório, no Rio de Janeiro, em 1968. A fama dessa bandeira disseminou-se por meio de seu uso, em outubro do mesmo ano, no show de Caetano, Gil e Os Mutantes. Segundo Gonzaga, (1981, p. 143) o aumento significativo da produção literária brasileira deveu-se a uma necessidade de expressão, motivada, talvez, pelo autoritarismo político vigente. Dessa forma, os jovens, impedidos de participar ativamente no cenário político, encontraram na Literatura um meio de canalizar anseios, traumas e verdades de toda uma geração. Essa necessidade de expressão se manifesta nas Artes, de maneira geral, ou seja, na música, no teatro, no cinema e, para não se deter ao campo empírico, envolve a necessidade de se desenvolver uma pesquisa apurada que envolva a quantificação dos dados:

Os anos posteriores a 1968 acentuaram o fracasso de um projeto estético/ político articulado mais a partir de fantasias do que sobre um conhecimento das bases concretas da sociedade. Tratava-se de um projeto falso – não por ter sido derrotado – mas por se erigir em torno de uma ideologia profundamente ilusória, [...] Incapaz de configurar o mundo de acordo com os modelos de pré-64, o produtor intelectual, oriundo da burguesia urbana, tem uma sensação de estranhamento e solidão. Começa a sentir-se à margem do processo histórico. Sua voz já não se imagina comandando as massas oprimidas. Trata-se de uma voz que ouve o próprio eco, pois o espaço político é o do silêncio (GONZAGA, 1981, p. 145).

Pensar esse tipo de produção cultural, embasada em temas políticos, nos faz remeter à Heloisa Buarque de Hollanda, no seu livro *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, ao lembrar que, no Brasil, a produção cultural que era largamente controlada pela esquerda estará no período pré e pós-64 marcada por esse tipo de temática: “Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, do nacionalismo e da ‘fé no povo’ estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.” (HOLLANDA, 2004, p. 21)

A consideração de Hollanda (2004) remete a períodos anteriores, mas também posteriores ao ano de 1964, ou seja, pré e pós-ditadura para falar numa efervescência na produção artística. Embora haja contextos diversos, as postulações da autora ratificam essa necessidade de uma pesquisa específica para que afirmemos o período da ditadura como grande impulsionador da produção literária no Brasil.

Quanto ao Golpe Militar, apesar de ser de direita, ironicamente, não fez com que a produção teórica e cultural da esquerda perdesse a hegemonia. O intelectual de esquerda, o CPCista, da poesia populista, travestido de uma proposta de povo para, então, ser aceito como companheiro, que se oferecia para compartilhar, sentir e viver as mazelas, teve seu acesso às classes populares bloqueado:

O artista revolucionário popular poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta do seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de “burguês de doirada tez” para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é um problema de honra e de doutrina. Realiza-se com atitude intelectual pacificadora de uma existência contraditória de escritor de classe média que mora em edifício altíssimo, observando o rico que porta um presunto e os andrajos que crescem na favela. Evangelicamente, ele mitifica o poder de conversão da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual (HOLLANDA, 2004, p. 30).

Com esse acesso às classes populares bloqueado, sua opção moral e ação política deixam de se manifestar, frustrando as intenções revolucionárias, limitando o seu acesso aos intelectuais e estudantes da classe média:

Como dizia Benjamin, referindo-se à literatura de esquerda na Alemanha, o aparelho burguês de produção e publicação é capaz de assimilar uma quantidade surpreendente de temas revolucionários e, inclusive, de propagá-los, sem pôr em risco sua própria permanência e a da classe que o controla. Nessas circunstâncias, boa parte das chamadas obras de esquerda acabam por não ter outra função além de conseguir obter da situação política efeitos renovados para o entretenimento do público (HOLLANDA, p. 34 e 35, 2004)

Como já dito, o momento político vivenciado nesse período, pode ter fornecido solo fértil para surgimento de uma cultura denominada “marginal”, muito embora seja perceptível que a produção intelectual de esquerda não seja, majoritariamente, representante dessa cultura. Porém, esse distanciamento dos intelectuais de esquerda do povo, favoreceu a produção poética que chegava de maneira audaciosa e original na busca de contato que afetasse, de fato, um público novo, formado, essencialmente, pela classe média estudantil.

Dessa forma, a Literatura abriu espaço para outras manifestações de arte:

Não que a literatura não continuasse a se fazer. A poesia de permanência (Cabral, Drummond etc.) e o surgimento de novos poetas se desenvolvia paralelamente. [...]. Num momento de extraordinária efervescência cultural, a literatura não se faz presente nesse nível de mobilização, de atuação jovem e contato mais ou menos complexo com o público. A literatura aparece desarticulada, como se não tivesse encontrado a forma de adequar-se a essa efervescência. É como se as questões do

momento necessitassem de novos meios, mais eficientes no sentido de aglutinação de público. Artistas com formação literária desviam-se para as grandes novidades do momento: o nascimento de uma geração de cineastas que constituem o grupo conhecido como Cinema Novo, ou os diversos grupos que proliferam nos setores jovens da música popular e do teatro. Como disse Glauber Rocha recentemente, reavaliando seu papel na época, “Quando escolhi fazer cinema, queria fugir dos círculos literários” (HOLLANDA, 2004, p. 36).

Durante os anos de 1960 e 1970, vivenciou-se um momento muito rico para as atividades culturais “alternativas”. Porém, a Literatura parecia não ter encontrado a fórmula ideal para se expressar de acordo com o fervor do momento. Talvez a necessidade de os artistas alcançarem diversos lugares tenha feito com que música, teatro e cinema conseguissem uma expressividade maior. Mesmo assim, o final da década de 1960 foi o momento de enfraquecimento do Cinema Novo, por falta de público e financiamento. Os grupos Opinião e Arena também saíram de cena e o Tropicalismo ganhou visibilidade. Essa visibilidade pode ter sido atrelada ao fato de o tropicalismo ser expresso basicamente pela música, o que permitiu largo alcance popular.

Hollanda (2004) ressaltou a importância de refletir que, naquele momento político, a práxis cultural empenhou-se na mobilização do público, com teatros e casas de shows lotados. Podemos falar em falha tática da Literatura, que não causou a mobilização popular, e terminou por permitir a evasão de valores novos para o cinema, o teatro e a música, que, na verdade, consistem em outra forma de linguagem cultural:

Essa evasão não nos leva, todavia, à conclusão de que a literatura estará se exercendo em outros canais. Não se trata de afirmar, por exemplo, que a poesia vai se fazer na música popular ou no cinema, mas sim perceber como esse desvio a que nos referimos canaliza para outras linguagens um debate propriamente literário, muitas vezes transposto pela própria formação (literária) dos autores.

É assim que no Cinema Novo a palavra passa a ser o alvo de uma importante e sugestiva valorização. Em Glauber Rocha – cineasta principal do novo grupo – a tematização da crise da palavra enquanto práxis política vai sendo privilegiada progressivamente até tornar-se a questão central de Terra em transe: fazendo uma crítica explosiva ao populismo, às alianças de classe e aos próprios artistas de esquerda, o filme discute a problemática da eficácia revolucionária da palavra. Nele a palavra poética é confrontada diretamente com a palavra política, revelando, num primeiro momento, o limite e a impotência de ambas e constituindo, a seguir um relato de como a palavra impotente pode ser transcendida ainda que virtualmente (HOLLANDA, 2004, p. 40-1).

Através dessas considerações, fica evidente o papel da palavra, da Literatura, nos diversos movimentos culturais. Assim como nos filmes de Glauber Rocha, outros cineastas também terão em seus filmes a palavra como questão central, como por exemplo, *O bravo guerreiro* de Gustavo Dahl e *O desafio* de Paulo César Sarraceni:

[...] o compromisso com a palavra atravessa toda a primeira fase do Cinema Novo, quer no grande número de adaptações de obras literárias, quer pela opção de uma dicção poética e até mesmo épica na maior parte de seus filmes (HOLLANDA, 2004, p. 41).

Além de ter a palavra como questão central, o que evidencia o laço do Cinema Novo com a Literatura, a temática dos filmes o faz estreitar relações com as concepções de marginalidade, especialmente as que se manifestam na Literatura Marginal dos escritores de São Paulo da atualidade. São produções cinematográficas que, assim como a produção desses escritores, acentuam a representação do marginalizado:

[...] a imagem do Nordeste seco e distante, o povo e sua condição de explorado, um questionamento do universo apresentado através das angústias e dilemas vivenciados pelos jovens urbanos do Nordeste. Os filmes documentários e os primeiros longas-metragens do grupo definiram um inventário de questões sociais, promovendo uma verdadeira ‘redescoberta do Brasil’, expressão que não pode ser considerada um exagero, se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época (MONTORO; WAHRENDORFF, 2006.).

Se, no Cinema Novo, o foco era o nordestino, na nova geração da Literatura Marginal, o foco é o paulistano, negro, pobre, favelado, nordestino, em suma, o periférico. É nessa perspectiva que o Cinema Novo dialoga com a marginalidade.

O papel importante da palavra manifesta-se em diversos movimentos culturais, como já dito, e não se limitará ao cinema:

Na música popular, por sua vez, os compositores jovens revelados nos festivais promovidos pela TV passam a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular. A letra passa a exigir um certo status literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento. Um exemplo significativo desse nível de qualidade literária pode ser visto na obra de Chico Buarque de Hollanda, cuja complexidade metafórica na elaboração de suas letras revela-se muito próxima daquilo que costumamos chamar de técnica literária. [...] Não há dúvida, entretanto, que os jovens compositores, de formação universitária, irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras, através do uso do fragmento de alegoria, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do “lirismo”, ou de fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta (HOLLANDA, 2004, p. 41-2).

Sobre o diálogo da MPB com as expressões de marginalidade, podemos salientar que um número considerável dos letristas advinham dos poetas marginais das décadas de 1960 e 1970. O diálogo música e expressões de marginalidade, também está presente na nova geração da Literatura Marginal, com o rap – expressão nítida de marginalidade. Essa palavra

designa um ritmo musical e é formada a partir das iniciais de palavras inglesas que traduzidas significam ritmo e poesia. Muitos escritores da nova geração da Literatura Marginal pertencem ou estão indiretamente relacionados a grupos de rap.

Toda essa tendência de ter poetas como letristas da MPB, que já aparecia nos festivais, irá explodir com o Tropicalismo, que será discutido posteriormente.

Essa breve contextualização das letras na efervescente cultura marginal das décadas de 1960 e 1970 começou com a poesia populista dos CPCistas, em que o intelectual, textualmente, se dizia povo. Depois, discutimos o valor da palavra (também literária) nas outras manifestações de Arte e seu diálogo com expressões de marginalidade. Nesse período, também, vislumbramos a poesia concreta e o radical poema-processo.

Hollanda (2004) disponibiliza um documento, o *Plano-piloto para a poesia concreta* (1958), no qual o concretismo possui a intenção de falar a linguagem de uma nova era, com novos padrões da comunicação não-verbal e da linguagem publicitária, acreditando que o poema deve livrar-se da “alienação metafórica”, para ser projetado como um “[...] objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos escritores e/ ou sensações mais ou menos subjetivas” (HOLLANDA, 2004). Segundo a autora, esse poema/ objeto industrial do concretismo pretende comunicar “sua própria estrutura”. A questão relacionada a esse poema são as funções e as relações das palavras, relações que levam em conta uma organização ético-acústica do poema, proporcionando a exploração de uma sintaxe visual. Dessa perspectiva, o conflito forma e fundo, elemento da psicologia gestaltista, passa a ter um papel fundamental e construtivo. O poema concreto é “objeto útil” e o princípio da utilidade não disfarça, também, uma preocupação pedagógica.

A fim de estabelecer elo com os pressupostos que deram início ao capítulo, a discussão sobre os marginais da editoração, da linguagem e os que assumem uma fala popular, podemos tecer possíveis considerações. A poesia popular dos CPCistas seria marginal pois diz assumir uma fala popular. O poema concreto e o poema-processo estariam localizados na marginalidade da linguagem, que possui muito de uma retomada de um projeto modernista. O poema-processo chega:

Radicalizando as sugestões visuais e não-discursivas do concretismo, a vanguarda processo parte para uma valorização da leitura e da construção visual de seus poemas. Para ela – como mostra o texto manifesto Processo – leitura do projeto – “só o consumo é a lógica”, “só o reprodutível atende no momento exato às necessidades da comunicação e da informação das massas” O poema-processo pretende ser um poema sem poesia: “não há poesia-processo” pois há apenas produto. Como diz o seu próprio manifesto, “o poema-processo é uma posição

radical dentro da poesia de vanguarda”; e acrescenta: “é preciso espantar pela radicalidade” (HOLLANDA, 2004, p. 56 e 57)

Continuando a retomada que categoriza os tipos de marginalidade na Literatura, temos na poesia marginal, a marginalidade da editoração. Essa marginalidade na editoração aconteceu no mesmo período em que os circuitos alternativos ou marginais surgem como recusa e rejeição ao sistema estabelecido e suas respectivas linguagens. Tanto a ciência quanto o discurso da esquerda burocratizada foram postos à parte. Tratam-se de manifestações que criam seu próprio circuito, sem depender da chancela oficial - seja do Estado, seja de empresas privadas. São experiências grupais e artesanais, que subvertem as relações estabelecidas para a produção cultural de um dado momento. Esses circuitos se manifestam da seguinte forma:

No teatro aparecem grupos “não-empresariais”, destacando-se o Asdrúbal Trouxe o Trombone; na música popular os grupos mambembes de rock, chorinho e etc.; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em “Super-8” e, em literatura, a produção de livrinhos mimeografados (HOLLANDA, 2004, p. 41-2)

E nesses livrinhos mimeografados, encontramos a poesia marginal que, segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004), chegou a ser chamada de “geração do mimeógrafo”.

Podemos falar que, na primeira metade da década de 1970, essa tendência marginal dos mimeógrafos começou a surgir na Literatura. Para Hollanda (2004), no mesmo período, a revista *Argumento* lançou matéria falando da capitalização crescente do mercado editorial, que marginaliza novos autores, pois há um fechamento das possibilidades de publicação e de distribuição:

Começam, então, a proliferar os livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. Mais que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura. Os autores vão à gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente os produtos aos leitores. Pretendem assim uma aproximação com o público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente. A participação do autor nas diversas etapas na produção e distribuição de seus livros determina um produto gráfico integrado, de imagem personalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda de produtos. Começa, portanto, a poesia a entrar em cena estabelecendo um novo circuito para a literatura e criando um novo público leitor de poesia (HOLLANDA, 2004, p. 108-9).

Quanto aos traços da poesia marginal, podemos destacar que:

No texto, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida (HOLLANDA, 2004, p. 109).

Sobre esses traços, Nascimento (2006) cria um quadro interessante em seu texto de dissertação de mestrado, que, recentemente, se transformou no livro “Vozes Marginais da Literatura.” No referido quadro, a pesquisadora estabelece uma comparação entre a manifestação literária que aconteceu nas décadas de 1960 e 1970 e a da nova geração da literatura marginal, a que Ferréz pertence.

A autora também ressalta que a geração dos poetas marginais de 1970 representa uma camada privilegiada da população e são ligados às atividades cinematográficas, teatrais e musicais e às universidades públicas. Esses poetas, na verdade, reúnem duas gerações de intelectuais: poetas que já publicavam nos anos de 1960, mas não estavam em sintonia com os movimentos de poesia concreta, poesia da práxis ou poesia-processo; e poetas que começaram a publicar nos anos de 1970. Já a nova geração dos escritores possui representantes das classes populares, moradores dos bairros das periferias urbanas brasileiras, constituídos por homens e sua maioria reside no estado de São Paulo. Ferréz possui um papel muito importante para definição desse grupo, pois a maioria dos escritores da nova geração estreou com a publicação das edições especiais da revista Caros Amigos/ Literatura Marginal. Para Nascimento (2006), os escritores da nova geração estão ligados ao movimento hip-hop e/ ou envolvidos com projetos culturais ou sociais. Os escritores marginais da geração de 1970 reuniam-se em grupos como Frenesi, Nuvem Cigana, Folha de Rosto, Vida de Artista, entre outros. A nova geração, como já mencionado, está estreitamente ligada a coletivos culturais como IdaSul, Literatura no Brasil e Cooperifa. Quanto à temática, os textos da geração de 1970 privilegiavam o sexo, as drogas e o cotidiano das camadas médias e altas; enquanto a nova geração privilegia vida e prática dos membros das classes populares e, conseqüentemente os problemas sociais predominantemente associados ao espaço da periferia, como: violência, carência de bens e equipamentos culturais, precariedade da infraestrutura urbana, relações de trabalho.

Diante dos traços relacionados por Nascimento (2006), é interessante salientar algumas características dialógicas que permitem relacionar essas duas gerações. A geração de 1970, assim como a nova geração, fazia largo uso da linguagem coloquial, e, quando produziam textos em prosa, o faziam em pequenas dimensões. A poesia era versada ou

discursiva, com apelo visual por meio da utilização de desenhos, fotos e quadrinhos. São textos cujo tom predominante é a ironia, com uso de palavrão e os temas são relacionados à vida cotidiana e à prática social da classe média da época. A nova geração da Literatura Marginal também se apoia no apelo visual com desenhos e fotos e ainda tem o reforço do grafite. Além do palavrão, como na geração de 1970, há o uso recorrente de gírias do movimento hip-hop e das periferias de uma maneira geral, privilegiando a linguagem das periferias urbanas com construções escritas que, propositalmente, destoam da norma culta.

A partir da percepção da intensidade das manifestações culturais nos anos 1960 e 1970, foi importante para a pesquisa, estabelecer alguns paralelos com a produção da nova geração, da qual Ferréz, o grande inspirador e impulsionador deste trabalho, emerge.

Vale ressaltar que, para promover um estudo relacionado a essa nova geração, urge compreender as manifestações de marginalidade anteriores. Retomando a década de 1970, Frederico Coelho, em livro já mencionado, ao se referir a toda efervescência do período, fala em uma cultura que ainda pode se chamar “marginal”, porém isenta de qualquer caráter acessório ou subalterno em relação aos movimentos consagrados pela História, pela crítica ou pelos discursos pedagogizantes da vulgata cultural brasileira. Houve uma desintegração completa do consenso que fixava a homogeneidade dos movimentos culturais que se observava até então. Vivia-se um momento de questões políticas conflitantes, não apenas no contexto brasileiro, mas em todo o mundo: Guerra do Vietnã, manifestações na França entre outros.

Em meio à movimentação marginal das décadas de 1960 e 1970, trajetórias intelectuais, mecanismos de funcionamento e estratégias de ação no bojo de movimentos culturais brasileiros ficaram nítidos. “A ‘cultura marginal’ desse período foi tida como movimento cultural dinâmico, apropriado em diversos níveis, livrando a própria cultura dos automatismos interessados da crítica”.⁴

Na segunda metade da década de 1960 e início da seguinte, a cultura marginal estava inserida em meio a uma configuração cultural específica brasileira, do mesmo modo que o Cinema Novo, os músicos tropicalistas, os poetas concretos, eventos como as canções de protesto e a Jovem Guarda. .

Vale lembrar que, no início deste capítulo, falamos em identificar se o compromisso com o social se inaugurava com a nova geração da literatura marginal, em que apontamos que o termo “marginal” na literatura já apresentou, também, uma matriz sociológica. Sobre a

⁴ Trecho retirado de artigo disponibilizado na página: <http://www.brasilrecente.com/p/publicacoes.html>

questão, Hollanda (2004) faz uma consideração sobre a poesia marginal, que é pertinente a toda cultura marginal das décadas de 1960 e 1970 e, talvez, também para a nova geração:

Agora, o social parece estar fundido no indivíduo e, não raro, manifesta-se numa sensação de mal-estar, de sufoco. A marginalidade deste grupo não é mais literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano. E a respeito da significação mais ampla dessa marginalidade é importante observar que essas discussões que se travam, em torno da questão do ser ou não ser “literatura” o que produzem, não têm, pelo menos até agora, incomodado os autores. Nesse sentido, a exigência por parte da crítica de uma definição programática dos novos poetas evidencia uma falta de perspectiva global do problema. Se algum programa for exigido, ele deve ser buscado na própria ausência de programa do grupo, vista como uma recusa a perspectivas finalistas que incorporem a dinâmica da história e, conseqüentemente, a utopia. Esse é exatamente um dos traços que configuram seu projeto e de onde tiram sua maior força subversiva (HOLLANDA, 2004.).

Talvez a estratégia dos artistas marginais para conseguir visibilidade, tenha sido usar o cinema, o jornalismo, as Artes Plásticas e os debates acadêmicos. Para artistas, como Hélio Oiticica, por exemplo, a expansão das atividades era, além de um avanço na sua trajetória criativa, um passo decisivo para estabelecimento de novos espaços de produção e atuação. Algo, que de certa forma, desmarginaliza um pouco essa cultura. (COELHO, 2010)

A marginalidade cultural como noção transgressora da norma já se manifestava nas décadas passadas. Na contemporaneidade, que veremos adiante, a marginalidade cultural será o momento normatizador da transgressão. Mas, ainda pensando a marginalidade como transgressora, o que impressiona é que, o período supracitado é extremamente curto para a quantidade de manifestações culturais das mais diversas naturezas:

A busca de uma alternativa viável para cultura brasileira dentro de uma situação ditatorial do país ou a busca de uma ruptura radical com qualquer forma de contato entre o intelectual e a situação conformista da classe média diante do regime militar eram dois polos de um impasse que se colocava de forma clara, não só para a produção cultural como para todos os movimentos políticos do país (COELHO, 2010, p. 42)

A leitura desse trecho colabora com as reflexões sobre o compromisso das Artes com o social ou sua valorização estética. Pelo menos, naquele momento histórico das décadas de 1960 e de 1970 no Brasil, pudemos perceber as Artes sofrendo a influência das questões políticas vigentes, exercendo forças sobre esse próprio momento político:

Em uma primeira análise, é interessante estudar as intrínsecas relações entre os movimentos culturais e seus participantes. Os movimentos, que demarcavam o cenário cultural brasileiro de ponta a ponta, estavam diretamente ligados a trajetórias individuais que, em determinado momento, confluíram seus interesses para um

compromisso estético coletivo. Esse processo permitiu uma situação de engajamento na qual obras individuais passavam a fazer parte de algo maior do que sua autoria ou autonomia de um criador. Suas obras não são somente parte de uma manifestação individual, mas fruto também de um compromisso e de uma responsabilidade diante da opção do artista em fazer parte de uma comunidade criativa, uma coletividade atuante no campo cultural. Esse comentário é chave para entender que, nessa época, quando um cineasta afirmava fazer parte do cinema novo ou quando um músico se dizia produtor de uma canção de protesto, eles estavam situando sua obra para além da autoria pessoal: era o grupo pelo qual optaram que definiria o julgamento, as condições de consumo, a crítica ou a louvação dessa obra e os conflitos que ela desencadearia. (COELHO, 2010, p. 43)

Esse ideal de *compromisso estético coletivo* muito se assemelha ao trabalho desenvolvido pelos escritores da nova geração da Literatura Marginal. Os escritores da nova geração estão relacionados a diversos movimentos culturais coletivos em São Paulo, como os já mencionados Cooperifa, 1daSul, e Sarau do Binho, espaços que privilegiam uma parcela marginalizada da população estimulando-a, também, a produzir cultura. É o tipo de engajamento que transcende a autoria, não somente sob uma perspectiva estética, que é o que normalmente se espera da leitura de um texto literário, mas sob uma perspectiva social, política. Cabe, portanto, pensar em compromisso no contexto dessa produção que se diz, ou dita, marginal.

Entretanto, o que era pra ser marginal acaba se tornado regra, a normatização da transgressão. Talvez, reproduzindo as imposições do regime militar ainda vigente no fim da década de 1970 e início da década de 1980, as cobranças de compromisso com o estético assombram os artistas. Tanto que, segundo Coelho (2010), Hélio Oiticica se manifesta em um texto escrito em 14 de fevereiro de 1980:

[...] não há “caminho” ou “direção” para a criação: não há “obrigações” para o artista: quem pensa poder fazer o que quer ao mesmo tempo q assume compromissos que nada tem a ver com a atividade q têm comete um erro fatal: e como consequência deste erro tornam-se demagogos e um poço de equívocos: tornam-se maus: maus artistas: mau caráter: e acaba com q o compromisso assumido passe a ser o único interesse afogando a criatividade e a capacidade de invenção q são na verdade as únicas q deveriam prevalecer acima de qualquer compromisso (HOLLANDA; PEREIRA, apud COELHO, 2010, p. 44).

Talvez a noção de compromisso se mescle à que permeia os “movimentos culturais”, porque isso acaba definindo um grupo que, por sua vez, vincula-se a determinado movimento por esse tipo de motivação. Com base nessa lógica, a cultura marginal que se expressou no final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970 foi movimento? Ainda que tenha sido “a criatividade e capacidade de invenção,” nas palavras de Oiticica (1964), não se abalaram por esse possível movimento, que, além de preservar os traços dos vários artistas que se

intitulavam ou eram intitulados marginais, se manifestou em diferentes (nem tão diferentes assim) áreas: Literatura, Música, Artes, Cinema e Jornalismo.

Estes artistas, dos mais diversos segmentos, muitas vezes se entrecruzaram, como, por exemplo, os músicos do Tropicalismo e Oiticica. Não há como negar que a bandeira do próprio Hélio Oiticica *Seja Marginal, seja herói*, foi de suma importância para essas reflexões e para os desdobramentos que envolveram a cultura marginal da época. É possível que, mesmo sem intenções, ele tenha sido articulador de um suposto movimento, movendo-se do eixo de transgressor da norma, para normatizador da transgressão.

Segundo Coelho (2010), Hélio Oiticica, carioca nascido e criado na zona sul do Rio de Janeiro, educado em casa com o refinado arcabouço teórico da sua família – um avô anarquista e gramático e um pai entomologista, pintor e fotógrafo de vanguarda -, tinha sua produção fortemente marcada pela atmosfera intelectual carioca do fim da década de 1950. Freqüentador dos encontros e aulas no atelier do pintor Ivan Serpa desde os 14 anos e com 17, das reuniões com o crítico de arte Mário Pedrosa com artistas plásticos, se encantou com o samba e a vida no morro da Mangueira e toda aquela atmosfera de marginalidade. Podemos pensar no seu elo com os poetas marginais, ou seja, entre Oiticica e a Literatura. Cabe ressaltar que, mesmo com as particularidades da poesia, a marginalidade tanto dos poetas, quanto da Literatura contrastam com sua origem social. Na música, os Tropicalistas levaram ao palco a sua bandeira *Seja Marginal, seja herói*. No cinema, o diálogo com Glauber Rocha. No jornalismo, suas correspondências com Lígia Clarck, que informam sobre o contexto cultural do momento em que vivia.

1.2.1.1 Tropicalismo, Tropicália, Marginália

Através desses entrecruzamentos, em meio ao Tropicalismo, Tropicália, chegaremos à Marginalia. Coelho (2010) diz que o Tropicalismo provocou muitas movimentações e aberturas, pois foi uma mudança estratégica na forma de se fazer, pensar e apresentar a música popular brasileira, no momento em que a definição do que ela seria estava em jogo. Uma mudança, na perspectiva em que rompeu com a arte de esquerda militante da época, que tratava da situação política do país durante a ditadura. Essa arte, na música, possuía a mensagem sustentada pela melodia. No Tropicalismo, as letras das canções eram marcadas por jogos de linguagem, sendo então muito próximas da poesia concretista. As mensagens transmitidas através das letras das músicas eram codificadas, exigindo do ouvinte articulações

com outras informações sobre a situação do país, que estava inserido num contexto de regime militar.

Mais adiante, aconteceu a aproximação do Glauber Rocha, Torquato Neto, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Rogério Duarte e outros, e os estereótipos carnavalescos e tropicais relacionados ao movimento cedem espaço para as representações e as temáticas ligadas à violência cotidiana. Assim, o Tropicalismo enfim, assume a Tropicália.

Como se tentassem negar esse modismo relacionado ao termo “tropicalismo”, os artistas passam a se aprofundar na radicalidade formal e discursiva do universo ligado principalmente à ideia de Tropicália, formulada a partir das obras de Hélio Oiticica. Temas como banditismo, armas de fogo, enfrentamentos armados entre policiais e estudantes, desagregação de valores da classe média brasileira, grupos marginalizados da sociedade, entre outros, passam a fazer parte do universo temático das canções tropicalistas a partir da segunda metade de 1968. Canções como “Enquanto o lobo não vem” (Caetano Veloso), “Divino Maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), “É proibido proibir” (Caetano Veloso), “Marginália II” (Torquato Neto e Gilberto Gil) ou “Deus vos salve essa casa santa” (Torquato Neto e Caetano Veloso) são emblemáticas para esse momento de radicalização. São canções que tratam de “bombas” e de “botas”, de não ter tempo para “temer a morte”, das pichações dos jovens de maio de 1968 em Paris, de “pânico e glória” e de “laço e cadeia” (COELHO, 2010, p. 116).

O dito deslocamento de Tropicalismo para Tropicália fundamenta-se em uma postura radical, de enfrentamento a questões políticas que assolavam não apenas o Brasil, mas o mundo inteiro. A Tropicália vai além dos marcos temporais oficiais do tropicalismo musical, dos seus participantes e das suas intenções, apesar de ambos confluírem para as mesmas áreas de interesse estético, a ideia de uma mudança radical nas bases da prática cultural brasileira. “A tropicália apresenta uma trajetória mais longa e tortuosa na história da cultura brasileira da época, e vinha sendo maturada por Oiticica, pelo menos desde suas incursões na zona norte carioca e no morro da Mangueira em 1964” (COELHO, 2010, p. 117)

Essa marca da Tropicália, trazendo a temática da violência cotidiana para as suas produções, é uma marca também de muitos textos da Literatura Marginal produzidos pela nova geração de escritores.

Para alguns, a Tropicália desaguava diretamente nas manifestações que definiram o que se convencionou chamar de Marginália. Até que desaguasse, a violência de certa forma se tornou uma questão estética. Na música, foram vistas manifestações pontuais em debates e enfrentamento dos músicos com as plateias. Segundo Coelho (2010), no mercado fonográfico, as estratégias que flertavam diretamente com as ideias mais nefastas de mercado foram rejeitadas. Era o nascimento de novas bases, independentes, propositivas, inovadoras, arriscadas e belicistas – que serão aproveitadas pelos ditos marginais após o vácuo histórico e cultural em que os exílios e as prisões de 1969 deixam o país. Antes um pouco, em 1968, ano

que seria coroado com o ato institucional mais violento do regime militar, abraçar a luta política era assumir um compromisso coletivo de ruptura – seja em uma organização clandestina ou em um movimento cultural.

Dessa forma, a postura de enfrentamento tomou o Brasil como um todo, inclusive no aspecto cultural.

Não se contentando apenas em serem populares, os músicos tropicalistas passaram a assumir a violência como prática e representação da sua produção cultural. Essa atitude se tornava um imperativo para quem, como eles, desejava continuar em busca do ‘novo’ na cultura brasileira. Foram esses os limites que conduziram uma parte dos produtores culturais à ideia de assumir uma situação à margem do dualismo burguesia/ esquerda

(COELHO, 2010, p. 169).

Nesse contexto, é publicado em 12 de dezembro de 1968, na revista *O Cruzeiro*, o artigo de Mariza Alvarez Lima, chamado “Marginália – arte e cultura na idade da pedrada”.

Nesse artigo, a repórter Mariza Alvarez Lima materializa e divulga uma representação social que circulava entre algumas iniciativas culturais da época. A automarginalização por parte do artista estava se tornando mais do que uma categoria estética ou ideologia romântica, configurando-se enquanto um programa de ação definido. Além disso, ela aparecia como uma forma de intervenção cultural ao mesmo tempo individual e coletiva que, após a experiência provocativa dos últimos meses do tropicalismo musical, do cinema e das artes plásticas, tornava-se um polo de confluência para tais iniciativas (COELHO, 2010, p. 172).

O artigo teve a colaboração de 26 pessoas, com cada uma delas escrevendo um texto e as opiniões publicadas no mesmo, estavam demonstrando para os participantes de uma maneira geral, uma ruptura com as práticas políticas e culturais da esquerda institucional e uma ruptura com as práticas da ditadura militar. Além de trazer também certo status de radicalismo e frescor ante seus pares e sociedade. Era uma perspectiva positiva de se assumir marginal. Artistas como Jaguar e Ziraldo, por exemplo, muito distantes de práticas configuradas como marginais, participaram do artigo, talvez por esta dimensão positiva que o termo assumiu.

O interessante é que Marisa Alvarez legitima naquele momento a Marginália como movimento:

Sua ação, dando um caráter coletivo a declarações individuais de artistas e intelectuais, permite que enxerguemos nos últimos meses de 1968 uma espécie de gênese do grupo, que a partir de 1970 aparece de forma atuante no âmbito da “cultura marginal”. Seu artigo deve ser visto como a sagração da ideia de marginalidade no campo cultural brasileiro. Mesmo que nem todas as “promessas de marginalização” fossem cumpridas por parte dos colaboradores do artigo, elas

inauguravam um novo espaço de produção e nova frente legítima de trabalho (COELHO, 2010, p. 173).

Marisa Alvarez teve um papel importante, pois ela publicou a própria palavra do artista chamado marginal. A publicação do artigo foi um marco para a Marginália, pois além de ser lançada como proposta apresentou as vozes do suposto “movimento”. No entanto, é relevante lembrar que, os “marginais” do artigo de Marisa Alvarez Lima, porém, não foram necessariamente aqueles que formaram e defenderam as ações e representações de uma cultura marginal nos últimos anos da década de 1970 (COELHO, 2010).

Relacionando o papel de Marisa Alvarez para os marginais daquela época com as representações de marginalidade na atualidade, temos o próprio Ferréz, que reuniu textos de quem ele chama de “talentos da escrita periférica”, em edições numa parceria com a revista “Caros Amigos”, ou seja, ele também deu voz aos marginais.

Os marginais que formaram e defenderam as ações e representações de uma cultura marginal na década de 70 são representados pelo cinema marginal, nos filmes de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), Ozualdo Candeias, *A Margem* (1967) e Glauber Rocha, *Câncer* (1968), e pela imprensa marginal, em jornais e revistas como *O Pasquim*, *Flor do Mal*, *Presença* ou *Bondinho*. É possível falar também em representantes na literatura, na poesia. O tema da marginália é associado aos trabalhos de autores como José Agripino de Paula, Waly Salomão com o livro *Me segura que eu vou dar um troço* (1972), Francisco Alvim, Gramiro de Matos, Torquato Neto, Charles ou Chacal. Musicalmente falando, a ideia do artista marginal é alterada pelo rótulo do músico maldito, onde os principais nomes desse momento são Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Carlos Pinto e Lanny Gordin. Os textos de Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Décio Pignatari e dos irmãos Campos, eram publicados em jornais alternativos como *Flor do Mal*, *Presença* e *O Verbo Encantado*, todos do ano de 1972. Torquato Neto possuía colunas publicadas no jornal *Última Hora*, sob o título *Geleia Geral*, e o exemplar único *Navilouca* (1973), uma revista organizada por ele e Waly Salomão.

A já aqui mencionada postura radical e o enfrentamento como posicionamento dos artistas ditos marginais são as bases do nascimento da Marginália. Essa linguagem da violência, esse grito da marginalidade acabou se tornando um argumento criativo na produção cultural. Neste sentido, o estar à margem é uma opção consciente para fazer-se presente nos embates, tal como o orgulho periférico, bastante presente na produção marginal contemporânea. Ser marginal, ser periférico não é um sofrimento e sim uma potencialização da condição de transformador do indivíduo. A condição de marginalidade não constitui de

forma alguma passividade, como muitos poderiam esperar. O posicionamento enquanto marginal era uma ação cultural consciente tanto na Marginalia, como para os escritores da nova geração da Literatura Marginal.

Nessa questão também havia um porém: existiam os artistas que se intitulavam marginais, como Hélio Oiticica e Torquato Neto; mas também existiam os que eram rotulados pela política e pelo povo e não estavam confortáveis e felizes com o rótulo, como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Para o último, a ideia de boa parte da população vê-lo como negativo, afetava suas intenções de atingir um público cada vez maior e informar musical e culturalmente o povo. Entretanto, “é inegável que todos estavam envolvidos, mesmo que simbolicamente, em um compromisso estético coletivo cujo ponto de entendimento era a transformação do cenário cultural brasileiro da época” (COELHO, 2010, p. 183).

Sobre negar a denominação marginal, mais uma vez pode se estabelecer uma relação com a nova geração da Literatura Marginal. Podemos dizer que a própria nomenclatura “nova geração da Literatura Marginal” gerou controvérsias entre alguns escritores. Ela surgiu através do Ferréz, que ao apresentar um projeto à revista para qual já escrevia, a *Caros Amigos*, decidiu convidar pessoas que já escreviam e possuíam textos publicados e também talentos desconhecidos do público leitor. Após selecionar os textos, sem comunicar aos escritores, criou o selo “Literatura Marginal”, que deu nome às publicações. Vários escritores que possuíam textos publicados, entre eles Paulo Lins, autor de “Cidade de Deus”, rejeitaram o título de marginais, assim como Gilberto Gil na década de 1970, na Marginalia. Gilberto Gil tinha uma justificativa mais relacionada à questão de “como adentrar à casa da família brasileira com o rótulo marginal?”. Na nova geração, escritores que já haviam textos publicados, rejeitavam porque achavam que a marginalidade extrapolava a questão literária, assumia questões sociológicas e isso não cabia à literatura. Paulo Lins, especificamente, não se reconhecia como marginal, sua justificativa era que não enfrentou problemas para editar e divulgar seu texto e o fato de morar na periferia e a mesma ser cenário e tema de um texto, não são justificativas suficientes para rotular uma literatura como marginal.

Até aqui, a pesquisa já nos permite perceber que a popularização de termo marginal, veio a partir de alguns eventos culturais, de algumas obras, como por exemplo, a bandeira *Seja marginal, seja herói* de Hélio Oiticica e o filme *A margem* de Ozualdo Candeias e na nova geração, com a publicação da edição especial da revista “Caros Amigos”, “Literatura Marginal,” pensada por Ferréz.

Inicialmente, o que se convencionou chamar de Cultura Marginal, também teve o nome Marginalia. Essa cultura veio dar conta de uma produção dita marginal no final da

década de 1960 e início da década de 1970. Todavia é importante salientar que a produção marginal é posterior à concepção de ideia da marginalidade.

A ideia da marginalidade vem de um referencial social, que desde o início dos anos 50 esteve presente na nossa sociedade sob a justificativa do nosso país estar em desenvolvimento. E como estávamos passando por um desenvolvimento econômico (na verdade ainda estamos), alguns locais foram denominados como marginalizados, o que segundo o governo seria uma questão temporária. Entretanto, o desenvolvimento não se concretizava, permanecia sendo um processo e locais marginalizados não só estavam perdendo seu caráter temporário, mas contribuindo também para a marginalização dos que habitavam lá. Ou seja, a marginalidade de um local passou a aderir nos sujeitos.

Sendo assim, o interessante da proposta estética marginal, é que ela acaba trazendo para sua obra a marginalidade social também. A temática e a estética marginal não são toleradas pela sociedade brasileira da época: morros e moradores, banditismo, o suburbano, o submundo. Na cultura marginal das décadas de 1960 e 1970, diferentemente do que acontece com a nova geração da Literatura Marginal que ainda veremos mais detalhadamente neste estudo, não é o próprio sujeito marginalizado socialmente que fala, mas alguém que fala por ele, mostrando sua arte, como a arte de Hélio Oiticica, por exemplo. A marginalidade dos artistas desta geração de 1960 e 1970 encontra nesta temática não tolerada, um meio de violação das regras, do cânone e das tradições nacionais, a transgressão da norma. Atualmente, a nova geração da Literatura Marginal transforma essa temática em tolerável numa perspectiva de normatização da transgressão. O que acontece é que os escritores da periferia querem entrar em cena e, que as suas histórias, que há algum tempo estão presentes na cena literária brasileira, também possam ser contadas por eles. Na verdade, eles não querem contar apenas as suas próprias histórias, eles querem poder contar histórias.

1.3 Outros Marginais?

A obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* foi publicada em 1960 e reunia as anotações do cotidiano da papeleira negra Carolina Maria de Jesus, mãe solteira de três filhos e com precária formação escolar. Carolina Maria de Jesus, autora oriunda de um contexto socialmente marginalizado, experimentou a escrita literária com considerável projeção e, não sem motivo, é lembrada pelo próprio Ferréz como uma origem possível de sua própria escrita

e, ao mesmo tempo, como um modelo talvez mais ingênuo de si, que buscaria, ao final, corrigir:

[...] pra mim, a primeira autora marginal foi a Carolina de Jesus. Ela era negra, favelada e catava papelão. Escreveu o livro Quarto de Despejo, que foi publicado em quarenta países, ganhou dinheiro, mas cometeu o erro de ‘entrar para a sociedade’. Ela torrou todo o seu dinheiro e morreu pobre (Ferréz em fala no “Ciclo Viagens pelas Metrôpoles brasileiras”, realizado em 24 de abril de 2004 na Biblioteca Mário de Andrade/ SP) (NASCIMENTO, 2009, p. 236)

Nessa mesma linhagem da qual emerge, com todas as suas diferenças, Ferréz, estariam também de certa forma outros autores, esses bem mais conhecidos. Machado de Assis, negro, pobre, criado no morro do Livramento, sem acesso aos cursos regulares, órfão de mãe e filho de operário. E, ao lado deste, e por que não, Lima Barreto. Sim, ambos autores marginalizados, desde uma perspectiva sociológica - por sua condição social de origem.

Não podemos esquecer, claro, da multiplicidade de sentidos explicitados até aqui, ao nos referirmos à marginalidade. Não se trata de propor uma classificação idêntica de autores marginais para ambos. O que buscamos enfatizar é que não foi apenas recentemente, com a criação do selo Literatura Marginal por Ferréz, que sujeitos marginalizados se tornaram escritores ou personagens na literatura. O que queremos destacar é que, ainda que fora de algo que se configurasse como um movimento ou gênero, em outros momentos da nossa história alguns escritores em situação de marginalidade social se fizeram notar. Entretanto, não podemos esquecer que Machado de Assis e Lima Barreto são escritores que publicaram antes de uma ideia de marginalidade literária se consubstanciar aqui no Brasil. Na verdade, antes mesmo da própria marginalidade ser uma questão social a ser identificada e analisada.

O próprio Patrocínio (2013) chama a nossa atenção para aquilo que denomina o de “cânone marginal”. Nesse “cânone”, ele inclui os escritores Orestes Barbosa, Antônio Fraga e João Antônio. Ele verifica que muitos escritores da nova geração da Literatura Marginal reverenciam especialmente Antônio Fraga e João Antônio, além de Carolina Maria de Jesus em suas obras. Orestes, Antônio e João tinham pessoas marginalizadas socialmente como seus personagens. Eles também são oriundos de famílias humildes e viveram em condições de subalternidade.

Entretanto, não podemos negar que a escrita de Carolina Maria de Jesus ultrapassou as barreiras entre a favela e a cidade. São cenários urbanos não harmônicos que mostram a experiência social de um grupo marginalizado.

Carolina Maria de Jesus, apesar de não ter participado especificamente de qualquer movimento literário, publicou num momento de grande efervescência nas artes, no qual a marginalidade estética começava a tomar forma nas manifestações culturais brasileiras. Patrocínio (2010) diz sobre o livro de Carolina Maria de Jesus que, se nacionalmente esta experiência literária causou impacto e curiosidade por parte dos leitores em conhecer o cotidiano de uma favelada, no exterior, principalmente nos Estados Unidos, a recepção de *Quarto de Despejo* obteve maior estímulo pelo valor testemunhal da obra, sendo lido não apenas como uma produção artística, mas também como um documento que apresenta uma “verdade” sobre o Brasil, ou seja, aqui, tanto o interesse literário quanto o sociológico se unem em seu interesse pela miséria, pelo exótico e pelo autêntico - atestado pela condição de vida da autora, embora não sem interferências, como percebe Patrocínio (2010):

E de certo o livro não foi totalmente “escrito” por Carolina, pois é possível observamos a interferência de Audálio Dantas, jornalista “descobridor” de Carolina, no processo de “tradução” do texto manuscrito de Carolina Maria para o sistema letrado. Os questionamentos realizados por Leeds e Leeds quanto à autenticidade do testemunho de Carolina são problematizados por Elzira Divina Perpétua em artigo intitulado: “Aquém do Quarto de Despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário” (Perpétua, 2003). Ao realizar uma comparação entre o manuscrito original de Carolina e o texto publicado, Elzira observa que no texto publicado foram realizados acréscimos, substituições e supressões. No deslocamento do discurso de Carolina das páginas manuscritas – forma na qual a autora possuía total domínio sobre a sua escrita – para as páginas impressas – momento em que o jornalista Audálio Dantas rege a seleção do texto – é possível observarmos a interseção de duas ideias distintas sobre a favela. O resultado disto é a criação de um novo espaço de enunciação, que se fixa no cruzamento da idealização de uma escrita contra a favela, representada por Carolina, e do desejo de uma expressão literária a favor da favela, representada pelas supressões de Audálio Dantas (PATROCÍNIO, 2010, p. 56).

A escrita é de Carolina, mas uma vez pertencente a um grupo subalterno, “precisou” do agenciamento do jornalista Audálio Dantas para ultrapassar a barreira editorial. Este fato de maneira alguma desmerece *Quarto de Despejo*, mas traz um outro olhar uma nova reflexão no que tange a voz do subalterno.

Sendo Carolina Maria de Jesus uma mulher da periferia paulistana, que escreveu sobre a periferia paulistana, ela muito se aproxima dos escritores da nova geração da Literatura Marginal. Apesar da nova geração contemplar também escritores de periferias de outras cidades brasileiras, a maioria, como já mencionado aqui anteriormente, é paulistana e a periferia é a temática dos seus textos.

2 A NOVA GERAÇÃO DA LITERATURA MARGINAL DENTRO DO NOVO SENTIDO DE PERIFERIA

Literatura é contestação. Quem tem voz não se abala.

Essa é a fita.

Ferréz

No presente capítulo, serão discutidas algumas manifestações e apontadas algumas produções da nova geração da Literatura Marginal dentro do novo sentido que a periferia assumiu na atualidade. Começamos com algumas considerações sobre a nova geração da Literatura Marginal:

A gente é marginal, mas quer ter editora, quer ter doutorado. A margem pra mim é o que desestabiliza o centro, por isso, mesmo que um dia a gente esteja numa editora grande, vai ser marginal. Marginal é pelo tema, é pela forma, é pela fonte, pela raiz, é pelo público que a gente imagina atingir. Eu penso nos caras que são marginalizados pela cultura quando eu tô escrevendo, eu penso no meu vizinho. Eu me identifico com o termo, mas eu não quero nem pra mim, nem pra você, ficar dormindo embaixo de goteira, passando perrengue (ROSA, 2004 *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 183).

Esse excerto traduz um pouco da nova geração da Literatura Marginal, à qual Ferréz se declara pertencente. Essa geração agrupa, especialmente, escritores da periferia paulistana, mas também podemos incluir Paulo Lins (1997), autor de *Cidade de Deus*, e alguns outros escritores periféricos distribuídos por todo o país. O livro *Cidade de Deus* foi lançado em 1997, romance considerado por muitos o início do movimento de autores da chamada “nova geração”. Além de Paulo Lins e Ferréz, temos Allan Santos da Rosa, Sérgio Vaz, Sacolinha, Alexandre Buzo e Rodrigo Ciríaco, que, na categorização de Patrocínio (2013), em *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*, seriam os mais expressivos.

Desde meados da década de 1990, o referido grupo vem se apropriando, a seu modo, da periferia como cenário.

Muitos autores marginalizados – em sua maioria negros – também têm selado a brancura das páginas com caracteres negros. São sujeitos periféricos que romperam a silenciosa posição de objeto para entrarem na cena literária utilizando a literatura enquanto veículo de um discurso político formado no desejo de autoafirmação. A presença desses autores em nossa série literária não pode ser lida como um dado

isolado, mas sim como a conformação de um grupo específico que deseja se fixar no seio de uma estrutura hegemônica. Para tanto, cobram para si a égide de marginal enquanto forma identitária, compondo um grupo heterogêneo no tocante ao exercício literário e homogêneo quanto a sua origem social. São agora os próprios marginais que buscam representar o cotidiano de territórios periféricos, resultando em uma escrita fortemente marcada por um teor testemunhal (PATROCÍNIO, 2013, p. 12).

Como vimos ao longo deste trabalho, a marginalidade na Literatura não foi inaugurada com esses escritores. Todavia, o que lhes confere notoriedade é o ponto de vista singular e a exigência dessa primazia narrativa sobre si mesmos. É o olhar de dentro, sinalizado no início desta pesquisa, da maioria dos autores que o novo gênero, se assim podemos dizer, agrupa. Entretanto, Patrocínio (2013) adverte para o fato de que:

É importante ressaltar que paralelamente a este movimento de articulação cultural da periferia através da literatura, temos observado a proliferação de obras literárias e fílmicas, não produzidas por sujeitos da periferia, que buscam examinar estes espaços marginalizados. A margem, este território quase esquecido e muitas vezes invisível da cidade, surge na contemporaneidade como um precioso território a ser explorado (PATROCÍNIO, 2013, p. 19).

Uma escritora que pertence ao grupo dos não periféricos, mas que também retrata a periferia, é Patrícia Melo (2000) com seu livro *Inferno*.

Seja pelo olhar do próprio marginal, que agora abandona a posição de objeto para figurar como sujeito do próprio discurso, ou por autores não pertencentes às margens que, movidos pelo crescente interesse do mercado editorial, repetem as ideias e os preceitos formados pela literatura marginal, é inegável que a periferia urbana ocupa hoje, paradoxalmente, um espaço central na produção discursiva brasileira (PATROCÍNIO, 2013, p. 19).

Coelho (2010), que muito contribuiu com as considerações inseridas nessa pesquisa sobre as expressões de marginalidade nas décadas de 1960 e 1970, considera pertinente a continuidade de trabalhos com a temática marginal.

Ao longo da década de 1990, a temática da marginalidade volta à baila no campo cultural. No fim do século XX, após quinze anos de redemocratização, artistas, intelectuais e populações ditas marginais (ou periféricas, como se usa hoje) retomam os contatos feitos de forma tão direta no período aqui estudado (décadas de 60 e 70). Hoje, porém, as bases desse contato são outras. Os marginais não são mais bandidos solitários que achacavam pontos de jogo de bicho e assaltavam padarias (como Cara de Cavalo), ou passistas da Mangueira e favelados em geral. Os morros e as favelas tornaram-se espaços muito mais complexos do que os frequentados por Oiticica e Waly Salomão na década de 1960 (COELHO, 2010, p. 294).

Os artistas e intelectuais da atualidade que possuem algum tipo de relação com o que é produzido à margem também são frequentemente da margem. Na década de 1960, como retromencionado, era diferente: existiam os marginais em seus espaços, e os frequentadores daqueles espaços, que se inspiravam nas situações ali vividas. O heroísmo da bandeira de Oiticica (1964) foi possível em um momento bem mais romântico em relação aos morros e às favelas. Questões como a violência urbana, porém, não impedem que artistas e intelectuais não pertencentes ao local estreitem relações com a realidade da favela e da periferia de uma maneira geral. Com a Literatura Marginal, a novidade é que a produção dos próprios sujeitos marginalizados passou a ter visibilidade, mesmo que (ou talvez justamente por isso) recuse intermediações.

De certa forma, a violência, que se marca em determinados espaços da cidade, também se tornou objeto cultural valorizado, especialmente quando é retratada no cotidiano. Dialoga-se com criminosos que acabam circulando nesses espaços, juntamente com os moradores, que podem ser músicos de samba ou *rap*, pastores religiosos, estudantes, trabalhadores, escritores, entre outros. Assim, o viés sociológico da marginalidade, pois, nesse caso, é o endereço dos escritores que define a posição marginal, é o grande traço da nova geração da Literatura Marginal. Isso decorre do fato de a marginalidade não ser mais tanto uma opção no campo artístico, mas fazer parte da biografia do escritor.

No entanto, da mesma maneira que Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros representantes da marginalidade nas décadas de 1960 e 1970 rejeitavam o título de marginais, isso também aconteceu com a nova geração. Na verdade, começou-se a construir a ideia de nova geração da Literatura Marginal a partir da publicação da primeira edição do especial da *Caros Amigos Literatura Marginal*. Paulo Lins, por exemplo, na *Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial* em 30 de junho de 2004, no SESC de Consolação, São Paulo, foi um dos que não se considera marginal, bem como aos colegas que publicaram na edição especial dessa revista. Ele alega ser marginal apenas a temática, como já mencionado anteriormente na presente pesquisa, uma vez que foi publicada por uma grande editora e despertou o interesse de estudiosos e universidades. Até menciona Leminski, que também rejeitava os títulos de marginais conferidos aos poetas das décadas de 1960 e 1970.

Nessa primeira edição, quase todos os escritores eram paulistas ou moradores de São Paulo, com exceção de Paulo Lins e Edson Veóca, que representavam o Rio de Janeiro. A presença de Paulo Lins na publicação, entretanto, rendeu interpretações diversas. Ferréz enfatiza frequentemente em seus depoimentos que convidou Paulo Lins para fazer parte da edição especial porque o romance *Cidade de Deus* foi sua inspiração para escrever *Capão Pecado*, e que a aceitação ao trabalho de Paulo Lins

o encorajava a dar sequência aos seus projetos. Já Paulo Lins explicou a sua participação justificando que desconhecia a ideia de Ferréz de veicular tal edição sob o título “Literatura marginal: a cultura da periferia”, e que apenas aceitou o convite do amigo para fazer parte de uma edição especial da revista *Caros Amigos* que reunia escritores originários das periferias (NASCIMENTO, 2008, p. 58).

Como podemos perceber, nem mesmo a contemporaneidade pôs fim à controvérsia nas concepções de marginalidade. Como até aqui, sempre que falamos nas expressões de marginalidade foi possível, em alguns momentos, fazer com que, apesar da distância temporal, dialogassem. Além disso, existem duas questões que não podem ser desconsideradas. A primeira delas é a marginalidade da editoração, que logo no início deste trabalho foi mencionada e associada à geração de 1970. Nascimento (2008) aponta, em sua pesquisa, que os escritores da nova geração anseiam fazer parte de uma grande editora, como forma de reconhecimento de suas expressões narrativas. Enquanto os poetas atuavam na perspectiva da transgressão da norma, a nova geração já caminha para a normatização dessa transgressão. A segunda questão relevante tem o mesmo viés no que tange ao modo de pensar a transgressão, trazido a esta pesquisa por Coelho (2010). A geração de 1970, enquanto transgressora da norma, recebeu de terceiros (estudiosos e imprensa, por exemplo) a classificação de marginal, enquanto a nova geração atribuiu-se o termo “marginal”.

Diante da autoatribuição do termo marginal pelos escritores da nova geração e da potencialização ao se assumirem como sujeitos periféricos, é importante destacar o papel dos coletivos culturais na produção de Literatura no que se refere à nova significação que a periferia assumiu na atualidade.

Nesta direção, insere-se o ativismo dos escritores estudados, principalmente em São Paulo, com os projetos Cooperifa, 1daSul e Literatura no Brasil, que não somente promovem saraus, eventos de lançamento ou de arrecadação e distribuição de livros, como se tornaram instâncias de circulação e consagração de obras de Literatura Marginal produzidas pelos escritores da periferia, principalmente daqueles que lançam seus livros de maneira independente (NASCIMENTO, 2008, p. 138-40).

Pensar a nova geração da Literatura Marginal é refletir sobre alguns personagens e cenários. Obviamente, os personagens são os escritores, sendo Ferréz o protagonista. A revista *Caros Amigos* foi um cenário muito importante, e sua união com Ferréz deu maior visibilidade aos escritores da periferia, e o fato de cada uma das três edições de *Literatura Marginal* ter sido publicada como atos, realmente pôs os escritores em cena.

Para além desse cenário da revista *Caros Amigos*, a atuação político-cultural dos escritores desempenha um papel de extrema importância em suas narrativas. Essa atuação está

relacionada aos movimentos culturais de que a maioria dos escritores faz parte e que já mencionamos anteriormente: Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa), Somos Todos Um pela Dignidade da Zona Sul (1daSul), Literatura no Brasil, Sarau do Binho, entre outros. Os três primeiros têm um papel de destaque na construção da imagem de três escritores da nova geração: Sérgio Vaz, Ferréz e Sacolinha. Os referidos espaços também proporcionam a produção, circulação e a legitimação da literatura da nova geração da Literatura Marginal.

A Cooperifa tem o bar *Zé Batidão* desde 2003 como endereço das apresentações semanais de seus poetas. O bar fica no Jardim Guarujá, Zona Sul de São Paulo e, segundo Sérgio Vaz, é o único local público na periferia. Antes de ocupar esse bar, já passou por uma fábrica desativada e um outro bar em Taboão da Serra, São Paulo.

Nos seus quatro primeiros anos de existência, a Cooperifa promoveu saraus poéticos, debates, sessões de cinema, lançamento de livros, esquetes de teatro, exposição de fotografias e de artes plásticas, apresentações de dança e música. Mas, com o passar do tempo, gerou como principal produto artístico a poesia e possibilitou que cidadãos comuns assumissem a identidade de “poetas”. Ou seja, originalmente formada para gerar oportunidades de circulação dos produtos culturais de artistas de diferentes áreas, mas ainda anônimos, a Cooperifa constituiu-se como um espaço em que taxistas, seguranças, professores, vendedores, estudantes, desempregados, rappers, entre outros, desenvolvessem habilidades artísticas – sobretudo a produção de poemas (NASCIMENTO, 2008, p. 256).

Os saraus da Cooperifa, além de gratuitos, funcionam como meio de divulgação de eventos. É um espaço em que as pessoas compartilham arte, literatura, experiências, informações e conhecimentos. É um movimento que estimula a leitura, a apreciação e a produção de textos. Nascimento (2008), durante sua pesquisa para o mestrado, frequentou tanto esse quanto outros espaços e assinala que as injustiças sociais são temas recorrentes nas poesias, assim como as questões raciais. Contudo, as questões abstratas também estão presentes nas poesias, como, por exemplo, as liberdades individuais, o amor e a solidariedade.

Apesar de contemplar várias manifestações artísticas, hoje a poesia dá o tom da Cooperifa, contribuindo para “desmistificar, dentre os frequentadores, a ideia de que a produção poética deve ser pensada somente em relação aos membros das classes média e alta, ou aos sujeitos com alta escolarização” (NASCIMENTO, 2008, p. 256).

“Literatura no Brasil mesmo é a gente que faz na periferia”, diz o Sacolinha (NASCIMENTO, 2008, p. 284), de acordo com ele, escritor da nova geração da Literatura Marginal e ativista do movimento negro, que, em Suzano, São Paulo, no ano de 2002, fundou o projeto cultural Literatura no Brasil, com a finalidade de incentivar a prática de leitura e ser um ambiente de divulgação da Literatura produzida nas periferias brasileiras. Essa fala do

prexplica os critérios estabelecidos pela comissão literária para envio de textos ao Literatura no Brasil e sintetiza bem o projeto:

O texto, primeiro, ele tem que ter a raiz do projeto “Literatura no Brasil” que é o cunho social, a gente sempre tá trabalhando com isso, então se a gente ler o texto dele e ele tá falando ali sobre o preconceito, tá falando ali sobre a questão racial, tá falando ali sobre o pobre, sobre a questão de gênero, [...]. O segundo critério é a questão da informação, todo texto que vem pra gente não pode ser um mero texto literário, ele tem que ter uma informação, passar uma informação pro pessoal, [...]. E o terceiro critério, que é um que a gente valoriza bastante, é a questão de alguma coisa que chama a pessoa pra ler, então a gente não vai apenas divulgar a pessoa, a gente coloca um texto que quando alguém começa a ler já o título tem que estar chamando a atenção, já que a gente quer também divulgar a leitura na periferia. Mas, resumindo, o projeto é esse, a gente visa divulgar escritores (NASCIMENTO, 2008, p. 290).

Assim se desenha o projeto Literatura no Brasil, que, assim como o Cooperifa, atua com intuito de formar leitores. Esse projeto possui um blog idealizado e alimentado por Sacolinha, a saber: <www.literaturanobrasil.blogspot.com>. O *site* tornou-se essencial para o projeto, pois convocava escritores e expunha alguns textos selecionados. Além disso, também funcionava para a divulgação de eventos culturais das mais diversas naturezas, especialmente os relacionados ao Movimento *Hip Hop* e ao Movimento Negro. Mais tarde, o blog começou a disponibilizar entrevistas com escritores, veiculando as opiniões de Sacolinha, bem como a comercializar roupas com o símbolo do projeto.

Além desse, temos o 1daSul, movimento cultural gerido pelo Ferréz, que também fará parte de algumas discussões no Capítulo 3.

3 FERRÉZ E OS DESLOCAMENTOS DA ESCRITA PERIFÉRICA

A literatura marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo.

Ferréz

Como o objeto de análise principal da presente dissertação é a discussão das mutações na Literatura Marginal e no discurso de Ferréz dentro de uma nova concepção marginalidade literária, inseparável de novos sentidos e contextos da ideia de periferia, ficou evidente, durante a pesquisa, que, em Ferréz, os conceitos de marginalidade e periferia se entrecruzavam tanto que até se confundiam.

Ferréz trata, em alguns momentos, os termos “marginal” e “periférico” como sinônimos, especialmente quando fala dos escritores e de suas produções. “Marginal” seria a condição do autor, ao passo que “periferia” seria o local em que o referido autor deveria estar (como defendia inicialmente em suas entrevistas e obras) ou não (deslocamento recente em seus escritos e sua nova perspectiva sobre sua arte). Contudo, podemos afirmar que o periférico e o marginal de Ferréz se aproximam de tal forma que evidenciam a importância desse lugar, isto é, da periferia, na constituição do sujeito-autor marginal.

No presente capítulo, a discussão estará centrada no Ferréz: um pouco da sua literatura, do seu discurso e o que se diz sobre o escritor. Entretanto, como toda a pesquisa até agora dialogou com o discurso do Ferréz, os próximos quatro parágrafos sintetizarão o caminho percorrido até então.

A discussão teve início por meio de reflexões sobre o termo “periferia”, especialmente segundo a tese de doutorado desenvolvida por D’Andrea (2013), que discute a periferia, dialogando e diversas vezes se complementando com o artigo de Prysthon e Carrero (2012), que discute a periferia *fashion*. Já foi dito anteriormente, que, ao assumir sua condição de periférico de forma ressignificada, o sujeito se orgulha dela e assume um (des)posicionamento estético e político diante dessa condição, da qual sai para uma afirmação, que se dá principalmente por meio de seus sujeitos nos coletivos culturais mais ativos. No caso da Literatura Marginal, objeto de estudo, isso ocorreu especialmente na cidade de São Paulo e na periferia da grande São Paulo, locais em que se produzem arte e cultura. Percebe-se que a

periferia deixa de simbolizar apenas a violência e passa a expor seu potencial criativo, mesmo em condições geográfica e economicamente desfavoráveis.

Uma vez pensada a periferia, chegamos às controvertidas concepções de marginalidade, passando pela cultura marginal das décadas de 1960 e 1970, em que se destacam o Tropicalismo, a Tropicália, a Marginalia e artistas como, por exemplo, Hélio Oiticica e Torquato Neto. Além dos poetas marginais dessas décadas, houve a busca em Carolina Maria de Jesus dos sentidos do termo “marginal” no campo da Literatura. Percebemos que, em todos os momentos dessa história, termos como “marginal” e “periferia” nunca estiveram livres de contradições, ambiguidades e disputas.

A inevitável confusão em torno de dois termos que servem ao estudo das questões sociais quanto às experiências e aos gêneros artísticos serem ou não marginais é tão problemática que, nas décadas de 1960 e 1970, a denominação “marginal” fora recusada pelo músico Gilberto Gil, assim como atualmente é pelo escritor Paulo Lins. A diferença é que Gil tinha receio de não ser aceito pela “família brasileira” por intitular-se marginal, pois queria que sua música estivesse em todos os espaços. Enquanto Paulo Lins não aceita a alcunha de marginal por ter publicado em grandes editoras e estar nas universidades, bem como em todo o circuito literário legitimado pela sociedade.

Dos anos 1990 até os dias de hoje, a reflexão sobre os textos da nova geração da Literatura Marginal dentro do novo sentido de periferia, sentido esse discutido no início deste trabalho, em que a condição de periférico já havia se tornado motivo de orgulho, apontou que o potencial criativo foi tão evidenciado e enaltecido que se desenvolveu um ambiente propício para o surgimento e protagonismo de escritores da periferia, fortalecendo a nova geração da Literatura Marginal enquanto movimento. O mais importante, a meu ver, é que essa aproximação evidencia a importância desse lugar, isto é, da periferia na constituição do sujeito marginal e talvez da Literatura Marginal da nova geração.

Retomando as considerações sobre Ferréz, que possui as mutações de seu discurso e um pouco de sua criação literária como partes do objeto de estudo desta pesquisa, estão ressaltados, dentro de uma nova concepção marginalidade literária, inseparável de novos sentidos e contextos da ideia de periferia, a discussão sobre a Literatura Marginal e seus pontos de contato com um deslocamento do conceito de periferia. A trajetória de Ferréz e de sua obra será percorrida, concluindo com o deslocamento mais recente, que certamente ainda proverá muitos desdobramentos na relação entre os pontos-chave de reflexão e pesquisa: literatura, marginalidade e periferia.

Em suas entrevistas e obras recentes, Ferréz afirma que um escritor pode escrever sobre o que desejar. Seja da periferia ou não, o endereço de sua residência não pode ser definidor do que é legítimo ser escrito por ele. Embora em um determinado momento de sua carreira, Ferréz não tenha estado de acordo com o fato de a periferia ser ficcionada por sujeitos não pertencentes a ela, é a publicação de seu último romance, intitulado *Deus foi almoçar*, atesta que não existem questões próprias a autores ditos “de periferia”.

De acordo com Nascimento (2008), Reginaldo Ferreira da Silva é o nome de batismo do Ferréz. Usar Ferréz para assinar seus trabalhos é uma forma de homenagear dois heróis brasileiros: Virgulino Ferreira, o Lampião, daí o *Ferre*, e Zumbi dos Palmares, Z. Ele escreve desde os 12 anos de idade e possui contos, versos, poesias e letras de músicas. Juntamente com a profissão escritor, foi obrigado a acumular outras profissões: balconista, auxiliar geral e arquivista.

A carreira de escritor teve início, de fato, no ano de 1997 com a publicação de *Fortaleza da desilusão*, sem editora. Já no ano 2000, Ferréz publicou a obra que marcou sua entrada nos circuitos literários mais legitimados: *Capão pecado*, pela Labortexto Editorial.

Capão Redondo era um nome muito estranho, e o que tinham lhe explicado era o que nome era tirado de um artefato indígena, pois os índios faziam um cestão de palha que tinha o nome de capão, e vendo essa área de longe se tinha a impressão de ser uma cesta. Colocaram o nome de Capão Redondo, ou seja “uma grande cesta redonda” (FERRÉZ, 2000, p. 26).

Esse trecho do livro *Capão Pecado* explica como surgiu o nome do bairro periférico que é cenário da primeira obra de grande expressividade de Ferréz.

Em 2003, publicou *Manual prático do ódio* pela editora Objetiva. O ano de 2005 foi repleto de publicações: *Amanhecer Esmeralda*, pela Objetiva, *Capão pecado*, mas agora também pela Objetiva, e o *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, pela Agir. O ano de 2006 também não foi diferente: *Os inimigos não mandam flores*, com Alexandre de Mayo, pela Ediouro; *Manual practico del odio*, pela El Aleph, e *Ninguém é inocente em São Paulo*, pela Objetiva. Em 2009, Ferréz presenteou o público com *Cronista de um tempo ruim*, pela editora Selo Povo. No ano de 2012, foram três publicações: *Deus foi almoçar* e *O pote mágico*, ambos pela editora Planeta do Brasil, e *Desterro*, também com De Mayo, pela Anadarco Editora. Finalmente em 2013, *Capão pecado* foi lançado pela terceira vez, pela terceira editora, a Planeta do Brasil..

Depois de uma visão panorâmica sobre a carreira de Ferréz, será feito, agora, um passeio por sua investida empresarial, que nunca perdeu o foco social e jamais pensou o lucro pelo lucro. Primeiro, destaca-se o selo literário *Literatura Marginal*.

A criação do selo literário *Literatura Marginal* deve-se ao fato, segundo o próprio escritor, de que, quando ele se lançou no mundo da escrita, sempre era questionado quanto a que movimento fazia parte.

Em 2001, o escritor Ferréz idealizou, organizou e editou os textos de um projeto de literatura em revista intitulado “Literatura marginal: a cultura da periferia”, que contou com a participação de dez autores em dezesseis textos. Nos anos de 2002 e 2004, outras duas edições de literatura marginal foram organizadas pelo escritor e veiculadas pela revista *Caros Amigos*, aglutinando textos de outros trinta e oito autores. Ferréz já havia se utilizado da expressão literatura marginal, à época do lançamento do seu segundo livro, *Capão Pecado*, em 2000, para referir-se ao tipo de literatura que produzia e a de uma série de escritores com semelhante perfil sociológico, que estavam publicando entre o final dos anos 1990 e o começo do novo século, uma classificação representativa do contexto social nos quais estariam inseridos: à margem da produção e do consumo de bens econômicos e culturais, do centro geográfico das cidades e da participação político-social (NASCIMENTO, 2008, p. 42)

Ao se aproximar de textos de João Antônio e Plínio Marcos e perceber as noções de marginalidade naquela obra, Ferréz foi ganhando a certeza de que também era um escritor marginal. Quando reuniu os escritos de vários autores no projeto da revista *Caros Amigos*, percebeu-se enquanto parte de um movimento.

Para esses escritores, a associação do termo marginal à literatura remete, ao mesmo tempo, à situação de marginalidade (social, editorial ou jurídica) vivenciada pelo autor e a uma produção literária que visa expressar o que é peculiar aos espaços tidos como marginais, especialmente com relação à periferia (os temas, os problemas, o linguajar, as gírias, os valores, as práticas de certos segmentos, etc.) (NASCIMENTO, 2008, p. 20).

O romance que projetou Ferréz para uma fama literária, como já dito aqui, foi *Capão pecado*. Na verdade, o que ficou mais em evidência foi a experiência vivida pelo escritor, tema do livro.

O romance não foi saudado como acontecimento literário, tampouco foi lançado sob o aval de algum crítico renomado, mas movimentou o interesse da imprensa, que buscou evidenciar mais os aspectos sociológicos relacionados à produção do que as características da própria obra. Ferréz despontava, então, como exceção cultural de um dos locais da cidade mais associado à violência. Das críticas referentes ao texto, três eixos sintetizam a recepção dada à obra: o tipo de escrita (linguagem coloquial, recheada de gírias das periferias urbanas paulistanas), o realismo exacerbado e as comparações com os produtos do hip hop (NASCIMENTO, 2008, p. 43).

Como Nascimento (2013) ressalta, na Literatura Marginal da nova geração, a experiência de vida foi mais valorizada que a experiência literária. A discussão sobre a Literatura Marginal da nova geração, assumiu muito mais um viés sociológico do que literário. Tudo o que envolve a referida Literatura Marginal e os discursos de Ferréz, o escritor mais expressivo dessa geração é de fato interessante. Entretanto, ao falarmos em literatura, é pertinente apresentar o texto literário, pois é a criação do escritor. Sendo assim, a seguir, serão ressaltados alguns trechos com traços importantes e recorrentes na obra de Ferréz.

Quanto ao tipo da escrita, o trecho a seguir sintetiza o que será encontrado ao longo do texto. Este é o diálogo que abre o primeiro capítulo:

- Aí, mano! Eu bebo todo dia, cê tá ligado?
- Fumo pra cacete, mano, durmo sempre aqui em frente à vendinha da Maria.
- Já vi de tudo aqui no Capão, coisa que até o diabo duvida, mano, cê tá ligado?
- Sobrevivo comendo coisas que ganho, mano, reviro até os lixo, é mó treta com os cachorro, cê tá ligado?
- Já fui esfaqueado duas vezes, mano; uma pelo Luís Negão e a última foi pelo Sandrinho e o China, uns moleque forgado da porra.
- E agora você pensa: tudo isso e eu ainda tô vivo, mano. Agora uma pá de maluco que comia bem pra caralho já foi embora, é só você pensar, o Senna, o Jânio, o João Paulo, o PC Farias, a mãe do Collor, o irmão do Collor, o Leandro, aquele da dupla sertaneja, cê tá ligado? Então num é embaçado, mano? Aí, eu vou sair fora agora, vai ter um boi na brasa lá no Saldanha, e hoje eu vou comer que nem um cachorro, falou Marquinhos, depois a gente se cruza.
- Falou Vasp, depois a gente se tromba (FERRÉZ, 2000, p. 25).

Sobre o realismo exacerbado, tem-se:

- Jura, China, Mixaria e Burgos estavam tomando cerveja em frente ao Bar do Polícia e quando avistaram o Geóvas pegando uma lata de Coca-Cola do chão, se ligaram que o mano ia fumar pedra. Começaram então, a comentar o futuro do maluco. Ratinho chegou na banca e ouviu os comentários sobre Geovás e disse que ele já tava vacilando e que roubara o botijão de gás da Dona Izé. Burgos se irritou e disse que não adiantava o Ratinho agitar encrenca, que ele tava a pampa e começou a falar muito nervoso, quase chorando.
- Mano, eu já tô cheio dessas tretas, tá ligado? Se ele qué robá os vizinho, que se foda, que alguém tome as dor e suba ele, ta ligado? Eu quero só curtir, mano.
- Mixaria, estranhando o desabafo de Burgos, perguntou porque ele estava daquele jeito, Burgos respondeu rapidamente, sob os olhares atentos dos companheiros, que nunca o haviam visto daquele jeito.
- Tá foda, mano, sabe aquele mano que nós subiu lá perto da balsa, no Grajaú? China foi o único que respondeu.
 - Sei sim, o maluco que caguetou nós pros homi.
 - É esse mesmo, mano, eu tô sonhando com ele direto, no sonho ele vem e pega a minha mão, vai me arrastando e tem uma luz vermelha atrás dele. É mó assombro mano, e toda manhã quando eu acordo, eu sinto um puta cheiro de queimado, a gente não devia ter queimado ele não, mano (FERRÉZ, 2000, p. 79).

A comparação com os produtos do *hip hop*, além de estar na própria linguagem e no realismo do texto, faz-se presente no início de cada uma das cinco partes do romance. Cada seção se inicia com um texto de um *rapper* ou mesmo de um grupo de *hip hop*. Na primeira parte, antes da narrativa iniciar, tem-se o texto de quem já é mencionado como participante na capa do livro, Mano Brown:

No Capão Redondo é onde a foto não tem inspiração pra cartão postal.
Os turistas não vêm gastar os dólares e os poetas nem sequer ouviram falar, pra citar nos sambas-enredo.
Capão Redondo é a pobreza, a injustiça, ruas de terra, esgoto a céu aberto, crianças descalças, distritos lotados, veículo do IML subindo e descendo pra lá e pra cá, tensão e cheiro de maconha o tempo todo.
São Paulo não é a cidade maravilhosa, e o Capão Redondo no lado sul do mapa, muito menos.
Aqui as histórias de crime não têm romantismo e nem heróis.
Mas, aí! Eu amo essa porra!
No mundão eu não sou ninguém, mas no Capão Redondo eu tenho meu lugar garantido, morô mano? (FERRÉZ, 2000, p. 24).

As partes seguintes se iniciam com palavras de Cascão, *rapper* do grupo *Trilha Sonora do Gueto*, palavras do grupo de *hip hop* “Outraversão”, do *rapper* Negredo e finalmente com o *rapper* Conceito Moral.

Para um contato maior com a escrita do Ferréz, foram explicitados acima alguns trechos do romance *Capão Pecado*. Na época da publicação do livro, no ano 2000, Ferréz já falava em *Literatura Marginal*, mas o selo *Literatura Marginal*, se consubstanciou e foi de fato criado como a publicação de diversos escritores através da revista *Caros Amigos*, no ano de 2001, como uma investida empresarial de Ferréz.

Além do selo *Literatura Marginal* como investida empresarial, podemos falar do movimento cultural *IdaSul*.

Ainda segundo Nascimento (2008), a fundação do o *Somos Todos Um pela Dignidade da Zona Sul*, o movimento cultural *IdaSul* coincide com o processo de elaboração do romance *Capão Pecado*. É importante pensar nesta perspectiva, pois foi um período posterior à publicação de *Cidade de Deus* e que a periferia assumia a cena culturalmente em diversos aspectos. Sendo assim, aspectos culturais e sociais estavam com uma ligação tão estreita, que é possível compreender o sucesso maior da publicação *Capão Pecado* numa dimensão mais social do que literária. Desta maneira, o movimento cultural *IdaSul* e o romance *Capão Pecado* são lidos numa mesma lógica: ambos mostram como Ferréz estreitou relações com o *hip hop*, ambos contam com a participação de amigos de infância dele e de artistas moradores do Capão Redondo, representando a crença de que a arte pode promover a ascensão de

indivíduos e especificamente o *1daSul*, pode ser uma alternativa para a coletividade, onde grupos socialmente marginalizados seriam beneficiados tanto com um espaço para exposição de seus trabalhos, como com um espaço para conhecer expressões artísticas de outras pessoas.

Em outros momentos desta pesquisa foi sinalizada a importância dos coletivos culturais que estavam relacionados aos escritores marginais na construção de todo o universo marginal-periférico. Nos espaços físicos desses coletivos, como já foi dito aqui anteriormente, os artistas e escritores podem expor suas produções. E como esses espaços normalmente estão localizados na periferia, é uma maneira de os sujeitos marginalizados socialmente terem acesso a alguns bens culturais produzidos por sujeitos também marginalizados socialmente como eles.

Para além da questão cultural, podemos pensar a *1daSul* da seguinte maneira:

[...] a conformação da grife/ marca e da loja – está relacionado à preocupação de Ferréz de garantir sua subsistência – o que lhe permitiu continuar produzindo seus textos para tentar firmar seu nome na literatura brasileira. Sendo a *1daSul* um empreendimento que envolve apenas profissionais do Capão Redondo e que tem seus produtos consumidos pelos jovens da região, é interessante estabelecer também um paralelo com o possível perfil sociológico do público-consumidor dos produtos literários de Ferréz [...]. A grife/marca e a loja agregam o tipo de público que o escritor pretende atingir com sua literatura (para contribuir com a formação intelectual, cultural e crítica), e são os empreendimentos que mais contribuem para Ferréz provocar uma identificação positiva com a cultura da periferia (NASCIMENTO, 2008, p. 303).

A viabilização da subsistência de Ferréz, ao mesmo tempo em que acontecem suas intervenções culturais na *1daSul* oferecem algumas leituras possíveis, onde talvez a mais importante delas, seja a veiculação de uma identidade positiva da periferia. Os produtos oferecidos pela *1daSul* como da “autêntica cultura da periferia”, para quem é de fato da periferia e, como exposição da “realidade da periferia”, atendendo a curiosidade das pessoas que não residem na periferia.

É significativo, contudo, que a loja *1daSul* comercialize livros e CDs, em mais um esforço do autor de incentivar o consumo de bens culturais na periferia. Outras iniciativas de Ferréz, como o selo fonográfico e a “*1daSul* Produções”, estão ligadas ao envolvimento do escritor com o movimento hip hop, pois são duas das suas apostas para incrementar o cenário do rap nacional com o lançamento de grupos mais politizados, que têm menos acesso à mídia e às gravadoras. O que há de comum a todos os empreendimentos de Ferréz (os selos editorial e fonográfico, a grife, a loja, a vídeo-locadora e a produtora), de todo modo, é a interface com o consumo (NASCIMENTO, 2008, p. 304).

É importante acrescentar que, essa interface com consumo, não vende a periferia, mas a insere na lógica do capital de uma maneira que ela não seja apenas a mercadoria, mas

também possa lucrar, ter retornos. Isso vale tanto para o selo *Literatura Marginal* como para o movimento cultural *IdaSul*.

Pensando aqui na periferia de 1960, aquela vivida por Carolina Maria de Jesus, em meio a uma ditadura militar, em contraponto com a periferia da atualidade, a do Ferréz e demais escritores da nova geração da Literatura Marginal, é possível perceber que as possibilidades de criação e de posicionamento frente a tudo o que acontece no Brasil e no mundo são diferentes. Apesar de Ferréz e a nova geração vivenciarem um momento muito intenso no que diz respeito ao consumo e conseqüente valor comercial do rótulo “periferia”, há um certo movimento de resistência na Literatura Marginal no que tange à exposição dos sujeitos periféricos. Nesta questão há de se destacar os movimentos culturais aqui mencionados e o selo *Literatura Marginal*. São iniciativas empresariais sim, mas como uma determinada “responsabilidade social”, se assim podemos dizer sem resvalar no sentido e prática mais comum associados à esta expressão tão fortemente utilizada no mundo empresarial. A responsabilidade social neste caso, é diferente das de grandes grupos empresariais que muitas vezes temos notícias que funcionam apenas para redução de impostos. Digamos então, que as iniciativas referidas aqui são coletivas, sociais, que realmente permitem que a periferia entre em cena, deixando apenas de ser cenário ou objeto de roteiro e direção mais ou menos definidos por outros, externos a ela. A periferia passa a protagonizar e pode ditar algumas regras.

Um bom exemplo do cuidado em expor a periferia e seus sujeitos por parte da Literatura Marginal foi a preocupação de Ferréz em evitar que sua obra literária tivesse o mesmo destino que a adaptação do romance *Cidade de Deus* para a tela dos cinemas. Apesar do enorme sucesso de bilheteria, a produção sofreu severas críticas por expor os moradores da comunidade a uma situação de apenas violência, não exaltando qualquer qualidade do local. Essas críticas severas fizeram Ferréz repensar a possibilidade de transformar *Capão Pecado* em filme. A primeira questão era o nome que imediatamente remeteria ao Capão Redondo, onde a história se passava e várias pessoas poderiam se identificar negativamente com as personagens, pela linguagem da violência que está impressa no texto. Por este motivo, ele preferiu que *Manual Prático do ódio* fosse para as telas do cinema, pois este apesar de uma temática semelhante possui mais elementos ficcionais, enquanto em *Capão Pecado* há referências mais nítidas às pessoas do Capão Redondo. Uma cineasta fez a proposta e o projeto de tornar o livro *Manual Prático do ódio* um filme ainda está em andamento.

A periferia retratada nas páginas das crônicas, contos e romances e poesias da nova geração da Literatura Marginal até pode se assemelhar à retratada por marginais de outros

períodos de nossa história. Porém, o falar de dentro do tema e a possibilidade de refletir sobre o mesmo coletivamente, como já dito aqui nesta pesquisa, fez com que a periferia deixasse de ser um mero cenário e passasse a ser protagonista de suas histórias.

Ainda pensando no novo sentido assumido pela periferia, podemos perceber os variados traços verificados nos textos da nova geração da Literatura Marginal, especialmente nos textos de Ferréz. É verdade que *Capão Pecado* colocou Ferréz tanto no circuito literário quanto no midiático. Entretanto, *Manual prático do ódio*, que foi publicado posteriormente, possui os mesmos traços que fizeram com que os escritos de Ferréz despontassem para o grande público: uma escrita recheada de gírias, palavrões e jargões típicos de jovens da periferia, principalmente dos ligados ao movimento *hip hop*; violência, pobreza e várias questões sociais como tema; e o fato do escritor ainda, literalmente, habitar em sua temática maior.

E aí, Modelo, o barato ta louco pra mim. Tô descabelado, se eu levantar a grana, eu busco ela, fui buscar os barato na mão grande, aí vou nos corre pra ver se busco a Belina, a Ana Maria levou dois tiros sem saber, tava de vacilo.

- É, mas ela armou caixão pro maluco, acabou levando, né não?

- É, aí pra você ver, um retorno ao grande nada, mas quem vai comprar?

- Viu o maluco ta no maior perrê, a mina ta grávida, e os esquema que ele armou num virou, aí ta querendo metade do preço, vou buscar as máquina e armar pra ver se eu pego o latão

- Firmão! Mas leva os 38 porque essa 380 tá engasgando direto (FERRÉZ, 2003, p. 28).

O trecho acima é referente ao romance *Manual Prático do Ódio*, publicado no ano de 2003.

Segundo Peçanha (2008, p. 212), “para Ferréz, ser sujeito do espaço que frequentemente retrata na sua literatura é o que lhe confere legitimidade para ficcionalizar o estilo de vida e as práticas sociais dos membros das classes populares, situados em bairros da periferia”.

Ainda sobre essa questão, Ferréz pronunciou:

A Patrícia Melo⁵ retrata o que não conhece, eu não falo sobre a elite porque não conheço. Eu sei que a literatura tem asas e pode representar, mas não acho legal ganhar dinheiro em cima da imagem das pessoas mais pobres. É preciso separar o compromisso ético de projetos marqueteiros, eu reconheço a qualidade dos autores, mas há muitas falhas na representação da periferia. Eu sei que a realidade não cabe

⁵ Patrícia Melo já foi citada na presente pesquisa. Ela é autora, entre outras publicações, de *Inferno*. O referido romance também tem a periferia como cenário, mas como sinaliza o próprio Ferréz, ela não possui a mesma identificação com a periferia que ele e outros escritores da nova geração possuem para que sua ficção tenha alguma aproximação com a realidade como a deles.

na literatura, mas o afastamento total da realidade faz com que o livro seja apenas ficção (Ferréz em fala no evento “Ferréz: a voz da periferia”, realizado em 16 de abril de 2004 no estande da livraria FNAC na XVIII Bienal do Livro de São Paulo) (NASCIMENTO, 2008, p. 212).

Essa fala do Ferréz deslegitimava quem não é da periferia como representante dela. Questionava o livro que é “apenas” ficção, pois, a seu ver, tratava-se de ganhar dinheiro através das pessoas mais pobres. Em algumas entrevistas, Ferréz explicita que a periferia como temática em sua obra era uma espécie de estratégia para formar leitores na periferia, de modo que sujeitos periféricos se identificassem com os escritos e se aproximassem do ato de leitura.

Contudo, com o passar do tempo, o discurso do Ferréz que defendia a temática (e a legitimidade desta sendo atestada pelo pertencimento real do narrador ao cenário da narrativa) como indicador de marginalidade na literatura, foi se deslocando. É possível que isso tenha acontecido pelo fato de que, da mesma maneira que Ferréz proferiu num discurso anterior que quem não é da periferia não tem legitimidade para falar dela, críticos também podem dizer que escritores da nova geração da Literatura Marginal devem limitar-se a escrever sobre a periferia, que outras temáticas não cabem, pois não foram vivenciadas por eles. É provável que, hoje, Ferréz perceba o quão provisória foi sua afirmação, uma vez que a defesa de uma “autenticidade” pode em um primeiro momento valer como passaporte de entrada do artista em um campo já constituído e do qual ele se encontrava excluído. Em um segundo momento, porém, passa a se configurar como rótulo, uma camisa de força que imobiliza e limita o desenrolar de sua produção para além do meramente vivido. A epígrafe desta parte do capítulo atesta esse novo momento em que Ferréz afirma, agora, a identidade social do escritor como definidora da marginalidade na literatura. Já não se fala mais em temática. A vivência, por já ter sido expressa, pode agora ser superada (LEROUX, 2010).

Por esta razão, no ano de 2012 Ferréz lança *Deus foi almoçar*. O referido romance levou oito anos para ser publicado e a crítica diz que difere das demais obras de Ferréz não apenas pela temática (as agruras da vida de um personagem de classe média), mas também pela linguagem e alguns recursos textuais, como por exemplo, a ausência de travessões para marcar a fala das personagens:

Chegou no serviço com dez minutos de atraso, na porta do arquivo a secretária da central esperava para recolher alguns documentos, disse um leve bom-dia e abriu a porta, ela entrou e viu os documentos na mesa, perguntou se podia levar. Calixto balançou a cabeça afirmativamente depois resolveu explicar. Esperou muito? Acabei me atrasando um pouco.

Não, senhor, acabei de chegar, por falar em atraso, já lhe falaram, Senhor Calixto, que o Feng Shui ajuda na vida da pessoa?

Hã?

Que, por exemplo, ioga dá mais vivacidade?

Não.

O senhor é muito reservado, não que isso seja um defeito, mas, por exemplo, no seu caso, até uma religião como a Assembleia de Deus seria bom, tira a dor, a solidão e até a amargura da pessoa (FERRÉZ, 2012, p. 8-9).

Sobre a linguagem e recursos textuais, é possível destacar a alternância de narradores de primeira e terceira pessoa num mesmo capítulo e o fato de não existir uma cronologia linear.

Com a temática mais voltada para a violência da periferia fora deste último romance de Ferréz, podemos perceber outros traços de seu texto que permanecem: como muitas cenas de sexo, crítica às relações de trabalho, à cultura de massa e manipulação religiosa. Ou seja, traços recorrentes de sua escrita, que muitas vezes podem ter não ter sido notados ou discutidos pela crítica em suas obras anteriores em função de uma preocupação constante da mídia por enfatizar o aspecto da violência como a marca e tudo o que havia para ser ressaltado no caso de um autor “de periferia” que escreve um livro “de periferia”.

Sou o Hamilton, foi o departamento pessoal da Robson Canto que me mandou.

Entrou. Um jovem moreno, cabelos enrolados, excesso de gel, calça de sarja, camisa colada no corpo com os mamilos salientes, magro e muito curioso.

Então é aqui que está o nosso arquivo? Legal cara, eu sou o novo funcionário.

[..]

Seja bem-vindo.

Obrigado, você que é o Calixto, o encarregado daqui?

Sou sim, o patrão de todo esse império.

[...]

Está estranhando a casa? Bom ela é velha assim como todo salário é defasado, mas em compensação o trabalho aqui é simples, vou te passar tudo aos poucos, mas não tem segredo, você já trabalhou com arquivo?

Não. Na verdade, trabalhei com vendas em farmácia, e em lojas de roupa no fim do ano (FERRÉZ, 2012, p. 27).

Segundo Nascimento (2013), *Deus foi almoçar* tem chamado a atenção da crítica e do público justamente pela ausência do cenário e das temáticas que consagraram o escritor. Não há referências textuais ou imagéticas a regiões pobres de São Paulo, narrativas sobre mortes violentas, assaltos ou traições entre amigos e amantes. Entra em cena Calixto, o complexo personagem principal, cujos dramas psicológicos e relação com o mundo real e o imaginado são o foco do novo livro. Apesar de ser homem como todos os outros protagonistas construídos pelo autor, Calixto não tem nenhum B.O. para resolver, a não ser consigo mesmo. Arquivista de meia-idade, melancólico, pessimista, solitário, com algumas manias incomuns

como andar com uma colher no bolso da calça, Calixto ressentido os dramas da falta de perspectivas profissionais e pessoais, assim como do abandono da família.

Com a publicação de *Deus foi almoçar*, Ferréz afirma aos seus leitores e à crítica que o escritor da periferia, assim como qualquer escritor, pode escrever sobre o que ele desejar. Numa entrevista dispara: “Eu não queria ser cronista do inferno a vida toda. Já moro no tema. Ter de remoer isso é doloroso” (FERRÉZ, 2012, p. 33).

Essa declaração que foi veiculada no ano de 2012, na revista *Continuum* do Itaú cultural foi apresentada de forma um tanto quanto tendenciosa por parte da revista, pois este trecho recebeu um destaque maior em relação a outras questões discutidas na entrevista. A própria chamada para a entrevista já tenta dar um direcionamento para a mesma: “Aos poucos, o escritor Ferréz se desvincula da função de agente social do bairro paulistano Capão Redondo e tenta aparecer mais calmo – mas não menos triste – em seu novo livro *Deus foi almoçar*” (FADDUL, 2012, p. 32).

Em contrapartida, a antropóloga Érica Peçanha do Nascimento nos dá outra perspectiva para a questão:

No novo romance, não há dedicatórias aos parceiros da quebrada, tampouco a advertência de que se trata de ficção, porque o texto não dá margem para que a obra possa ser reduzida à representação autorizada da periferia no plano literário pelos mais conservadores. Ferréz revela amadurecimento do seu papel social como autor e reafirma a importância que sua trajetória tem para consolidar as contribuições estéticas, históricas e políticas da produção dita marginal. *Deus foi almoçar*, além de ser uma narrativa que se sustenta, sinaliza que há outras referências, recursos e experiências sociais que um escritor – que se assume originário e porta-voz da periferia – pode mobilizar quando se dedica à literatura (NASCIMENTO, 2013.).

A questão menos importante, porém, acabou por ser a mais destacada, a desvinculação do papel de agente social como é sugerido pela revista e contestada pela antropóloga. Em nossa perspectiva, porém, o que percebemos é o amadurecimento de Ferréz como artista, que inevitavelmente o desvincula de qualquer “papel social” ou “função social” de sua escrita, antecipadamente intencional e com efeitos previstos sobre leitores e sociedade. Esse novo modo de encarar-se como escritor e a sua obra, não deixa de ser uma mudança em seu posicionamento anterior, que justificava os motivos pelos quais ele falava de periferia no fato de conhecê-la. Basta lembrar de sua crítica, que já abordamos aqui, para o fato de que Patrícia Melo, por exemplo, escrevia sobre a periferia sem conhecê-la. Ferréz conseguiu perceber que pode ter o que dizer sobre mais do que o “seu lugar” autoriza. Sendo assim, ele teria ele passado a achar o mesmo também para quem é de fora e escreve sobre a periferia?

Assim que Ferréz publicou *Deus foi almoçar*, foram inúmeras as críticas publicadas falando em romance psicológico e abandono da periferia como tema, como se esses conflitos internos vividos pelo protagonista fossem exclusivos de uma classe que não fosse marginalizada. O autor, agora, está atento e nos convoca a ver que sim, é possível falar de periferia sem cenas de violência explícita e que é possível falar de outros mundos, classes e pessoas, mesmo sendo um autor “de periferia”. Mais do que isso, todas as obras de Ferréz retratam como prazeres e angústias podem ser vividos por pessoas diferentes, independentes de sua classe social e podem ser narrados tendo sido ou não vividos pelo autor do texto. O sentido de “periferia” estaria se desviando mais uma vez? Talvez. Não mais - ou ao menos não mais apenas - a periferia estigma, ou fashion ou grife ou rótulo ou gênero. Uma fenda aberta nos desdobramentos futuros da Literatura Marginal, que ainda teremos que acompanhar.

REFERÊNCIAS

- COELHO, F. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CORONEL, L. P. Literatura de periferia e mercado: reflexões acerca do caso Carolina Maria de Jesus. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 63-71, jul./dez. 2011.
- D'ANDREA, T. P. *A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. 295 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- FADDUL; FERRÉZ. *Revista Continuum*. São Paulo: Itaú cultural, 2012.
- FERRÉZ. *Fortaleza da desilusão*. São Paulo: Edição de autor, 1997.
- _____. *Capão pecado*. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- _____. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. *Amanhecer esmeralda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- _____. *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012.
- GONZAGA, S. Literatura marginal. In: FERREIRA, J. F. (Coord.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981. p. 143-153.
- HOHLFELDT, A. Marginalidade e sua condição. In: FERREIRA, J. F. (Coord.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981. p. 153-158.
- HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLLANDA, H. B.; PEREIRA, C. A. M. *Patrulhas Ideológicas*. São Paulo, Brasiliense: 1980. p. 151. *apud* COELHO, F. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LAJOLO, M. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LEROUX, L. A autoficção como gênero de formação: a “criação de si” nas experiências de produção audiovisual das periferias. *Literatura, teatro e cinema: aproximações críticas e teóricas*. *Cerrados*, Brasília, v. 19, p. 87-100, 2010.

MONTORO, T.; WAHRENDORFF, R. *A evolução do cinema brasileiro no século XX*. Brasília: Editora Casa das Musas, 2006.

NASCIMENTO, E. P. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. 203 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

_____. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

_____. A literatura marginal de Ferréz. *Revista Fórum*, 2013. Disponível em: < <http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/01/a-literatura-marginal-de-ferrez/>> Acesso em: 03 mar.2014.

PATROCÍNIO, P. R. T. *Escritos à margem: a presença dos escritores de periferia na cena literária contemporânea*. 231 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

_____. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. 1.d. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.

PEREIRA, L. *Do quarto de despejo à sala de estar: aventuras de uma obra pelo campo literário*. *Em tese*, v.13, 2009. Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2013/TEXT0%2009_jj.pdf > Acesso em: 04 abr.2014.

PONGE, R. Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses. In: FERREIRA, J. F. (Coord.) *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981. p. 137-142

PRYTHON, A.; CARRERO, R. Da periferia industrial à periferia fashion. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2002.

RIL, Mano. Mano Ril. Disponível em < <http://mrill.blogspot.com.br/2013/08/indicacao-de-livro-capao-pecado.html> > Acesso em: 03 mar. 2014.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Santa Maria, Rio Grande do Sul, v. 32, 2007.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura Marginal Izada. Novos Ensaios*. Porto: Edições Árvore, 1980.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Elo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VERSIANI, D. B. 5x favela + 1 olhar desde o asfalto. In: VERSIANI, D. B. *Ler, comparar, pensar: reflexões sobre literatura e cultura*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p.28-35.