

1.

Introdução

Início com uma cena:

Um homem – também poderia ser uma mulher, importa dizer que esse personagem é marginalizado, e talvez negro, como quase todos os homens e mulheres pobres marginalizados o são – transita de forma acanhada em uma superfície branca. Em princípio sente um desconforto ao caminhar, o branco fere seus olhos e, principalmente, não se sente seguro. Sabe que para percorrer tal superfície com maior familiaridade necessita de códigos distintos, signos formulados por sujeitos que se diferem dele e, principalmente, por instituições às quais não pertence. No entanto, ao recordar que já havia estado ali inúmeras vezes acompanhando por um guia, um condutor que feria o branco do ambiente com elementos negros – talvez tão negros quanto a sua possível pele negra –, passa a sentir mais confiança. Além disso, se agora está transitando sozinho pela superfície branca, sem a companhia do guia, isso é resultante de sua própria vontade, do seu desejo declarado de também poder selar a brancura de todo o espaço com os caracteres. Há uma diferença nessa nova visita, sozinho não necessita seguir o condutor sussurrando o que será estampado na superfície. Mas, o personagem – devemos lembrar que ele talvez seja negro, mas é certamente marginalizado – sabe que havia uma relação de troca com seu guia. Uma dependência mútua. Por ser conhecedor dos signos necessários para a transformação da superfície branca em um tecido discursivo, o condutor servia como porta-voz, fazendo representar em complexos caracteres as angústias e desejos do nosso personagem. Também dizer que esse nosso personagem está sozinho é, de certa

forma, um equívoco. Lançando o olhar pela imensidão branca, ele percebe vultos difusos, que transitam também de forma tímida. Vistos de longe, não é possível identificar características de singularidade nos vultos. Nosso personagem, mesmo forçando o olhar em busca de um foco mais revelador, só percebe que os vultos também vagam sozinhos e são, em sua maioria, negros. Os vultos aos poucos abandonam sua forma difusa e ganham contornos mais delimitados, possuindo fisionomias próprias. Isto ocorre devido à progressiva aproximação que nosso personagem realiza em direção aos vultos e vice e versa. Tal aproximação desencadeia na constituição de um grupo coeso, e um observador distraído poderia dizer, sem titubear, que o processo ocorreu como um fenômeno natural. No entanto, na construção de um olhar mais apurado sobre o evento, será possível constatar que negociações, acertos e discórdias, são travadas. Agora, em grupo, os vultos, que não mais são vultos, mas, sim, sujeitos que buscam, cada qual a sua maneira e com os mecanismos disponíveis, traçar com signos negros os seus caminhos em uma terra de brancura plena. E, por mais que o resultado do ato de cravar tais elementos na brancura – ato que podemos denominar de escrita – aponte para a potência criadora do sujeito que o executou, ainda permanecem em grupo. E, dessa forma, percebemos que não era o simples desejo de percorrer sozinhos a brancura de uma página em branco o que motivou o abandono do guia, mas, sobretudo, a necessidade de produzir seu próprio discurso.

A cena descrita acima tem sido encenada em nossa literária há pouco mais de uma década. Desde o surpreendente sucesso de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, publicado em 1997, diferentes autores residentes em bairros periféricos, favelas e conjuntos habitacionais – em sua maioria autores negros – buscam expressar em forma de criação literária, seja em prosa ou poesia, o cotidiano de uma expressiva camada de nossa sociedade: as populações marginalizadas. A presença destes 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.

Ao tomar a publicação do romance de Paulo Lins como possível marco inaugural deste fenômeno, desejo ler o texto do autor de *Cidade de Deus* enquanto

produto discursivo que une testemunho e ficção, resultando em um novo olhar sobre a escalada da violência nas favelas do Rio de Janeiro. Decerto, o plano temático apresentado não é inaugurado por Paulo Lins; há tempos, diversos discursos, sobretudo jornalísticos, se empenham em indexar as razões do crescimento e proliferação de quadrilhas de varejistas de drogas nas favelas. O diferencial de Lins é o seu ponto de observação, a possibilidade de narrar os fatos a partir de sua experiência de ex-morador da localidade, produzindo “uma experiência artística incomum” – como observou Roberto Schwarz, em resenha publicada no *Caderno Mais* do “Jornal Folha de São Paulo”, em 7 de setembro de 1997. A singularidade de *Cidade de Deus* provém da constatação da origem do discurso, da percepção de que o local de enunciação é o mesmo do objeto. Sobrepostas as duas esferas, é criado um espaço de conjunção entre sujeito e objeto. Ao apresentar-se como ex-morador da favela por ele romanceada, Paulo Lins passa a ser “personagem, ator, agente que se situa naquele mesmo espaço físico, arquitetônico e simbólico de exclusão de que fala” (Resende, 2002, p. 158), como destacou com grande propriedade Beatriz Resende, em *Apontamentos de crítica cultural*.

O caminho aberto por Paulo Lins está sendo percorrido por inúmeros autores de periferia. Reginaldo Ferreira da Silva – mais conhecido por seu pseudônimo: Ferréz – é o exemplo mais bem sucedido desse empenho em estruturar um discurso a partir do próprio referencial, formando uma compreensão das fraturas marginalizadas da sociedade fora dos espaços centrais de saber e poder. O êxito de Ferréz deve ser medido não apenas na expressiva vendagem de seus livros, fator que revela o alcance de seu discurso, mas, principalmente, em sua contribuição na formação de um grupo de autores da periferia, a chamada Literatura Marginal. Residente do Capão Redondo, bairro da periferia de São Paulo, Ferréz é autor de dois romances, *Capão Pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003), um livro infanto-juvenil *Amanhecer esmeralda* (2005), um livro de contos, *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), atuou como organizador dos três volumes especiais da Revista Caros Amigos dedicados à produção literária da periferia: *Caros amigos/Literatura marginal – a cultura da periferia*, que resultou em um livro organizado pelo próprio autor, lançado pela Editora Agira, em 2005; por fim, também importante destacar que Ferréz

fundou, em 2008, uma editora independente destinada unicamente à publicação de autores periféricos cuja comercialização é baseada em preços populares, a Editora Literatura Marginal / Selo Povo.

Deste elenco de ações e publicações do autor, uma das mais relevantes é a atuação do autor na produção e divulgação dos suplementos literários da Revista Caros Amigos. Além do alcance da distribuição dos três volumes, com uma tiragem de 30.000 exemplares, foi através destes suplementos que diferentes autores periféricos, a convite do próprio Ferréz, puderam publicar seus escritos e ganharem visibilidade. Ao reunir escritores de diferentes periferias do Brasil, as três edições especiais podem ser lidas como um importante marco na formação e estruturação deste grupo de autores, fundando um espaço próprio. A formação deste espaço não repousa apenas na articulação entre vozes que outrora estavam dispersas, mas, igualmente, na estruturação de uma argumentação em favor da existência de um conjunto de autores periféricos que cobra para si um lugar na cena literária contemporânea. Tal argumentação é apresentada nos manifestos que abrem cada publicação. No primeiro suplemento especial, *Literatura Marginal – A cultura da periferia*, publicado em 2001, no “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”, Ferréz apresenta a publicação como “O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país”(Ferréz, L.M.-I, p.3) E, na argumentação proposta pelo autor, o papel da publicação é preservar uma memória e uma cultura que não encontra espaço nos discursos hegemônicos que buscam apagar tais referências populares/marginais:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a Caros Amigos/Literatura Marginal vem para representar a autêntica cultura de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria.(Idem, Ibidem)

Não se trata apenas de uma busca pela inserção no espaço literário, mas, também de utilizar a literatura enquanto veículo de um discurso que almeja uma representatividade política para um grupo silenciado.

Mas estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados. Neste primeiro ato, mostramos as varas faces da caneta que se manifesta na favela, pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro (...)”(Idem, Ibidem)

Representar, na concepção de Ferréz, designa a representatividade política dos autores em contato com os setores marginalizados. Ou seja, o grupo passa a ser visto como os únicos habilitados a produzirem uma literatura sobre a periferia. Tal noção, reforçada de diferentes formas pelos autores da Literatura Marginal, passa a nortear a formação política do grupo. No entanto, no segundo suplemento especial *Literatura Marginal – A cultura da periferia*, publicado em 2002, após apresentar uma breve definição do grupo – “A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é um 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 busca relacionar a Literatura Marginal a outros autores do passado, como Plínio Marcos e João Antônio, ato que podemos ler como a formação de um cânone, assim como a outras definições de Marginal:

Também não vamos nos esquecer que em São Paulo, no gueto da Boca do Lixo, e no Rio de Janeiro, nas rebarbas da geração Paisandu e do elitismo etílico de Ipanema, se fazia um certo cinema marginal, na periferia dos grupos de vanguarda do cinema novo. Desse tempo também é o manifesto “Seja Marginal, Seja Herói”, de Hélio Oiticica”(Ferréz, L.M.-II, p. 2)

Este aspecto mencionado por Ferréz merece uma análise mais atenta no desejo de localizar as especificidades que o termo/conceito marginal pode adquirir para cada grupo cultural (autores de periferia e cineastas atuantes fora de um circuito estabelecido) e nas diferentes áreas das ciências humanas (sociologia e crítica literária). Nos Estudos Literários, o termo marginal apresenta outras noções que, em primeira instância, não se relaciona com a formulação realizada por este movimento. Pois, Margem, na literatura, designa produções literárias não pertencentes ao cânone literário. Uma leitura atenta dos textos da Literatura Marginal revela a existência de procedimentos estéticos semelhantes aos realizados por autores classificados como canônicos, impossibilitando, assim, denominar tais escritos como marginais em uma perspectiva literária.

É importante notar que os autores marginais utilizam tal categoria como um importante locus identitário que possibilita a afirmação de uma postura política. No entanto, é perceptível que para estes sujeitos periféricos o termo marginal designa um fenômeno social urbano. Como observa João Camilo Penna, no artigo “Estado de exceção”:

Esta população não é de fato excluída ou pura e simplesmente marginalizada. Trata-se, em sua grande maioria, de cidadãos respeitadores da lei, que trabalham, que vêem as mesmas novelas da TV, e que têm opiniões e ambições semelhantes, senão idênticas, a toda a população brasileira.(Penna, 2007, p. 191)

Compreender a marginalidade apenas na perspectiva socioeconômica se torna insuficiente. Posto que estes sujeitos, em diferentes graus, são consumidores e atuantes na esfera pública. A marginalidade não é apenas uma marca passiva que se fixa no sujeito, um designo social que nunca será rompido ou obtliterado, mas, sim, uma posição que estabelece o sujeito fora de um centro, com o qual este mantém relações orgânicas e dinâmicas. Mesmo que na perspectiva dos autores pertencentes ao movimento, ser marginal é estar situado à margem, é residir na periferia, é pertencer a um setor socioeconômico específico que dificulta o seu acesso aos direitos sociais mínimos, esta posição de distanciamento de um centro não impede o acesso ao centro. Dessa forma, antes de uma compreensão socioeconômica para o fenômeno da marginalidade, a definição utilizada pelos autores se baseia em critérios espaciais, localizando no próprio território as marcas de uma vivência periférica.

É possível identificar alguns pontos de convergência entre a definição de marginal proposta por estes autores periféricos e a compreensão que este termo possui para o grupo de artistas que igualmente o utilizaram na década de 60/70 como signo identitário. Há 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 imprensa, relacionava o termo a 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. O marginal, que poderia designar tanto os moradores de favelas, desempregados, retirantes nordestinos e bandidos, simbolizada para estes artistas o não pertencimento às estruturas sociais hegemônicas e autoritárias, representando a não integração ao modelo de modernização conservadora perpetrado pelo Estado de forma autoritária e excludente. A leitura produzida por Heloisa Buarque de Hollanda torna mais clara a intencionalidade do grupo de artistas da década de 60 e 70 ao adotar tal terminologia: “A marginalidade e tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão.”(Hollanda, 1980, p. 68)

Pensando no sentido atribuído ao termo marginal na contemporaneidade é possível perceber uma clara co-relação com as atribuições produzidas na década de 60/70. A maior distinção entre os dois grupos se dá na própria origem social dos pertencentes. Hoje é o sujeito pertencente à margem que utiliza este 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.

O movimento contemporâneo de autores oriundos de bairros populares, aqui denominado de Literatura Marginal, é muitas vezes também denominado de Literatura Periférica. Periferia - termo amplamente utilizados pelos músicos *do Hip Hop*, como no belo *RAP* do grupo Racionais MC's: “Periferia é periferia em qualquer lugar” – apresenta, assim como margem, uma clara compreensão espacial para a definição do grupo. São periféricos e marginais aqueles não pertencentes ao centro, que estão fora do espaço hegemônico. A adoção destes dois termos revela a feição política que este movimento possui e a sua relação com estes territórios que estão fora do centro. Neste sentido, proponho a utilização do conceito Marginal e Marginalidade para operar minhas leituras e análises. Dessa forma, recuso a idéia de exclusão social, identificando neste conceito uma perversa noção etnocêntrica, que concebe estes territórios periféricos como não pertencentes à cidade e, principalmente, como

detentores de uma população não atuante na esfera pública da cidade. A Literatura Marginal, e todo o movimento *Hip-Hop* que aglutina inúmeros jovens da periferia, revela justamente uma ideia contrária a de exclusão, afirmando o poder de articulação e contestação destes sujeitos. A opção por nomear tais sujeitos e territórios como marginais deriva, em primeiro lugar, da constatação de que é este o conceito utilizado pelos próprios autores do movimento que pretendo analisar. Além disso, a noção de marginalidade apresenta uma importante ambigüidade, amplamente trabalhada nos textos que serão analisados, significando tanto o sujeito que atua fora das grandes cadeias hegemônicas e centrais e, principalmente, os sujeitos em conflito com a lei. O marginal, nesse sentido, tanto é o trabalhador assalariado que reside na periferia, quanto o jovem varejista do narcotráfico.

Ao assumirem este termo como signo identitário, os autores marginais instauram uma espécie de cisão na produção literária nacional, demarcando um terreno específico de produção e de atuação. Cria-se, nesse sentido, um discurso minoritário centrado na estruturação de ações que visam o estabelecimento de uma nova representação dos setores periféricos. A separação, que em princípio obedece a critérios de seleção dos autores pertencentes ao movimento literário, é descrita por Ferréz como um ato de apropriação, como podemos observar no trecho abaixo, recolhido do texto-manifesto “Terrorismo Literário”, assinado por Ferréz e publicado na coletânea *Literatura Marginal, talentos da escrita periférica*, organizada pelo mesmo autor e publicada pela Editora Agir:

Cansei de ouvir:

- Mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do centro e a do gueto.

E nunca cansarei de responder:

- O barato já tá separado há muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e do cá mal terminamos o ensino dito básico.

Sabe o que é mais louco? Neste país você tem que sofrer boicote de tudo que é lado, mas nunca pode fazer o seu, o seu é errado, por mais que você tenha sofrido você tem que fazer por todos, principalmente pela classe que quase conseguir te matar, fazendo você nascer na favela e te dado a miséria como herança. (Ferréz, 2005, p. 13)

A argumentação apresentada por Ferréz como resposta à recorrente crítica da “separação” entre literatura do centro e do gueto, busca amparo em uma

temporalidade não demarcada, mas suficientemente representativa de sua existência: “já tá separado há muito tempo”. A estratégia adotada pelo autor é afirmar esta separação. Não são criadas formas de inclusão, mas, ao contrário, são estabelecidos espaços de aglutinação de vozes que possam delimitar uma produção literária deste grupo silenciado. Cria-se, nesse sentido, um discurso minoritário que se ergue no interstício social originado pela desigualdade.

Para compreender a especificidade deste desejo de diferenciação da margem, se faz necessário formar um referencial teórico que possibilite lançar novas luzes sobre esta disputa discursiva. Os conceitos “pedagógico” e “performático”, formulados por Homi K. Bhabha a partir de sua análise sobre a formação das nações modernas, são úteis para vislumbrar a particularidade destes discursos marginais frente à pretensa fala hegemônica da nação. A leitura produzida por Bhabha está amparada nas formulações de Benedict Anderson e Ernest Renan que destacam a nação enquanto um aparato discursivo, cujo objetivo é construir uma “comunidade imaginada”, para citar a expressão de Anderson. No entanto, não se trata de lançar esta proposta de leitura da nação enquanto uma perspectiva teórica que substitui as clássicas análises baseadas em categorias políticas específicas e análises centradas na historiografia, mas, sim, ler tais aparatos discursivos da nação como

estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome do povo ou da nação e tomam sujeitos imanes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias.(Bhabha, 1998, p. 199)

Seguindo os passos de Bhabha, é possível observar que estes autores, ao formularem um discurso estruturado a partir do signo da diferença, instauram uma rasura na escrita homogeneizante da nação. O ato performático, nesse sentido, é observado na existência deste discurso contrário e, principalmente, na eclosão de uma escrita que rompe com a homogeneidade proposta pelos discursos pedagógicos. Como teoriza Homi K. Bhabha:

O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita por Poulantzas como um momento de vir a ser designado por si próprio, encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por autogeração. O performativo intervém na soberania da autogeração da nação ao lançar uma sombra entre

o povo como imagem e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou Exterior.(Bhabha, 1998, p. 209)

Na conceituação proposta pelo crítico, as nações modernas são fundadas por uma autoridade narrativa que almeja produzir um discurso homogeneizante e conciliador das diferenças internas. O resultado deste recurso baseado na narração é a adoção de uma proposta pedagógica nacionalista que consiste na absorção e esvaziamento dos elementos antagônicos presentes no interior da nação. Contudo, o pressuposto apresentado por Bhabha também busca identificar as performances narrativas que incidem no movimento oposto, ou seja, os discursos formados no desejo de rasurar a pretensa fala pedagógica e lançar uma sombra no discurso hegemônico. Tais operações discursivas são nomeadas pelo autor como performáticas ou performativas. Pois são discursos em ato que interrompem a noção de tempo empregada pela estrutura pedagógica da nação, que se baseia na autogeração, e apontam para um significado de povo não heterogêneo. Estes pólos discursivos surgem como elementos conflitantes e será

a tensão entre o pedagógico e o performativo (...) na interpelação narrativa da nação converte a referência a um “povo” – a partir de qualquer que seja a posição política ou cultural – em um problema de conhecimento que assombra a formação simbólica da autoridade nacional. (idem, p.207)

Por este turno, a simples existência de um discurso performativo produz um abalo na produção narrativa pedagógica, instaurando uma instabilidade na estrutura discursiva que objetiva a conciliação dos opostos, como avalia Homi K. Bhabha:

As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recém identidades essencialistas. (idem, p. 209)

Estes sujeitos periféricos, empenhados em produzir um discurso próprio, mais do que produzir uma fala que entre em conflito com a narrativa pedagógica, estão primeiramente empenhados em consolidar uma proposta discursiva específica sobre a margem. Nesse sentido, é possível constatar não apenas o empenho destes autores em afirmar a diferença da periferia frente a outros setores da sociedade através do texto literário, mas, igualmente, a partir de um complexo empreendimento cultural que utiliza linguagem, música, arte, vestimentas, etc. À literatura são acrescidas outras

manifestações culturais e sociais que também objetivam uma imagem própria baseada na diferença social. Ou seja, o movimento/grife 1 da Sul, criado por Ferréz; a realização da Semana de Arte Moderna da Periferia, organizada por Sérgio Vaz e outros poetas da Cooperativa de poetas da periferia, a Cooperifa; a criação da Edições Toró, idealizada por Allan Santos da Rosa, são alguns dos muitos exemplos de articulação destes autores periféricos no desejo de constituição de espaços próprios voltados exclusivamente para a reflexão sobre os setores marginalizados. Tais elementos ressoam como um mecanismo de intervenção social que almeja a criação de uma identidade própria em oposição aos grupos sociais pertencentes ao centro. A leitura produzida por Homi K. Bhabha oferece novas luzes a esta questão:

Cada vez mais, o tema da diferença social emerge em momentos de crise social, e as questões de identidade que ele traz à tona são agonísticas; a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos, ex-cêntrica. (Idem, p. 247)

No caso específico da Literatura Marginal, e das diferentes ações desencadeadas pelos autores pertencentes a este movimento, percebemos a reivindicação de uma cultura própria e cerceada aos espaços marginais. A noção que orienta tal perspectiva cultural se baseia em uma ideia de cultura essencialista e definidora dos sujeitos residentes em favelas e bairros periféricos, como destaca Érica Peçanha, em *Vozes marginais na literatura*: “A ideia essencialista de uma cultura da periferia, defendida pelos escritores estudados, e exclusiva dos moradores das periferias, pressupõe um mundo à parte.” (Peçanha, 2009, p. 56)

Tal concepção de cultura, mesmo que equivocada e ultrapassada, recebe uma conotação política agonística ao propor uma hierarquização entre culturas, almejando o estabelecimento de uma rígida separação entre a cultura periférica – leia-se também de rua – e a cultura do centro – leia-se também burguesa.

Os signos criados para conformar essa identidade cultural periférica agonística revelam o intento em realçar a diferença social destes setores marginalizados. Favelas, conjunto habitacionais e bairros de subúrbio surgem como espaços exteriores à urbe, não dialógicos e antagônicos ao centro. Tal rigidez do discurso busca

fundamentar um movimento de oposição à configuração social estabelecida através de reunião de posturas e falas que buscam romper com a conciliação.

Com o objetivo de localizar a operação destes mecanismos discursivos é necessário propor um modo de leitura que não se baseie apenas no texto literário e que possibilite colocar em relevo o próprio movimento que o discurso opera, tratando a literatura como um veículo de intervenção social. Dessa forma, os pressupostos teóricos dos Estudos Culturais serão acionados com este intuito. Além disso, através deste referencial teórico será possível ler e analisar as diferentes produções culturais marginais sem recorrer a instrumentais hierárquicos e excludentes. Tendo como ponto de partida o desejo de apresentar um olhar crítico sobre as representações da margem e, principalmente, acerca da periferia enquanto produtora de signos culturais e discursivos, é fundamental para a realização deste exame utilizar um corpus teórico que auxilie a análise de discursos tão heterogêneos e contrastantes do ponto de vista formal. Não se trata de formular um novo conceito de literatura, mas, sim, de utilizar novas ferramentas para empreender um olhar que revele a especificidade de cada manifestação cultural analisada, abandonando assim uma percepção que se baseie apenas nos valores estéticos das obras.

Ao optar por não realizar apenas uma leitura estética destes discursos, coloco em destaque uma compreensão ética destas manifestações. Certamente, para o pleno resultado deste empreendimento crítico se faz necessário recorrer a uma noção mais ampla de cultura, objetivando não somente dar voz a estes sujeitos, mas utilizar um método de análise destes discursos que possibilite a emergência destas vozes outrora silenciadas. Além disso, ao utilizar as definições e teorias formuladas por pesquisadores dos Estudos Culturais irei compreender as produções discursivas dos autores marginais em uma relação mais ampla com a sociedade, identificando os diálogos que tais textos possuem não apenas com a produção literária contemporânea, mas, igualmente em uma perspectiva política e social. Posto que, conforme observa Douglas Kellner, em *A cultura da mídia*,

Os Estudos Culturais britânicos situam a cultura no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, especificando os modos como as formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra a dominação. A sociedade é concebida como um conjunto hierárquico e antagonista de relações sociais caracterizadas pela

opressão das classes sociais, sexos, raças, etnias e estratos sociais subalternos. Baseando-se no modelo gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia, os estudos culturais analisam as formas sociais e culturais “hegemônicas” de dominação, e procura forças “contra-hegemônicas” de resistência e luta. (Kellner, 2001, p. 47-48)

Nessa perspectiva, os produtos discursivos marginais serão analisados como manifestações contra-hegemônicas, resultantes de um esforço em produzir uma imagem própria sobre a vivência marginalizada. O modelo teórico adotado, nesse sentido, busca um relacionamento direto entre as manifestações culturais, Estado, economia, sociedade e vida diária.

O principal desafio no tocante à elaboração das análises foi estabelecer qual corpos que seria acionado para compor minha leitura. Mesmo que o principal objetivo seja ler a constituição deste grupo de autores da periferia, buscando estabelecer os possíveis contornos estéticos e éticos destes escritos formados a partir da égide “Literatura Marginal”, é necessário definir quais autores e obras serão selecionadas.

A principal dificuldade foi propor uma relação de autores que fosse representativa dentro de um grande volume de publicações. Afinal, no breve período de uma década, despontaram diferentes autores marginais no cenário literário brasileiro. Os nomes são muitos e propor uma apresentação de todos aqui, nesta introdução, seria exaustivo e pouco auxiliaria o desenvolvimento de minha reflexão. Importa dizer que a Literatura Marginal ganhou as ruas e becos da periferia e reúne um considerável número de sujeitos periféricos. O nome mais conhecido e de maior destaque é Ferréz, a este podemos adensar Allan Santos da Rosa e Sérgio Vaz. Os três autores serão objeto de uma leitura específica desta Tese. Mas, ao selecionar estes autores como referência, estou igualmente excluindo outros, como Ademiro Alvez de Sousa, mais conhecido pelo pseudônimo de Sacolinha e Alessandro Buzo. Graduado em Letras e morador da periferia paulistana, Sacolinha é autor de *Graduado em marginalidade* (2005) e *85 letras e um disparo* (2007). Através de sua atuação no Projeto Cultural Literatura no Brasil, o autor participa de diferentes eventos com o objetivo de difundir a leitura nas periferias. Alessandro Buzo, ativista do movimento *Hip-Hop* e morador do Itaim Paulista, é autor de quatro livros de forma independente.

Guerreira (2007), recém publicado pela Global Editora, sua última produção, narra a trajetória de uma jovem no submundo das drogas e prostituição.

Além de exame centrado na obra de Sérgio Vaz, Ferréz e Allan Santos da Rosa, também serão criadas propostas de leitura dos três volumes do suplemento literário *Literatura Marginal – A cultura da periferia*, assim como dos textos que posteriormente forma compilados na antologia *Literatura Marginal – talentos da escrita periférica*. Soma-se a estes produtos, outras publicações lançadas por editoras independentes, como a Edições Toró, e o acompanhamento dos blogs mantidos pelos autores.

É importante ressaltar que paralelo 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. 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 à margem 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. Vale lembrar que processo semelhante ocorreu com a chamada *Literatura de Cárcere*. João Camillo Penna, no artigo “Estado de exceção”, identifica as implicações do “boom” da *Literatura do Cárcere*:

(...) a literatura carcerária em particular, e a antes insipiente literatura de testemunho em geral, no Brasil, surge na seqüência da abertura do espaço de visibilidade que o problema carcerário obteve a partir do massacre do Carandiru, ocorrido em 2 de outubro de 1992. O nefando episódio da crônica paulistana, quando 111 presos, segundo dados oficiais, foram executados em selvagem carnificina pela polícia militar, com suas terríveis implicações de violência policial sistêmica, demonstrou claramente que a população carcerária brasileira vive de fato sob um estado de sítio permanente, completamente fora do regime regular de cidadania que é seu direito constitucional. (Penna, 2007, p. 184)

Na leitura de João Camillo Penna, o Massacre do Carandiru tem uma “função ontológica, constitutiva, de produzir sujeitos” (Idem, p. 188). Dessa forma, os textos

produzidos em decorrência do Massacre são instrumentos de subjetivação, favorecendo a constituição de sujeitos. No entanto, além do claro intento ético destes discursos, é igualmente perceptível um sentido mercadológico. O “boom” da Literatura do Cárcere foi resultante da incessante busca das editoras por presidiários que testemunharam o Massacre do Carandiru que pudessem oferecer seus testemunhos aos leitores. Estes produtores, nesse sentido, ambicionavam repetir o sucesso mercadológico de *Estação Carandiru*, de Draúzio Varela.

Dessa forma, exame semelhante pode ser realizado no tocante ao empenho de casas editoriais em publicar escritos de autores da periferia, sendo perceptível o interesse de grupos editoriais nesses autores, observando nesse tipo de produção literária um importante nicho mercadológico. Exemplar, nesse sentido, é a criação do selo Literatura Periférica da Global Editora, responsável pela publicação dos livros de Alessandro Buzo, Sacolinha, Allan Santos da Rosa e Sérgio Vaz. Além do inegável empenho da Editora Aeroplano em se constituir enquanto espaço de veiculação de obras produzidas sobre a periferia urbana e por sujeitos pertencentes a este espaço, destacando para estas obras o selo Tramas Urbanas. Selo responsável pela publicação da autobiografia de Alessandro Buzo, *Favela toma conta*, em 2008; e pelo lançamento de Cooperifa, *antropofagia periférica*, de Sérgio Vaz, em 2007.

Revela-se, assim, não apenas uma orientação ética na publicação destes textos e na produção de obras cinematográficas e televisivas sobre estes setores da sociedade, mas, sobretudo, mercadológica. Não se trata de elaborar uma exasperada crítica dos meios de comunicação de massa e das grandes corporações editoriais que promovem tais discursos, mas compreender tal fenômeno cultural e comercial como um substrato da própria sociedade brasileira. Dessa forma, vale questionar: o que move esse olhar da Literatura Marginal em direção à periferia? Responder este breve e inquietante questionamento é um dos meus objetivos.

Mesmo que este questionamento seja um possível elemento norteador de minhas análises, o resultado de minhas observações não se destina a configurar um rígido estudo sobre a Literatura Marginal. Meu objetivo não é compor um tratado acerca do tema e muito menos desejo construir um modelo de leitura que esgote o tema. Ao contrário, minhas leituras e análises são direcionadas a ensaiar formas de

contato com este objeto, utilizando para isso diferentes propostas teóricas e possibilidades de leitura. Os capítulos podem ser vistos como pontos de ancoragem ao objeto, resultando em uma visão prismática sobre a Literatura Marginal. Os capítulos, dessa forma, podem ser lidos de forma autônoma, e quando colocados em conjunto, na articulação das teorias utilizadas, oferecem uma perspectiva mais ampla sobre o tema.