

2.

Literatura Marginal, uma literatura feita por minorias.

A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou sócio-econômicas.

Ferréz, *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*.

Na primeira edição de *Capão pecado*, publicada em 2000, em um texto de abertura do romance – uma espécie de epígrafe – Ferréz traça um movimento de aproximação ao bairro em que reside:

Universo
Galáxias
Via-láctea
Sistema solar
Planeta Terra
Continente americano
América do Sul
Brasil
São Paulo
São Paulo
Zona Sul
Santo Amaro
Capão Redondo
Bem-vindos ao fundo do mundo (Ferréz, 2000, p13)

O ponto de partida para alcançar o “fundo do mundo” é o mais geral possível, o universo. O objetivo não é, definitivamente, ser universal; busca-se algo específico. A trajetória traçada abre diferentes camadas, rompendo territórios. O percurso é semelhante a um jogo de escalas, com um movimento em abismo, buscando seu fim. Lendo o texto facilmente relacionamos o movimento do autor às conhecidas

matrioshkas - bonecas russas que são colocadas uma dentro da outra, da maior até a menor, todas com o mesmo ornamento e cores. Mas a semelhança com o tradicional brinquedo russo é restrita ao movimento operado pelo texto, posto que não encontramos dentro da série menor uma reduplicação reduzida. A cada nova descoberta realizada pelo autor, ao romper as camadas territoriais, nos deparamos com um território em diferença. Ser o fundo do mundo, como o autor denominou o bairro em que reside e que serve de palco para a narrativa que será iniciada, não é simplesmente o ponto de chegada, mas, sim, a representação material de uma condição de extrema marginalização. O exercício de busca por uma profundidade, tal qual um fenômeno de *mise en abyme* realizado por Ferréz afirma a territorialidade do texto em duas perspectivas: primeiro enquanto cenário do romance, focando o Capão Redondo, bairro da periferia da Zona Sul de São Paulo, como espaço em que será representado o texto ficcional; e, na segunda possibilidade de análise, afirma o território em um sentido político, apresentando o romance enquanto produto discursivo originário do “fundo do mundo” – espaço marginalizado por excelência, na leitura do autor. Capão Redondo: este é o elemento final a ser descortinado por um olhar em profundidade lançado por um sujeito marginal.

A verticalidade apresentada no texto, centrando um olhar sobre a periferia urbana, pode ser tomada como uma característica fundadora da Literatura Marginal. A afirmação da territorialidade do texto, seja em uma perspectiva ficcional – utilizando-o como cenário da narrativa – ou enquanto *lócus* identitário – apresentando o autor enquanto residente da periferia ficcionalizada – é um dos principais elementos que possibilita o estabelecimento de contornos mais nítidos para a identificação desse movimento literário que reúne na contemporaneidade inúmeros autores de periferia.

A Literatura Marginal, com o seu acentuado discurso baseado em um princípio socioeconômico e territorial, instaura em nossa série literária um novo molde para a apreensão de obras literárias. Ao cobrar para si um exame fundado em estruturas sociais, expressando como principal diferenciação a origem periférica de seus produtores discursivos, o grupo de autores que se agrupam sob o título de Marginal não utilizam como primeiro elemento catalisador um pacto estético. Ao

contrário de outros movimentos, o topos da linguagem, ou outros elementos e recursos literários, não surge como índice de aproximação dos autores. Não presenciamos neste movimento a formação de um grupo que almeja defender, ou rechaçar, determinado elemento estético, como é possível observar nas vanguardas modernistas das primeiras décadas do Século XX. Na estruturação desse novo grupo, o estético foi colocado em segundo plano, não é negligenciado, mas é suprimido pela importância conferida à ética. A ética passa a nortear a seleção dos autores que poderão compor o movimento, tendo como principal premissa a origem marginal. Ser residente de um dos inúmeros bairros de periferia que circundam os poucos bairros centrais dos grandes centros urbanos do país é o primeiro elemento que conta. Se é inovador o critério de formação do movimento, o mesmo não pode ser dito em relação a seu *modus operandi*.

A Literatura Feminina, ou Feminista, assim como a Literatura Negra, ou Afrobrasileira, podem ser tomadas como exemplos de estruturação discursiva que busca a valorização do sujeito da enunciação amparado no princípio ético. Tais movimentos literários possuem como fundamento identificar o sujeito na situação que descreve, como objeto do conhecimento que propõe recortar, a partir de sua particularidade, seja de gênero (*gen der*) ou raça. Um exame das estratégias discursivas fundadas por estes dois grupos, ambos minorias – em consonância com os autores marginais – auxilia na construção de uma leitura mais ampla da Literatura Marginal.

Marginal, Feminista ou Afrobrasileira, na perspectiva que almejo oferecer a estes movimentos, não são apenas adjetivos alocados à palavra Literatura, são, em seu sentido mais amplo, a demarcação de uma territorialidade no âmbito da produção discursiva. A adjetivação, nesse sentido, perpassa pela busca de uma esfera de legitimação, delimitando os espaços fronteiriços entre a produção discursiva que exprime os desejos de um sujeito opressor – que pode ter a feição do gênero masculino, ou do branco, e em alguns casos de ambos – e a produzida por um grupo minoritário. Construir tal fronteira na esfera literária é apenas transplantar os confrontos de gênero e racial para o discurso literário, transformando-o também em espaço de contestação e disputa política. As vozes que criticam o estatuto homogêneo

do discurso literário buscam alargar conquistas que garantam espaços para as diferenças e para a autonomia. Ao fixarem um hífen após o termo Literatura, impresso na visível separação de um discurso hegemônico, sentenciando a pretensa igualdade do discurso utópico-romântico que a época moderna forjou, estes grupos atuam em favor de uma igualdade em diferença, nas especificidades de gênero, raça e classe.

Na Literatura Feminista, identificada como uma produção literária gendrada, a prática literária é transformada em um espaço de construção simbólica, estruturando um discurso sobre e do gênero minoritário. O feminino passa a ser concebido como uma construção cultural, e não um dado ofertado pela natureza. Os discursos sobre o feminino, em uma lógica feminista, perpassam por uma discussão sobre a sua posição na sociedade e, principalmente, na utilização dessa estrutura como referência em sua atuação social. Do ponto de vista teórico, a Literatura Feminina busca a formação de um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher seja o sujeito do discurso e possa a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença, construir sua própria representação. Não se trata de oferecer uma percepção mais afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil ou doméstica no âmbito da literatura, mas, sim, de constituir-se enquanto sujeito discursivo, livrando-se da silenciosa posição de objeto.

A Literatura Negra possui como fundamento a defesa por um discurso que possibilite a assunção do negro enquanto sujeito histórico, rompendo com a representação produzida pelo branco, concebida em alguns casos como opressora e baseada apenas no exotismo comparatista racista. Maria Conceição Evaristo de Brito, em *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*, identifica a produção literária de autores negros como a “construção de um discurso capaz de explicitar o negro, sua inserção no mundo, os seus sentimentos, as suas particularidades como sujeito da história”(Brito, 1996, p. 41). A defesa pela emergência de uma voz negra na literatura possui como referência a possibilidade de produzir um discurso que representa um sistema de pensamento específico. Na leitura de Conceição Evaristo, em consonância com os principais movimentos que buscam consolidar a literatura negra no Brasil, o exercício da escritura negra resulta no afloramento de uma

cosmogonia própria, negra, através da representação. A linguagem, símbolos, memórias e interpretação do mundo, seriam os vetores que confluem para a consolidação de um corpus negro, conflitante com a visão branca sobre o negro. No entanto, mesmo estabelecendo um recorte racial para a apreensão de obras literárias, a Literatura Negra não se baseia apenas em uma referência étnica, mas busca construir

um conceito mais abrangente, a uma implicação mais profunda, que é a de ser, a de se situar conscientemente negro na escritura.

Estamos falando de uma literatura em que seus produtores se propõem consciente e politicamente criar um discurso, uma escrita que parta do “eu negro”, sujeito que se inscreve e escreve negro e não que represente o negro.(Idem, Ibidem).

Não se trata apenas de estabelecer uma fronteira racial na produção literária nacional, mas, sim, de consolidar um espaço de representação dentro de uma série hegemônica. O discurso literário passa a ser concebido como uma prática que favorece a construção cultural de um grupo marginalizado. Valoriza-se a voz negra, mas, sobretudo, a voz negra em contato com a sua cultura e história, livrando-a do papel de objeto.

Seja através de um recorte de gênero ou de raça, os grupos minoritários que instauram um elemento de distinção no seio da série literária hegemônica buscam pensar o Outro sob o prisma da diferença. Não são mais sujeitos desviantes de uma norma, de um modelo universal, mas como indicador de outras posturas possíveis, como revelador do princípio da diversidade. Vera Queiroz, em *Crítica literária e estratégias de gênero*, amparada nas concepções teóricas de Michel Foucault e Jacques Derrida, apresenta de forma clara a mudança epistemológica realizada na segunda metade do século XX que favoreceu a emergência de vozes outrora sulcadas por uma concepção iluminista de sujeito universal que impossibilitava a constituição desses sujeitos marginalizados:

O estudo sobre as relações entre poder e saber, entre o conhecimento, o sujeito e a verdade na passagem da episteme clássica para a moderna [realizada por Michel Foucault a partir da leitura de Marx, Nietzsche e Freud] fundou um novo paradigma na compreensão do sujeito das ciências humanas, a partir do qual as noções de profundidade (quanto ao saber) e de origem (com relação à verdade) estão abaladas; a descontinuidade e a dispersão, ao invés da linearidade e da homogeneidade, são as forças motrizes dos

acontecimentos e da história; a concepção de sujeito, a partir da época moderna – na verdade, esse seria um traço distintivo capital na passagem do sujeito clássico ao moderno – passa a estar relacionada às formações discursivas que regulam saberes e os poderes, de modo a inscrever-se também como objeto de práticas interpretativas plurais que, longe de conferir-lhe essência, inserem-no na cadeia discursiva reguladora dos objetos e das coisas, de que se torna doravante parte. (Queiroz, 1997, p. 104)

A conquista do poder discursivo reflete não apenas os resultados das lutas empreendidas por um grupo específico, mas, igualmente, uma importante mudança teórica no pensamento moderno. Atrelada à nova compreensão do sujeito, concebido agora em sua pluralidade rizomática, em contraposição ao sujeito detentor de uma raiz cultural única e não contraditória, é empreendida uma sutil modificação dos sistemas de pensamento e, principalmente, de valorização dos objetos discursivos e de arte. Tal modificação teórica, sobretudo no campo dos estudos literários, estruturou uma nova concepção acerca do texto literário, analisando-o a partir de um suporte que faça emergir um debate sobre a sua natureza. Vera Queiroz, tomando como referência a análise de Heidrun K. Olinto acerca do itinerário da crítica literária ao longo do século XX e a reavaliação sistemática dos modelos teóricos e críticos que conferem ao literário sua legitimidade, observa que

no multifacetado espectro de visões (e de versões) que configuram hoje os diversos modelos e as diferentes teorias, o que parece consensual é a perda de privilégio da imanência do(s) sentido(s) no próprio texto, compreendido na perspectiva de um conjunto amplo de relações dialógicas e contextuais, em que se problematizam tanto o leitor (em suas diversas personae de leitor fictício, real, implícito, histórico, crítico), como pólo constitutivo de significações, quanto as rígidas configurações do objeto literário, na medida em que esse estatuto – o literário – será definido como tal na perspectiva do recorte que o fundamenta. (Queiroz, op. cit., p. 12-13)

Na leitura de Vera Queiroz não apenas a obra literária passou a ser analisada enquanto parte de um sistema mais amplo e complexo de práticas textuais, avaliando a função e o valor da obra em relação a contextos culturais historicamente específicos, como a própria reavaliação da figura do leitor e o estatuto ideológico das posições dos sujeitos envolvidos nas práticas avaliativas e judiativas inerentes às atividades interpretativas também foram, igualmente, analisadas fora de um circuito

autotélico. Tais mudanças operaram uma nova interrogação ao campo dos estudos literários, levando à “substituição da eterna pergunta – o que é literatura? Por outra – o que é considerado literário, quando, em que circunstâncias, por quem e por quê?”(Olinto, 1993, p. 09) como observou como grande pertinência Heidrun K. Olinto, no ensaio “Letras na página/palavras no mundo. Novos conceitos sobre estudos de literatura”. Nessa leitura vemos o progressivo abandono de uma crítica literária ancorada em teorias de cunho formalistas, centradas unicamente no texto literário, e o sucessivo avanço de formulações teóricas que utilizam extratos de abordagem do discurso literário baseadas em reflexões pragmáticas, colocando em voga exames centrados em esferas extraliterárias.

No entanto, mesmo com o fortalecimento de um horizonte teórico que fundamenta a leitura crítica na busca por uma relação entre texto e seu entorno social, político e cultural, os críticos literários que se debruçaram sobre os textos da Literatura Marginal de forma recorrente expressaram a insuficiência dos estudos literários frente ao objeto, como demonstra a leitura de Fernando Villaraga Eslava, no artigo “Literatura marginal”:

Enfim, a visita panorâmica ao salão da tímida e polêmica recepção crítica da literatura marginal indica que ainda não se achou as chaves necessárias para uma leitura capaz de reconhecer as especificidades e os sentidos de suas expressões, que falta (re)definir os itens fundamentais que ainda devem orientar a indagação hermenêutica de suas heterogêneas escritas. (Eslava, 2004, p. 49).

Segundo Fernando V. Eslava, é necessário criar formas de abordagem dos textos da Literatura Marginal que possam alinhar um exame que coloque em relevo as especificidades dessa produção, relacionando o aspecto literário e estético a sua forma de enunciação política e ética. O desafio, seguindo esse raciocínio, é empreender uma leitura crítica do objeto literário a partir de experiências estéticas distintas dentro de um mesmo movimento. A leitura de Ângela Maria Dias apresenta questionamentos semelhantes ao avaliar que

muito se tem discutido sobre a perplexidade da crítica diante [da Literatura Marginal e de] seu estatuto indefinido entre testemunho de uma condição social, biografia de uma experiência subjetiva e criação intencionalmente ficcional e/ou literária, bem como sobre o estranhamento causado pelo seu acento de língua coletiva, arrebanhando vozes e versões de uma

comunidade, no intuito de formar o mosaico de uma língua geral. (Idem, p. 14)

Os apontamentos apresentados por Ângela Dias, formados a partir de sua análise da coletânea *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, são precisos ao perceber o caráter multifacetado da escrita produzida pelos autores reunidos sob o título de marginais. Ampliando o foco de análise e debruçando-se sobre os três suplementos *Literatura Marginal – A cultura da periferia*, publicados pela *Revista Caros Amigos*, que apresentam os textos que posteriormente foram selecionados e reunidos na coletânea supracitada, é possível observar com mais força a constituição de um amplo espectro de linguagens e estilos que clamam uma origem comum. Se estabelecermos uma leitura das três edições em conjunto, além de percebermos a ampliação do conceito Literatura Marginal, será possível observarmos uma sutil mudança de estilo e manejo da linguagem por parte dos autores. No Ato I – primeira edição do suplemento lançado em 2001 - os textos publicados são explicitamente formados a partir de um desejo de denúncia e exame crítico da realidade da periferia urbana. À exceção de Erton Moraes, com a fábula *A peregrinação da mosca varejeira*, os textos possuem como foco as margens urbanas e os problemas sociais que assolam estes territórios. Além disso, é perceptível a presença de autores que mantêm estreitas relações com a cultura *Hip-Hop*, utilizando a escrita como veículo de divulgação dos seus principais conceitos norteadores, como operam: Cascão, em *A conscientização e Consciência*; Ferréz, em *Os inimigos não levam flores*; ATrês, em *A.C. em qualquer lugar* e Garret, em *Sonhos de um menino de rua*. Nos exemplos citados é possível observar a presença de um discurso próprio da cultura Hip-Hop no texto literário. Nestes a escrita é construída com o claro intento do engajamento e da denúncia, além da explícita referência ao movimento, como ocorre em *A conscientização*. Além disso, outro claro elemento de união dos contos e crônicas publicados no Ato-I é a utilização do aparato literário como mecanismo de reflexão sobre o próprio entorno, utilizando bairros populares, favelas e conjunto habitacionais como palco preferencial das narrativas ficcionais. Seja no conto de Paulo Lins, que se faz presente com *Destino de artista*, ou na poesia de Sérgio Vaz, presenciamos a construção de uma literatura engajada.

Nos Atos II e III, a segunda e terceira edição do suplemento lançadas em 2002 e 2004 respectivamente, os textos literários, em sua grande maioria, continuam recebendo uma potencialidade política baseada na denúncia, demarcando territórios e sujeitos da periferia com o desejo de formar uma reflexão acerca de uma condição social baseada na vulnerabilidade. No entanto, ao lado deste engajamento vemos também a presença de uma escrita sem a produção de apelos claros a uma tomada de consciência por parte do leitor. Exemplo disto são os textos produzidos por alunos de uma escola pública nas cercanias da favela da Vila Flórida, em Garulhos, com destaque para *Olhar*, de autoria de Vilma: “Não te vejo/ Pois com teu olhar/ Desapareço/ Não te sinto/ Pois no teu tocar/ Desfaleço”, e *Lágrimas*, de Silmara Carvalho, “No meu rosto correm/ lágrimas de um desespero/ sem fim como um grito/ inútil de folhas secas no/ jardim.”, ambos publicados no Ato II. Além destes exemplos, é igualmente possível observar que os textos poéticos de Marco Antônio, morador da Cidade de Deus, favela da Zona Oeste do Rio de Janeiro, também fogem a esta caracterização. Nos poemas são apresentadas as angústias de um eu lírico em contato com as desventuras de um amor não correspondido, como em *Reverso* e *A ti*, e sobre o ato de escrita poética, como em *Manuscrito*. Em seus cinco textos publicados, Marco Antônio apresenta uma visão sobre o homem, independente do seu lugar ou papel social, estabelecendo uma fissura no exercício crítico que almeja ordenar de forma estanque os escritos produzidos pelo movimento a partir de uma leitura centrada em um eixo temático marcadamente político.

Além disso, mesmo nos textos que possuem como cenário e tema central os bairros da periferia, é possível observar a realização de um tratamento do cenário periférico a partir de procedimentos literários mais sofisticados e inspirados em formas canônicas da literatura. Dona Laura e Tico, autores que tiveram seus contos publicados pelo suplemento, são exemplares neste sentido. A primeira, apresentada como “porta-voz da sua comunidade na colônia de pescadores Z-3, em Pelotas, RS”, participou do Ato II com o conto “Os olhos de Javair”(2002) e do Ato III com o “A vingança de Brechó”(2004), ambos posteriormente publicados na coletânea. Nos contos de Dona Laura é visível a busca por uma linguagem culta, com um manejo peculiar da escrita, utilizando procedimentos que apontam para um tratamento

distinto dos personagens e situações descritas. Em “A vingança de Brechó”, para citar apenas um exemplo que ratifica o argumento apresentado, a narração do assassinato de uma personagem torna clara a opção da autora por uma forma de representação distinta da maioria dos autores reunidos no suplemento:

Rosa que nasceu no lodo tem vida curta, e nem é pela lama existente, e sim pelos olhares cobiçosos. Potira era uma semente rara, desviada da estufa. Aconteceu. O assassino, após saciar os seus instintos malignos, deixou o corpo dela à beira da cachoeira, para ser encontrado, e foi, ainda quente. (Dona Laura, L.M. III, p. 26)

Rompe-se com o realismo, não acompanhamos a ação do assassino, ocorre um movimento oposto, o ato é apresentado em apenas um verbo: “Aconteceu”. Domina o trecho a utilização de metáforas, ofertando para o evento narrado uma compreensão distinta. Ao descrever a personagem como uma rosa que nasceu no lodo, a autora estabelece uma nova perspectiva para o tema que será apresentado, afirmando que não será o em torno que podará sua vida, mas, sim, os olhares cobiçosos lançados sobre a rosa. Na leitura dos contos de Dona Laura é possível observar que os personagens e o próprio cenário não são construídos através de um quadro realista, impregnado da referência de um dado factual. Ao contrário, são personagens construídos a partir de um exercício de escrita ficcional ancorado em modelos consolidados da literatura.

Leitura semelhante pode ser realizada do conto “Uma noite com Neuzinha”(2004), de Tico, autor que “nasceu e mora no Jd. Umariza, periferia de São Paulo, é anarquista, exerce a não-posse e faz de sua vida uma atividade sem fins lucrativos”. Com uma clara referência à literatura *beatnik*, Tico apresenta uma narrativa em primeira pessoa que possui como enredo a relação entre o protagonista e Neuzinha. O conto é aberto com o relato sobre a vista da cidade a partir de uma janela do hospital em que Neuzinha se encontra:

Pela janela do corredor do hospital, eu observava os vitrais da igreja do outro lado da rua. Começava a anoitecer e, à medida que a luz cedia lugar ao brilho da lua e algumas lâmpadas iam sendo acesas, elas iam ganhando matizes diferentes, ficando mais bonito. Neuzinha ia gostar. (Tico, L.M. III, p. 4).

Após deixar o hospital, o personagem segue para casa, sem antes parar em um bar:

Caminhei até a praça, peguei a rua da biblioteca desci um pouco mais e fui ao bar de dona Bina, famoso pelas alquimias etílicas, cujas fórmulas ela não revela a ninguém, onde há pingas e batidas feitas das misturas mais insólitas, biritas para todos os gostos. A minha preferida e um dos grandes orgulhos de dona Bina é o rabo-de-galo diet. Bebi quatro desses, pedi uma lata de cerveja, paguei e saí. (Idem, Idibem)

Em oposição à fórmula recorrente dos textos de outros autores marginais, o álcool e seu espaço por excelência, o bar, não são criticados ou denunciados como símbolos de uma vida alienada. Ao contrário, o tom empregado pelo autor revela uma perspectiva apologética. Leitura semelhante pode ser feita do encontro do narrador com um grupo que se aquece envolta de uma fogueira:

Cinco homens e três mulheres fumavam maconha e bebiam, aquecendo-se junto ao fogo, que ia sendo alimentado com os caixotes de feira, galhos secos e os destroços de um sofá.

Diga lá, mano!

Como é que é, maluco?

Tá afim de dá um doisinho?

Banzaixé, saravoé! – saudei meus companheiros.

Bebi uns goles de pinga e dei três ou quatro tapas no baseado. Arrastei um caco de bloco de cimento até onde pudesse sentir o calor das labaredas e me sentei. Mantive-me quase toda a noite calado. (Idem, Ibidem)

O relato do consumo das drogas e do álcool não deixa dúvida, não há espaço para o estabelecimento de uma moral. O texto, em um sentido claramente oposto aos outros escritos marginais, não visa orientar os leitores, o autor não é um porta-voz, não deseja produzir um discurso capaz de formar um novo tipo de engajamento político. Não obstante, o desfecho do conto torna mais evidente o sentido antagônico que a presença do conto realiza no suplemento. Após avistarem um rato em meio ao entulho e lixo amontoado nas proximidades da fogueira, os homens e mulheres atiram incessantemente pedras em direção ao animal, tornando-o apenas “uma massa, amarelada, cinza e vermelha”. Com o amanhecer e a fome ganhando vulto nos corpos, o grupo, incentivado por uma “ruivinha”, decide reacender a fogueira e assar o animal:

As tripas foram retiradas com um canivete e o que restou do cadáver foi espetado numa vareta de guarda-chuva e suspenso ali por duas forquilhas improvisadas.

Eu também estava com vontade de um trampo. Ninguém tinha mais dinheiro. Enfiei novamente a mão no bolso e não encontrei nem ao menos

uma moeda, apenas senti alguns grãos um tanto melados se grudarem às pontas dos dedos.

Olhei o sol que vinha surgindo atrás dos pés de mamona e das lajes das casas e fui arremessando as sementes de mexerica no córrego, pensando se Neuzinha gostaria de carne de rato. (Idem, Ibidem)

É do próprio autor a melhor definição da função de sua arte, conforme é descrito na nota de apresentação de Tico: “deseja com sua ficção o que acredita ser a ‘função’ de toda a arte: deleitar, despertar, espantar, emocionar, subverter”. Claramente inspirando em Charles Bukowski, Tico não deseja que sua literatura tenha uma ‘função’ além da própria experimentação artística, não almeja, assim, criar uma estrutura discursiva que aponte um caminho a ser trilhado. Seu intuito, como o próprio Tico esclareceu, é o deleite, o espanto, a subversão e a emoção. Após ler “Uma noite com Neuzinha” e travar contato com a sua singular concepção de literatura e com seus experimentos literários, podemos afirmar que o autor teve êxito.

Autores como Marco Antônio, Dona Laura e Tico são exceções, recebe maior vulto a reincidência do tratamento literário da violência por parte dos outros autores. Estes utilizam as ferramentas da literatura para o estabelecimento de uma compreensão das estruturas sociais desiguais e para denunciar as situações de vulnerabilidades sofridas pelos residentes em favelas e bairros de periferia. Resulta disto a construção de uma imagem complexa para o movimento devido não apenas a diversidade de temas abordados, mas, sobretudo, ao modo como estes são abordados através de linguagens múltiplas e tratamentos distintos, deixando, como observou Ângela Maria Dias no artigo já citado, a crítica literária que se ocupou destas obras perplexa.

A fuga da perplexidade pode ser a tomada de um caminho de análise que oriente um duplo exame, estruturando uma leitura dos textos literários da Literatura Marginal ancorada na compreensão da dimensão política e social de sua intervenção enquanto manifestação artística e literária. Trata-se, nesse sentido, de compreender as heterogêneas escritas a partir de um local de enunciação homogêneo. Por este viés, será operada uma forma de análise de possibilite a ordenação de textos tão dispares com um mesmo aparato crítico, buscando observar quais as possíveis aproximações e distanciamentos dentro de um mesmo conjunto.

Mas, a tarefa do crítico não é tão simples assim. Por se tratar de um dado novo, símbolo da insurreição dos sujeitos silenciados – para citar uma expressão empregada por Michel Foucault - é necessário criar uma estratégia de análise que identifique a particularidade do movimento, oferecendo um recorte específico para o sentido social e político da presença destes autores marginais em nossa literatura. Por este viés, é digno de nota que os primeiros estudos acadêmicos centrados na análise específica desses escritos tenham sido produzidos por pesquisadores da área das Ciências Sociais, como as dissertações: *Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena*, de Érica Peçanha Rodrigues, defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e depois lançada em livro pela Editora Aeroplano, em 2009, sob o título *Vozes marginais na literatura*; e *Cultura e violência: autores, polêmicas e contribuições da Literatura Marginal*, de Rogério de Souza Silva, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista em 2006. Em ambos estudos, a Literatura Marginal é analisada não apenas enquanto movimento literário, mas, sobretudo, social. Busca-se compreender o sentido político e social da inserção destas vozes periféricas na série literária e, igualmente, as relações que tais textos e autores mantêm com os bairros de origem. O foco da investigação, mesmo utilizando como objeto de análise textos ficcionais e seus respectivos autores, não se restringe ao literário, expande-se e passa a observar o seu sentido político, social e cultural. O percurso destes estudos reflete o movimento que os próprios textos literários realizam, utilizando o discurso literário, seja em prosa ou poesia, para a estruturação de uma complexa rede social e formação de uma política identitária própria. Nessa perspectiva, os autores, sobretudo os detentores de uma enunciação marcada por um forte sentido político, passam a figurar também como objetos de análise, uma vez que

(...) é digno de nota o empenho de um número considerável de jovens das periferias urbanas em elaborar sua experiência através da palavra e dá-la a conhecer por meio de práticas discursivas associadas à tradição literária. Em tempos de profundas dúvidas e questionamentos quanto à sobrevivência das tradições literárias no futuro próximo, a opção destes jovens em construir identidades a partir da palavra escrita, (...) reclama uma reavaliação dos critérios e perspectivas com as quais nós mesmos,

críticos literários, tendemos a ler o lugar da literatura e de nossas práticas profissionais na sociedade (Rodrigues, 2003, p. 50)

No entanto, estabelecer o viés sociológico como principal ferramenta de análise impede a realização de uma leitura do aparato literário utilizado por estes autores, preterindo uma compreensão do discurso que é veiculado nas obras. Desse exercício também resulta a valorização do papel social que os escritores marginais encenam em suas respectivas comunidades, vistos agora mais como “objetos” do que como sujeitos do processo simbólico literário. É importante ressaltar que o enfoque sociológico ofertado nos estudos sobre a Literatura Marginal não apresenta nenhum equívoco, mas é insuficiente conceber os escritos produzidos no âmbito desse movimento apenas enquanto um dado social. Paradoxalmente, o olhar do crítico, desejoso em valorizar o ato de rebelião protagonizado pelos sujeitos marginalizados ao utilizarem a literatura como veículo para a construção de sua identidade e apresentação de suas ideias, abandona o exame do discurso. Desse exercício crítico deriva uma análise que não valoriza tais autores enquanto sujeitos da enunciação, sendo concebidos apenas como portadores de uma voz outrora silenciada. Faze-se necessário utilizar uma chave de leitura que possibilite uma análise conjugada: ler no texto literário a presença do sentido político e social do movimento.

É necessário, portanto, buscar novas formas de análise que coloquem em relevo as particularidades desses textos, observando a tênue fronteira entre ficção e testemunho de uma condição de vida marginal, e as relações que este ato de escrita mantém com os espaços periféricos. Uma possibilidade de análise rentável, para o caminho aqui estabelecido, é a utilização do conceito de “literatura menor” proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, a partir da leitura da obra de Franz Kafka. De posse deste referencial, mesmo que o conceito tenha sido formado para a leitura da obra de um autor que em nada se assemelha aos escritos produzidos na periferia brasileira, torna-se possível conjugar os aspectos extra-literários com as singularidades próprias a cada texto.

A utilização do conceito “literatura menor” é recorrente nas pesquisas da área de literatura e cultura no Brasil, o caminho que aqui se abre não é inédito. Utilizam o conceito: Luiz Eduardo Franco do Amaral, em *Vozes da favela*, dissertação de

mestrado que utiliza a expressão literatura de favela para designar as recentes produções literárias de autores oriundos destas localidades; Maria Conceição Evaristo de Brito, em *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*, para analisar a relação entre autor e comunidade negra no caso específico de seu objeto; Écio Salles, em *Poesia revoltada*, para observar a presença de uma voz coletiva nas composições de RAP, e Stefania Chiarelli, em *Vidas em trânsito*, para expor a condição peculiar da escrita em deslocamento de Sammuél Rawet, para citar alguns. O tratamento que pretendo oferecer ao conceito será baseado na experimentação, promovendo o atrito entre o meu objeto e um conceito formulado para uma obra específica. Não desejo apenas a simples denominação da Literatura Marginal como uma “literatura menor”, emoldurando-a com este termo. Busco observar os limites e potencialidades do emprego desta referência teórica no tratamento das obras literárias selecionadas que compõem este movimento literário, concebendo-o como uma produção referencial de um setor específico.

É igualmente importante destacar a percepção de um dos autores da Literatura Marginal sobre o conceito que pretendo utilizar. No prefácio do já citado volume *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, Ferréz, organizador da obra, apresenta uma clara oposição à denominação de sua produção e de seus pares como “literatura menor”, como evidencia a passagem a seguir: “Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos tachar assim, somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos.”(Ferréz, 2005, p. 13). Decerto, em primeiro momento causa espanto utilizar um termo com tamanha carga pejorativa para designar tais escritos e, ao menos creio eu, a crítica de Ferréz em relação ao termo é baseada nessa apreciação. O autor, personagem fundamental na construção do movimento, conforme explicitiei anteriormente, rechaça o uso de um conceito que em primeira leitura apresenta o estabelecimento de uma hierarquização. De acordo com a compreensão de Ferréz, se há uma “literatura menor”, certamente há de existir a “literatura maior” – uma equação correta. No entanto, é importante esclarecer, o termo menor, no pensamento deleuziano, designa a construção de uma estrutura política própria no seio de um grupo maior. Em outros termos, ser “menor” é utilizar como estratégia de atuação um posicionamento de

resistência. Por este viés, seguindo os passos de Deleuze e Guattari, busco examinar a potencialidade de resistência da Literatura Marginal dentro de uma série maior. Na formulação de Deleuze e Guattari, uma literatura menor não é, em primeira instância, uma hierarquização de certos procedimentos literários que um grupo minoritário realiza frente a uma série hegemônica, “mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)”(Deleuze e Guattari, 1977, p. 28) Dessa forma, uma literatura menor é, antes de tudo, uma proposta de agenciamento político através de uma escrita que rasura o estabelecido.

Na caracterização proposta pelos autores, uma literatura menor se constitui em três aspectos. O primeiro é a utilização que uma minoria faz de uma língua maior, alterando-a a partir de um procedimento marcado “por forte coeficiente de desterritorialização”(Idem, p.25). Devemos lembrar que a análise de Deleuze e Guattari se baseia na relação que Kafka mantinha com a língua alemã e que “o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores”(Idem, p. 26). O segundo aspecto apresentado se concentra na compreensão de que na literatura menor o enunciado adquire uma potencialidade política. Posto que, por se tratar de uma produção intimamente ligada a um grupo minoritário, fator este que limita a emergência de inúmeras vozes, “seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política”(Idem, Ibidem). E, por conseguinte, o terceiro aspecto da literatura menor é o seu valor coletivo, “precisamente porque os talentos não abundam em uma literatura menor, as condições não são dados de uma enunciação individuada, que seria a de tal ou tal “mestre”, e poderia ser separada da enunciação coletiva”(Idem, p. 27).

Contudo, julgo necessário estabelecer os limites para a utilização do conceito de Deleuze e Guattari em minha análise da Literatura Marginal, sobretudo em relação ao processo de desterritorialização da língua. Minha resistência teórica advém da compreensão de que nos escritos dos autores marginais – seja em Ferréz, Allan Santos da Rosa ou Sacolinha, para citar alguns – não encontramos a realização de um choque de linguagens tal qual definido por Deleuze e Guattari. É possível observar ao menos a utilização de uma série de expressões próprias das periferias dos grandes centros urbanos, produzindo assim uma escrita centrada na elaboração de

neologismos. No entanto, estabelecer uma fronteira rígida entre os espaços centrais e as esferas marginalizadas a partir do tópico da linguagem resultaria em um procedimento analítico que (re)produziria uma compreensão estigmatizada acerca dessa população. O estigma se dá na busca por uma linguagem que seja própria da periferia, esquecendo-se de que as falas produzidas nas margens são, antes de tudo, heterogêneas e impulsionadas por grupos sociais específicos e dotados de códigos culturais distintos. Além disso, mesmo que possamos estabelecer as marcas de uma linguagem originada nos espaços periféricos, os códigos lingüísticos não obedecem fronteiras espaciais rígidas. Mesmo apresentando os limites e impossibilidades de utilização do aspecto da linguagem que o conceito apresenta ao ser aplicado na Literatura Marginal, irei mantê-lo. Observo apenas a existência de uma outra tensão, esta se dá no confronto entre uma expressão escrita formal e um imaginário que se exprimiu, durante séculos, através da oralidade.

Por este viés, o conflito entre linguagens, que na leitura de Deleuze e Guattari acerca da obra de Kafka se baseia na oposição de línguas nacionais, na produção discursiva da periferia brasileira se dá na encenação da disputa por um espaço de enunciação, como observa Ferréz no prefácio, “Terrorismo literário”, do volume *Literatura Marginal*:

Mas alguns dizem que sua principal característica [da Literatura Marginal] é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta. (Ferréz, 2005, p. 12-13)

Retomando as palavras de Ferréz, uma das principais características desta produção literária é corromper a linguagem formal, construindo uma outra linguagem que não é mais a oralizada, e, tampouco, é um experimento marcado pela norma cultura. É nesse interstício que a expressão literária destes autores oriundos de bairros populares ganha mais vitalidade. No entanto, os procedimentos adotados pelos autores para instaurar uma linguagem de rasura na estrutura literária hegemônica são os mais variados possíveis. Se em Allan Santos da Rosa a linguagem oral é resultante de um exercício de contato com saberes subalternizados e quase esquecidos, revelando uma ancestralidade na expressão literária, como podemos

perceber em *Da Cabula* (2006) e *Zagaia* (2007), nos textos literários de Ferréz, para citar um contraponto, as gírias próprias dos *rappers* instauram a presença da oralidade em sua obra. A divergência de procedimentos é resultante da própria forma de apresentação do grupo. Não é escusado lembrar, como já foi explicitado anteriormente, que a Literatura Marginal não se baseia em pressupostos estéticos estanques que fixam normas literárias. Em princípio, o único elemento que une as diversas vozes contidas no grupo é a afirmação do mesmo espaço de enunciação: a margem. Mesmo sem fundar um estatuto estético próprio, o grupo de autores que se reúne sob o título de marginais apresentam como marca recorrente a busca por uma linguagem que possa abarcar uma fala que se assemelha a uma expressão que se quer própria da periferia. Explicitada esta questão, passemos a explorar a proposta de leitura dos textos marginais a partir do conceito.

O conto “Colombo, pobrema, problemas”, de Gato Preto, publicado na coletânea *Literatura Marginal*, é um bom exemplo de estruturação de um discurso literário minoritário, oferecendo uma compreensão coletiva para trajetórias individuais. Além disso, é perceptível o desejo de construção da realidade periférica a partir de uma lógica maniqueísta com um visível intuito doutrinário através de uma fala pedagógica, procedimento presente em outros textos da Literatura Marginal. Na narrativa acompanhamos o percurso do narrador pelas ruas da localidade Colombo, favela localizada na periferia da cidade de São Paulo. Na abertura do conto, o narrador encontra um personagem que abandonou sua terra natal, no Nordeste, para residir na cidade grande:

- Opa, como está, seu Chico? Como vão as coisas?
Vô bem. Tabaianu muntcho...E você, Artino? Como vai as musga? Fazenu muntchu xô?”(Preto, 2005, p. 64)

Após tal diálogo, o narrador do conto, que pode ser compreendido como próprio autor da narrativa, se dirige a outro interlocutor, possivelmente o leitor, e comenta:

Olha lá, ali vai um dos verdadeiros guerreiros da favela. O nome dele é Francisco, os vizinhos e quem o conhece o chamam de seu Chico, tá na favela do Colombo há vários anos e ele é um dos muitos nordestinos retirantes que veio para as grandes capitais seguindo a lenda de melhores

dias pra sua vida, e quando chega bate de cara no muro da desilusão. (Idem, Ibidem).

O trecho citado acima utiliza como referência para a apresentação do personagem uma abordagem sociológica da trajetória de vida do mesmo, lançando mão para tanto de uma leitura das diferentes intervenções que as macroestruturas sociais operaram em sua vida privada. O personagem em questão, “seu Chico”, surge também como representante de um grupo específico, pois “ele é um dos muitos nordestinos” que migraram para o sudeste, abandonando a terra natal. Procedimento semelhante também é empreendido para compreender/justificar o consumo de drogas por parte de um jovem da favela:

Porra, tá foda, a maioria dos moleque tá tudo envolvido com a porra da droga, esse aí é um dos que estão complicados (...) Aí: só tem cinco anos que eu vi esse moleque, inocente, era do colégio pra casa, hoje tá acelerado, nervoso, sempre de respiração ofegante num corre-corre desesperador, é a porra do crime e sua fantasias, vários de mente inocente iludido, e nós já vimos muitos espelhos, exemplos de quem já se envolveu com cenas erradas, mas eles não tão nem aí nem tão chegando, querem nome, status, moral na quebrada. (Idem, p. 65-66).

O olhar do narrador não observa as singularidades dos personagens que entrecortam seu percurso, mas, sim, o sentido coletivo. O jovem descrito no trecho acima não é o único a deixar-se levar pela engrenagem do crime e das drogas, existem vários “exemplos de quem já se envolveu com cenas erradas”, ou, como próprio autor define, “muitos espelhos”. Os personagens passam a ser imagens refletidas de um sujeito real. No entanto, a busca pelo real realiza-se através da visão que o narrador apresenta sobre os personagens, sempre amparada em um procedimento de análise que se quer sociológico. Não é o efeito estético que aponta para o realismo da escrita, mas, sim, a presença de situações de vida que são claramente retiradas de um dado real factual. É recorrente a utilização deste procedimento no conto, criando uma estrutura própria. O percurso do narrador é entrecortado por diferentes encontros, e a cada interrupção da caminhada há a formação de um diálogo que apresenta minimamente o personagem para, posteriormente, ser realizada a indexação deste ao universo da favela do Colombo. É

com este olhar que busca formar um amplo mosaico das diferentes trajetórias sociais da periferia, que o autor Preto [re]constrói a história de vida dos personagens.

Procedimento semelhante é apresentado por Eduardo, no conto “Algo mudou”, publicado no suplemento *Literatura Marginal, a cultura da periferia – Ato III*. O autor, que também é *rapper* do grupo *Facção Central* – grupo que ganhou notoriedade após a proibição da exibição do vídeo-clipe da música “Isso aqui é uma guerra”, do álbum *Versos sangrentos*(1999), denunciado por apologia ao crime, segundo o Ministério Público – apresenta em sua narrativa o despertar de um personagem e seu caminhar pelas vielas e becos de uma favela da periferia de São Paulo:

Hoje eu acordei diferente, porra eu tô me sentindo estranho, alguma coisa mudou e eu não consigo identificar, o que é, as goteiras da brasilite tão aqui, os furos de bala dos gambé nas maderite também, e aliais eu ainda tô morando numa casa construída de maderite, ah!. Caralho deve ser isso, se pá tem pãozinho, já pensou um com manteiga, café com leite, ou talvez até leite com Nescau, que rufam os tambores, momento de expectativa, eu vou abrir o armário, armário entre aspas né?, eu vou abrir o conglomerado de caixote de feira construído pelo meu pai, 1,2,3 e...infelizmente também não é isso. (Eduardo, L.M.III. p. 20)

A relação que o autor mantém com o *RAP* e a cultura *Hip-Hop* não pode ser descartada e será objeto de análise no próximo capítulo, no momento interessa-me destacar como será feita a descrição da comunidade pelo narrador através de seu caminhar, enquanto examina qual foi a mudança operada que o fez acordar diferente naquela manhã. O narrador primeiramente observa sua residência, buscando identificar alguma mudança. Mas, se não foi possível observar nenhuma alteração em sua casa, pois a mesma continua sendo de madeira e com goteiras no telhado, o personagem passa a procurar pelas vielas e becos da comunidade, interrogando-se o que mudou naquele local.

Os pontos de ônibus tão cheio, uns esperando o ônibus que não vem, outros esmagando na lotação com capacidade para 16 com mais de 30, meus parentes, meus manos, tão indo pra cadeia, pro cemitério, as crianças continuam estudando sentadas no chão (...) Bom, os crentes tão entregando folheto, jornalzinho, tentando mais fiéis pro rebanho do pastor, tentando convencer a favela da 2ª vinda, tudo normal (...) A trilha sonora do inferno continua a mesma, muito *rap*, alguns cantando a real sem tremer, sem pagar, cumprindo a missão (Idem, p. 21)

O olhar do narrador, centrado no exame de seu em torno na busca por um índice que revele qual foi a mudança realizada em sua comunidade, passa a apresentar a partir de sua perspectiva o cotidiano da comunidade, colocando em relevo os elementos que a constitui. No entanto, não é realizada apenas a simples descrição. De forma recorrente, estruturando inclusive um modelo de narrativa, após apresentar os elementos do cotidiano da favela (os ônibus lotados, os evangélicos na rua, a música do *RAP*) é formado exame destes elementos. Dessa forma, se o *RAP* é descrito como a trilha sonora do inferno e é exaltado por “cantar a real sem tremer”, os ônibus lotados são objetos de uma apreciação no seu sentido reverso, formando uma denúncia de sua precariedade.

O desfecho do conto é esclarecedor do objetivo do autor ao apresentar a narrativa, após percorrer toda a extensão da comunidade e perceber que nada foi alterado, o personagem aproxima-se do retrovisor de um carro e descobre que a mudança foi realizada nele próprio. Não no seu aspecto físico, mas em seu comportamento:

Falando em espelho de carro, que Audi muito louco só o Robocop deve dá uns 500 conto, se for o que tem MD então, ou aquele de 2 CDs, tô feito, a fita é o seguinte: vou esperar o dono de campanha, faca, boy, caralho é isso, infelizmente é isso mesmo, descobri o que mudou, a mudança tá no meu coração, ele foi petrificado, arrancaram o amor e injetaram o ódio, agora o sangue que ele bombeia pro meu cérebro vem contaminado por um sentimento de “vingança” por tudo de ruim que eu vivo e vejo. (Idem, *Ibidem*).

A grande mudança operada no personagem é o surgimento de um sentimento de “vingança”. A mudança é repentina, ocorrendo de forma abrupta e difícil de ser percebida. No entanto, tal desejo de vingança que se instala no peito do personagem e passa a guiar suas ações poderia também se fazer presente como resultado de seu caminhar pela comunidade. Ao travar contato com a realidade do seu bairro, examinando-a com mais atenção na busca por algo distinto, os elementos cotidianos se tornam mais gritantes, ganham uma visibilidade maior. A situação de vulnerabilidade apresentada no conto surge como elemento causador da violência do furto. O desejo de arrombar o carro, munido com uma faca na espera do proprietário, surge com alarde para personagem. É uma mudança brusca, causa espanto ao

personagem/narrador, mas, de acordo com o desfecho do conto, a opção pelo crime é um caminho quase natural. Os elementos que potencializaram tal transformação foram descritos em sua precariedade rotineira, inalterados, o desejo de vingança, como o próprio autor afirma, foi despertado “por tudo de ruim que eu vivo e vejo”.

Nos textos analisados acima, Gato Preto e Eduardo apresentam o exercício literário como veículo de uma orientação. O tom empregado nos textos, estruturado em uma linguagem direta, visa orientar os jovens de periferia, dotando-os de um *ethos* próprio. O objetivo, claramente ancorado em um engajamento através da literatura, aponta para o desejo de formar um povo que se configura de forma anômala, espreado nas margens urbanas. A formação deste povo marginalizado se dá na sua ficcionalização, empreendendo para isso o resgate de elementos reais e fatos concretos. Nesta articulação entre ficção e realidade, o povo é reinventado, favorecendo a construção identitária a partir de um discurso de afirmação. A leitura realizada por Deleuze acerca do projeto político do cinema do terceiro mundo, em *A imagem-tempo*, pode ser utilizada como um índice de análise das formas de agenciamento realizadas pelos autores da Literatura Marginal:

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama ‘nunca houve um povo aqui’, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta para as quais uma arte necessariamente política tem que contribuir. (Deleuze, 2005, p. 259-260)

Inventar um povo, nos termos de Deleuze, não é, necessariamente, a construção de uma imagem do povo a partir do próprio artista, tampouco é abandonar a realidade para rearticular este povo em devir, criando uma ficção deste povo. O povo inventado, a partir da arte menor, é fruto de um duplo movimento, operado a partir de uma ficcionalidade.

Resta ao autor a possibilidade de se dar ‘intercessores’, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de ficcionar por si próprias, de ‘criar lendas’, ‘fabular’. O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto

privado da política, e produz, ela própria enunciados coletivos. (Idem, p. 264)

A fala coletiva da Literatura Marginal, que para setores da crítica literária foi concebida como um elemento perturbador do exercício crítico, a partir do referencial teórico deleuziano emerge como signo diferenciador da proposta política da arte menor. A singularidade desta enunciação se dá na possibilidade de [re]articular elementos ficcionais e reais, construindo uma produção literária que se baseia na fronteira entre o privado e o público. A enunciação coletiva, observada por Deleuze em sua análise das formas de agenciamento do cinema do terceiro mundo, se faz presente na produção literária marginal a partir da indexação de personagens e espaços geográficos reais no campo ficcional. Em princípio, tal procedimento pode ser lido como um exercício etnográfico, uma vez que a demarcação do território periférico, assim como a construção de personagens, se assemelha aos seus pares factuais, facilitando assim a indicação de uma simples transposição de elementos reais para o terreno literário ficcional. No entanto, este procedimento favorece a construção de um novo olhar sobre o espaço marginal, e, por conseguinte, a observação crítica deste território e de seu povo. A produção desta articulação entre real e ficcional se dá em ato, no constante diálogo que o texto literário busca manter com o espaço representado.

Dessa forma, estes índices de realidade, que podem ser o território e/ou sujeitos, obedece a um intuito específico: cita-se a realidade na ficção para formar uma abordagem politizada da marginalidade. É com este intuito, por exemplo, que Gato Preto, no conto “Colombo, pobrema, problemas”, constrói seu percurso ficcional pela favela do Colombo. Para a realização de um agenciamento, as histórias privadas se tornam públicas não apenas pelo exercício crítico do autor, mas pela própria abordagem crítica que o narrador imprime em sua análise sobre a intervenção das ações políticas, originárias de uma macroestrutura, na trajetória pessoal dos personagens. A enunciação coletiva, nesse sentido, surge como resultante da própria estrutura textual do conto. As histórias narradas são edificadas não apenas pelo próprio narrador do conto, mas pela intervenção dos próprios personagens/sujeitos na narrativa. Além disso, por optar em compreender a marginalidade a partir de uma

clave centrada na macroestrutura, Gato Preto possibilita também que seu exercício seja ativado em outras localidades. Favorecendo assim a construção de uma imagem unívoca para diferentes espaços e/ou sujeitos periféricos.

Decerto, uma manifestação literária nascente faz-se a partir dos elementos temáticos que estão ao seu entorno. Tal escolha de cenário deriva, primeiramente, da emergência de tornar público aspectos que outrora eram apenas examinados por intelectuais não pertencentes aos extratos marginais. No entanto, a reincidência da periferia como cenário na Literatura Marginal visa, na minha leitura, a uma abordagem crítica de uma realidade concreta.

Tal forma de agenciamento político através da literatura é possível ser encontrada no conto “Tentação”, de Alessandro Buzo, publicado em *Literatura marginal, talentos da escrita periférica*. A narrativa é iniciada com a descrição de uma cena: “Na roda da fogueira que nunca cresce e nunca se apaga estão Matraca, Coelho e Cezinha, eles comentam com sobre Júnior com saudades...” (Buzo, 2005, p. 105) Após esta descrição, utilizando uma narração em flash-back, a narrativa concentra-se na trajetória do personagem que é rememorado pelos amigos. A história de Júnior é tratada de forma linear, mas há o efeito de suspensão, provocado pela cena descrita na abertura do conto. Dessa forma, acompanhamos a trajetória do personagem questionando quando será relatada a sua morte. É com tal premissa que o narrador enumera, sem estender-se, os principais aspectos de sua infância e adolescência.

Foi uma criança comum de favela, que corre descalça por ruas de terra, que solta pipa, brincou de pião, bolinha de gude, esconde-esconde e os primeiros beijos numa garota foi brincando de beijo, abraço ou aperto de mão. *O Tijuco Preto* [nome da favela que serve de cenário à narrativa] até hoje em pleno 2004 tem sua rua principal sem asfalto. (Idem, idem. Grifo meu)

Mesmo que de forma simplificada, a articulação entre ficção e realidade favorece a criação de uma forma de agenciamento. Ao apresentar o cenário do conto em sua materialidade contemporânea, dado este sem nenhuma relevância para a economia da narrativa, o autor aponta para a necessidade de recriação de um olhar para as condições físicas da periferia. Narra-se não apenas a ficção de um jovem de uma favela, mas a historicidade de todo um espaço marginalizado. Nesse sentido, a

própria trajetória do personagem confunde-se com a de outros sujeitos. A afirmação da ausência de um dado intrínseco ao personagem, pois é descrito como “uma criança comum da favela”, torna a história privada do personagem em uma história coletiva. Deleuze, no ensaio “Literatura e vida”, apresenta uma definição do fazer literário das minorias que é útil para a análise que realizo: “Embora remata a agente singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação”(Deleuze, 1997, p. 14-15). É com este tom coletivo que o narrador aponta os elementos constituintes da opção do jovem pelo tráfico de drogas: “Como estava com dezessete anos não conseguiu emprego nenhum, *a fase do Exército quebra as penas de vários jovens*”(Buzo, op. cit., p. 106, Grifo meu) O desfecho, por sua reincidência, seja na ficção ou na realidade, é conhecido: sem dinheiro e sem oportunidades seguras, o personagem passa a assaltar e atuar como varejista do comércio de drogas, acabando morto ainda adolescente pela polícia. Fechando o conto, o narrador retoma a imagem apresentada na abertura: “Na rodinha em volta da fogueira todos lembram dele com saudades e são unânimes, ele não era do crime, caiu em tentação.”(Idem, p. 107).

Exemplo semelhante pode ser observado em outro conto de Alessandro Buzo, *Toda brisa tem o seu dia de ventania*, publicado no Ato I da Literatura Marginal e posteriormente selecionado para compor a coleção *Literatura Marginal, talentos da escrita periférica*. O conto é aberto com a indicação: “O Itaim Paulista dorme. É noite no último bairro da Zona Leste de São Paulo.”(Buzo, 2005, p101). Após a apresentação do cenário – descrito como o último bairro do extremo leste da cidade, revelando sua condição de margem, distante de um centro – temos descrição do personagem protagonista da narrativa:

Se for verdade que todo paulistano é viciado em trabalho, André é um destes maníacos. Que acredita na força do trabalho, que acredita estar no caminho certo, que acredita que um dia a vida dura vai melhorar, mas até chegar esse dia não se cansa de trabalhar. Pula da cama às cinco da madrugada todo dia e só volta da lida com a lua no céu.(Idem, Ibidem).

Tal qual no conto analisado anteriormente, o personagem também é apontado como um sujeito semelhante aos demais. Não é o dado intrínseco que revela a importância do mesmo, mas o oposto, é devido as características típicas do personagem que o foco lhe é ofertado. O movimento realizado pela narração em

terceira pessoa torna evidente a busca por um personagem representativo, posto que o início do conto apresenta o cenário, descrevendo-o sucintamente, e em seguida focaliza um sujeito. A escolha deriva não de sua singularidade, mas por possuir os elementos característicos dos muitos trabalhadores residentes nos bairros de periferia que, em semelhança ao personagem ficcional, também acreditam na força do trabalho e que um dia a vida vai melhorar. A partir da leitura do conto podemos compreender melhor o amplo mosaico construído pela representação das margens através da escrita.

Ao lançar um olhar específico sobre um trabalhador, Alessandro Buzo abarca também a representação dos sujeitos que não atuam no funcionamento do comércio varejista de drogas ou que engrossam as perturbadoras estatísticas da violência armada. Também são alvo da investigação destes autores os trabalhadores residentes na periferia, os jovens sem perspectiva de futuro, as idosas empregadas doméstica e analfabeta, enfim, o multifacetado espectro que povoa os becos e vielas dos grandes centros urbanos. Mesmo que exista uma prevalência por relatos que ofereçam como principal plano temático a violência provocada pelo avanço do consumo de drogas e pela inserção dos jovens destas localidades na engrenagem do comércio de drogas, há também espaço para a tematização de outras formas de violência para além da física e letal.

Os apontamentos aqui empreendidos a partir da leitura de fragmentos de textos de autores marginais incidem na constituição de uma proposta de arte engajada, vinculada diretamente aos territórios que surgem no texto literário não apenas como cenário, mas como local identitário. São textos formados a partir de um princípio ético regulador. Não são, em última palavra, discursos moralistas, mas um instrumento discursivo que busca forjar um perfil próprio para seus pares. Deleuze, ao observar no fazer literário a possibilidade de construção de signos libertadores, designa à literatura o papel de construção de uma nova imagem e feição para uma coletividade:

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas tradições e renegações. (Deleuze, 1997, p. 14)

Contudo, mesmo afirmando a necessidade de formular um olhar crítico específico para o exame do discurso destes textos marginais, amparado em uma teoria que coloque em destaque a dimensão política de sua intervenção social através do texto, recuso a ideia de tratar a Literatura Marginal apenas como um movimento literário. Meu olhar acerca destas publicações se torna mais amplo, tomando-as como produtos culturais. Por este prisma, concebo tais produções como resultantes de um complexo empreendimento cultural e político encenado nas periferias urbanas das grandes capitais do Brasil. Na contemporaneidade temos observado o empenho de diferentes organizações não governamentais e grupos culturais ligados à periferia em formar uma imagem própria para si, utilizando como veículo de suas representações a música, a fotografia e o vídeo. A Literatura Marginal, nesse sentido, não pode ser tomado como um fenômeno isolado. Mas, no caso específico da literatura, esse fenômeno se torna mais transgressor. Posto que não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão coletiva, utilizando para tanto um espaço do qual esses grupos foram, quase sempre, excluídos: a literatura.