

Deslocamentos da nova literatura marginal: os sentidos de “periferia” e o livre ficcionar do artista*

Liliane Leroux**

Renata Oliveira Rodrigues***

Resumo

O artigo investiga a nova geração da literatura marginal a partir da disputa pelos sentidos do termo periferia. Demonstra que, quando a marginalidade, entendida como “morar no tema” (ter a periferia necessariamente como endereço e como temática), torna-se a própria condição de legitimidade para os autores e sua credencial de entrada nos espaços canônicos, torna-se, também, uma armadilha e uma prisão. Como contraponto, evidenciamos os deslocamentos recentes dentro do próprio movimento de literatura marginal, quando, por exemplo, o escritor Ferréz, enfrentando a crítica, exige para si o direito do livre ficcionar artístico. Nossa intenção é mostrar que tanto “periferia” quanto “literatura marginal” não são categorias e gêneros estanques, mas, ao contrário, algo que sempre que se tenta demarcar, nos escapa.

Palavras-chave

Nova geração da literatura marginal; periferia; marginalidade

Abstract

The paper investigates the new marginal literature generation from the dispute for the senses of "periphery". It demonstrates that, when marginality, understood as "living within the theme" (having periphery necessarily as address and subject area), becomes the authors' condition for legitimacy and their credential for entering the canonical spaces, it becomes, also, a trap and a prison. Contrarily, we present the recent shifts inside the marginal literature movement when, for example, the writer Ferréz, facing the criticism, demands for himself the right of the free artistic fictionalization. Our intention is to show that neither "periphery" nor "marginal literature" are static categories and genres, but, oppositely, something when we try to categorize, escapes from us.

Keywords

New marginal literature generation; periphery; marginality

* Artigo recebido em 22/09/2014 e aprovado em 01/12/2014.

** Doutora em Educação pela UERJ. Professora adjunta na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora no Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas. Líder do Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas – NuVISU (CNPq/UERJ).

*** Graduada em Letras pela UERJ, Mestre em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas pela UERJ e aluna no Programa de Doutorado em Letras da PUC-RJ.

[...] bom, mas 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

A categoria “marginal” é tradicionalmente abordada no campo das Ciências Sociais como questão social e associada ao conceito de “periferia” no sentido geográfico pelos estudos urbanos como oposição ao centro. Posteriormente, a sociologia e antropologia urbana e/ou do cotidiano também adotam essa categoria ao se interessarem pela cultura e pelos modos de vida de indivíduos e grupos que residem, atuam e socializam nesses locais (MAGNANI, 2006). No que concerne às artes, porém, ao menos inicialmente, a “marginalidade” não estava relacionada à periferia no sentido geográfico, econômico ou social. Esse é o caso de toda uma linhagem de escritores que, de vários modos, contestaram o regime das artes de seu tempo, bem como suas instituições, como, por exemplo, os poetas marginais das décadas de 1960 e de 1970. Esses artistas, cuja produção foi adjetivada com o rótulo de “marginal”, situavam-se periféricamente em relação aos usos dominantes da linguagem e aos meios de publicação. Sua posição à margem não se estabelecia pela carência social, econômica ou cultural, mas pelo posicionamento antagônico às regras estéticas e comerciais impostas pelo mercado editorial, entre outros fatores.

Nessa época, marcada por um momento de efervescência nas artes, no qual a marginalidade estética começava a ganhar forma nas manifestações culturais brasileiras, despontou no contexto literário a escritora Carolina Maria de Jesus e sua obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), que reúne anotações do cotidiano de uma mulher negra com precária formação escolar, moradora de favela, catadora de papelão, mãe solteira e responsável pela criação de três filhos. Autora oriunda de um contexto social, econômico e cultural altamente marginalizado, Carolina escreveu sobre esse lugar de modo íntimo e experimentou alguma projeção social de seu trabalho. Até hoje, a autora é considerada um “canône marginal” pela nova geração que agora se autointitula Literatura Marginal.

A publicação de *Quarto de despejo...* é apenas um exemplo de que escritores em situação de marginalidade social alcançaram algum destaque no campo literário, ainda que como casos isolados, sem vincular-se a algo que configurasse um movimento ou gênero. Patrocínio (2013) destaca que escritores como Orestes

Barbosa, Antônio Fraga e João Antônio, também oriundos de famílias humildes e condições de subalternidade, apresentavam pessoas socialmente marginalizadas socialmente como personagens de sua literatura. No entanto, é preciso destacar a natureza autobiográfica, íntima e mais intensa, da escrita de Carolina Maria de Jesus ao ultrapassar as barreiras entre a favela e a cidade. Seus cadernos, transformados em livro, fornecem à existência muda da favela e da periferia uma condição que antes lhe era negada, ao deixar de ser apenas personagem, para se tornar, também, autor.

Para Patrocínio (2010), o livro de Carolina Maria de Jesus despertou a curiosidade dos leitores brasileiros em conhecer o cotidiano de uma moradora de favela, enquanto, no exterior, principalmente nos Estados Unidos, a recepção de *Quarto de despejo...* obteve maior estímulo pelo valor testemunhal da obra, sendo lido não apenas como uma produção artística, mas, também, como um documento que apresenta uma “verdade” sobre o Brasil. Ou seja, no exterior, tanto o interesse literário quanto o sociológico se unem em sua curiosidade pela miséria, pelo exótico e pelo “autêntico”, atestado pela condição de vida da autora, embora não sem interferências:

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

João Cesar de Castro Rocha (2004) destaca que a descrição infantilizada de Audálio Dantas sobre suas intervenções nos originais de Carolina corresponde, sem dúvida, à própria infantilização que o jornalista faz da autora por sua condição social de favelada e de sua escrita, lembrando que “em latim infante é o *in-fans*, ou seja,

aquele que não fala, não se expressa, necessitando, portanto de auxílio paternal” (CASTRO ROCHA, 2004, p. 49).

Tal infantilização ou qualquer tentativa de tutela ou inclusão posta como mecanismo de adesão cega à ordem preexistente são veemente refutadas pela nova geração da literatura marginal. Esse movimento surgiu na década de 1990 e agrupa majoritariamente escritores da periferia paulistana, mas, também, poderia incluir autores de outras regiões brasileiras como, por exemplo, Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus* (1997), romance considerado por muitos o título precursor da nova escrita marginal, que, hoje, o próprio Lins recusa. Outros autores da nova geração considerados expressivos por Patrocínio (2013) são Allan Santos da Rosa, Sérgio Vaz, Sacolinha, Alexandre Buzo, Rodrigo Ciríaco e Ferréz, principal exemplo utilizado neste artigo.

Castro Rocha (2004) destaca que a literatura produzida pela nova geração é muito mais do que a escrita de periferia, elaborada pelos próprios moradores da periferia, mas um “esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos” (p.58). Assim, não é sem motivo que Carolina é lembrada como uma origem possível dessa nova geração da Literatura Marginal, porém, ao mesmo tempo, como um modelo talvez mais ingênuo que buscariam corrigir:

(...) pra mim, a primeira autora marginal foi a Carolina de Jesus. Ela era negra, favelada e catava papelão. Escreveu o livro Quarto de Despejo, que foi publicado em quarenta países, ganhou dinheiro, mas cometeu o erro de ‘entrar para a sociedade’. Ela torrou todo o seu dinheiro e morreu pobre (FERRÉZ, 2009).

Nesse sentido, a proposta deste artigo é colocar em perspectiva os pontos de contato entre a mutação dos sentidos da periferia e marginalidade, suas relações com a criação literária e a crítica, assim como a própria possibilidade do surgimento da nova literatura marginal nesse contexto. Busca-se compreender como esse processo indissociável e complicado (co-implicado) desdobra-se em paradoxos, armadilhas e até “prisões” para a nova literatura marginal, ao atrelar a situação socioeconômica e o local de origem do autor a um gênero que lhe é imposto: a exigência do “morar dentro do tema” (FERRÉZ, 2006, contracapa) como determinação de um tipo de conteúdo ou linguagem, supostamente necessário a uma obra para caracterizá-la como pertencente a um gênero literário específico, limitado e, ainda, excludente. Essa é

uma contestação presente no próprio movimento, que pode ser exemplificada pela passagem de um discurso inicial de Ferréz, que se afirma como autor pela autenticidade de “morar dentro do tema”, para um novo momento em que ele exige para si o direito de livre ficcionar do artista: “Não quero ser cronista do inferno a vida toda. Já moro no tema. Ter de remoer isso é doloroso” (FERRÉZ, 2012).

O nosso argumento principal é que tanto o conceito de “periferia” quanto o de “literatura marginal” não são estanques, mas, pelo contrário, quanto mais se tenta defini-los (dar-lhes um fim), mais eles se deslocam e escapam. E, a nosso ver, justamente esse movimento e tensão são o que fazem da nova literatura marginal um objeto intrigante e que fascina.

Começamos, então, pela periferia.

Os sentidos de “periferia”

Apesar de a relação entre periferia e arte não ser recente, suas dinâmicas ao longo do tempo ajudam-nos a compreender o que hoje é apontado como a nova geração da literatura marginal, tendo Ferréz como nosso principal exemplo neste artigo.

Vários são os autores e estudos (MAGNANI, 2006; DURHAM, 1986, CALDEIRA, 1984; SADER, 1988; BENTES, VIANNA, PRYSTHON e CARRERO, 2002; entre outros) que nos permitem afirmar que a categoria periferia, no Brasil, serviu, guardadas as devidas semelhanças e diferenças, a três campos distintos: o da Antropologia e Sociologia; o dos movimentos sociais, artísticos e culturais das próprias periferias; e o da indústria do entretenimento.

Nas Ciências Sociais, a atenção à periferia como *locus* de pesquisa ocorre a partir da década de 1950, com a modernização das cidades e a intensificação da migração demográfica. Apesar de a oferta de trabalho estar localizada nos grandes centros urbanos, seus terrenos e imóveis não são acessíveis à renda da população trabalhadora mais pobre, composta fortemente por nordestinos e descendentes de escravos. A alternativa é ocupar as encostas dos morros (favelas) ou habitar áreas mais distantes e carentes dos mais variados recursos e serviços básicos, que, por essa razão, passam a ser denominadas “cidades dormitório”, cujas especificidades atraem o interesse da pesquisa científica. A academia amplia, então, o seu diálogo com os

moradores e movimentos sociais locais e esse intercâmbio promove a apropriação do termo como bandeira de luta e resistência pelos atores locais. Como analisa Magnani,

A apropriação do termo pelos movimentos sociais logo iniciou e ganhou força: Em termos mais antropológicos, porém, aconteceu com o conceito de periferia o mesmo que com o conceito de cultura, conforme descreveu Sahlins no artigo "O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção". Segundo esse autor, no momento em que a noção de cultura é problematizada pelos antropólogos, ela é assumida pelos atores sociais; pois bem, o mesmo ocorreu com a noção de periferia. Quando deixa de ser uma categoria operativa em termos de dicotomia espacial (pois há condomínios de luxo em bairros afastados, assim como presença de pobres e moradias precárias em regiões centrais), ela é assumida, por exemplo, no discurso dos *rappers*, com uma conotação positiva, enfatizando não já a carência, mas o pertencimento. Há aí uma certa visão propositiva, segundo a qual "ser da periferia" significa participar de um certo *ethos* que inclui tanto uma capacidade para enfrentar as duras condições de vida, quanto pertencer a redes de sociabilidade, a compartilhar certos gostos e valores (2006, p. 40).

Na citação acima, percebe-se como a passagem do termo "periferia" do uso acadêmico para os grupos locais transforma o seu sentido. D'Andrea focaliza a sua apropriação no âmbito dos grupos artísticos e culturais:

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

Esse "falar de dentro" é, simultaneamente, uma forma de resistência e de criação coletiva. Ou seja, que não deixa de estar mesclado à própria autoficção, no sentido de fabricação, dos próprios indivíduos e grupos (LEROUX, 2010). Na nova geração da literatura marginal, o processo criativo é conduzido pelos próprios sujeitos daqueles lugares, reunidos, geralmente, na forma de coletivos culturais liderados por escritores. Esses grupos promovem saraus, simpósios e outras atividades culturais na periferia, com múltiplos objetivos: divulgar a produção local para os moradores; promover oportunidades de fruição cultural em um ambiente escasso de oferta; sensibilizar os moradores para a própria cultura, tornando-os não apenas apreciadores, mas produtores.

O processo de criação coletivo e imanente de um novo sentido para o conceito de periferia elaborou novas possibilidades, imagens, sentidos e discursos em torno do termo, reunindo, a partir de um elo mais geral de identificação, vários coletivos artísticos e culturais que colocaram suas atividades em evidência. Periferia torna-se, então, um termo êmico (que descreve um valor interno do próprio grupo) ao ser amplamente apropriado por coletivos e grupos culturais, cujas singularidades, porém, tornam-se menos evidentes pelo reducionismo implícito à adoção de todo conceito ou termo, seja ele qual for. Instaura-se, também, nesse momento, uma nova peleja, já que, “internamente ao campo artístico, dois grupos disputaram e obtiveram a preponderância discursiva em dado momento histórico: os coletivos culturais e a indústria do entretenimento, sendo o segundo influenciado pela narrativa e pela estética do primeiro” (D’ANDREA 2013, p. 47).

Prysthon e Carrero (2002) destacam que o interesse do público geral pela cultura de periferia é resultado das necessidades do mercado em nutrir um mundo globalizado e sedento pelo novo e exótico com produtos culturais inéditos. No Brasil, a mídia estimula a simpatia ao que chamam de periferia *fashion*, a partir dos anos de 1980, tendo o filme *Pixote* como seu sintoma inicial:

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

Para os autores, a periferia emprestaria, especialmente ao cinema nacional, uma certa “aura de credibilidade marginal” quando cineastas e artistas amadores narram e encenam suas próprias vidas sob a tutela de um cineasta/produtor reconhecido – vide o caso do filme *5x Favela: agora por nós mesmos* ou de ONGs¹. Assim, ainda segundo Prysthon e Carrero (2002), instaura-se a contradição entre a

¹ No campo da literatura, podemos observar alguns processos semelhantes, guardadas as devidas proporções, como no caso da FLUPP - Festa Literária Internacional das UPPs, realizada por ONGs e seus patrocinadores em favelas pacificadas do Rio de Janeiro. Nesse projeto, os autores passam por cursos e apenas uma seleção dos “melhores” textos, realizada por um grupo de intelectuais “notáveis”, será publicada.

periferia, agora alçada a cânone pela “aura de credibilidade”, e o tom de verdade. Percebe-se uma analogia entre a análise de Prysthon e Carrero, focada na produção audiovisual de periferia, e o que se passa na nova literatura marginal.

Periferia e marginalidade: morar dentro do tema

Ao falarmos em nova geração da literatura marginal, pressupõe-se, obviamente, uma geração anterior, que, nesse caso, seria a dos poetas marginais das décadas de 1960 e 1970. Porém, a caracterização desses como “marginais” não se relacionava ao seu pertencimento às camadas socialmente desfavorecidas, embora muitos buscassem estar perto delas. Essa marginalidade dizia respeito ao fato de eles subverterem os padrões estéticos da época – todavia válidos para a nova geração – e de recusarem os espaços e vias de editoração institucionalizados – o que não é mais o caso atual.

Outra diferença entre os dois momentos da literatura marginal citados diz respeito ao perfil dos autores. Na nova geração, os autores concluíram o ensino fundamental e médio e todos destacam um intenso processo de autoformação. Escritores como Ferréz, Allan da Rosa, entre outros, pertencem às classes populares e são moradores de bairros localizados nas periferias urbanas brasileiras, diferentemente dos poetas marginais oriundos de áreas nobres ou menos estigmatizadas.

A geração marginal de 1960 e 1970 era composta majoritariamente por aqueles a quem a palavra jamais faltou – embora, talvez, jamais tenha sido suficiente – e por aqueles para quem a expressão é a recusa a um pertencimento que ninguém contesta. A rebeldia desses marginais tomava a forma de culto à transgressão e de necessidade do desvio. Diferentemente, para a nova geração da literatura marginal, embora se trate de um discurso que emerge “à margem” dos espaços e trajetórias esperados e mais comuns para autores que publicam livros e aparecem na mídia, a expressão é, nesse sentido, um desvio, mas, se apresenta, também e sobretudo, como a busca de uma via. (LEROUX, 2010)

Os autores da nova geração querem ocupar os espaços legitimados de fala, de formação e de reconhecimento. Por essa razão, ambicionam o livro e a editora, embora em formatos que incluam os indivíduos pouco ou nada alfabetizados como público. Buscam a convergência entre a narrativa escrita, a música e as imagens,

incluindo fotos ou quadrinhos, e desejam, sobretudo, a incorporação de um outro público, o da “quebrada”².

O mimeógrafo foi útil, mas a guerra é maior agora, os grandes meios de comunicação estão aí, com mais de 50% de anunciantes por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente. A maior satisfação está em agredir os inimigos novamente, e em trazer o sorriso na boca da dona Maria ao ver o livro que o filho trouxe para casa (FERRÉZ, 2005, p. 12).

A gente é marginal, mas quer ter editora, quer ter doutorado. (ROSA apud NASCIMENTO, 2006, p. 60).

Instala-se, porém, nesse embate pelo sentido e uso do termo periferia, um duplo paradoxo para a marginalidade no campo da literatura: quando entendida como “morar no tema”, proveniente de uma matriz sociológica, a marginalidade culmina na imposição da periferia como tema de suas narrativas, tornando-se a própria condição de legitimidade para esses autores – uma credencial que permite a sua entrada, mas que se torna uma armadilha, um horizonte com possibilidades pré-determinadas, sufocante.

Afirmar-se como marginal torna-se, então, a condição para que um autor da periferia obtenha a legitimidade e o passaporte de entrada nos espaços canônicos. Porém, se ele agora pertence aos espaços canônicos, pode ainda se afirmar como marginal? Paulo Lins diz que não e recusa o rótulo. Já Allan da Rosa afirma o seguinte:

A margem pra mim é o que desestabiliza o centro, por isso, mesmo que um dia a gente esteja numa editora grande, vai ser marginal. Marginal é pelo tema, é pela forma, é pela fonte, pela raiz, é pelo público que a gente imagina atingir. Eu penso nos caras que são marginalizados pela cultura quando eu tô escrevendo, eu penso no meu vizinho. Eu me identifico com o termo, mas eu não quero nem pra mim, nem pra você, ficar dormindo embaixo de goteira, passando perrengue (ROSA apud NASCIMENTO, 2006, p. 60).

Ao afirmar que “marginal é pelo tema”, Allan da Rosa suscita algumas questões: determinados temas bastam para que a literatura marginal se sustente como gênero a parte? “Morar no tema” faz com que se escreva diferente? Se isso é verdade, não deveria existir um gênero específico para cada “lugar” geográfico e condição social do autor?

Para além da introdução de novas temáticas, percebe-se, porém, em seguida, outro deslocamento significativo realizado pela nova geração da literatura marginal,

² Lugar ou vizinhança localizado em periferia urbana.

um novo desvio, inescapável para esses escritores. Aos poucos, no exercício diário ao qual são instigados pela escrita, os autores conquistaram espaços e valorizaram suas vivências ao ponto de perceberem que são capazes de superá-las. Se, a princípio, os escritores “moravam dentro de seus temas”, e isso representou, sem dúvida, o surgimento de um espaço inédito no qual a própria periferia pôde assumir o posto narrativo e circular dentro e fora dos limites de seu território, tal imposição vem sendo posta em questão, atualmente, por aquele que era o seu maior defensor: o próprio Ferréz.

Essa mudança não se deu somente em virtude das exigências que, naturalmente, impõe a expressão, sobretudo quando exposta à avaliação externa, mas pelo trabalho de criação artística, que necessariamente se constitui na criação de uma narrativa e obriga à ultrapassagem das dimensões de sentido individuais. Vejamos um exemplo, através da trajetória de Ferréz.

Ferréz e novos deslocamentos da Literatura Marginal: do endereço como compromisso com a verdade da narrativa ao livre ficcionar do artista

Reginaldo Ferreira da Silva é o nome de batismo de Ferréz³. O autor, nascido em 1975, escreve, desde os 12 anos de idade, contos, poemas e letras de músicas, mas precisou acumular outras atividades profissionais – como a de balconista, auxiliar geral e arquivista – com a de escritor antes de conquistar seu espaço. Morador de Capão Redondo, bairro da periferia paulista, Ferréz cresceu na favela, é autodidata e leitor voraz das grandes obras da literatura mundial.

A carreira profissional de escritor começou em 1997 com a publicação independente de *Fortaleza da Desilusão*. Em 2000, publicou pela primeira vez a obra que marcou sua entrada nos circuitos literários mais legitimados, *Capão Pecado* (Labortexto Editorial), que tem como cenário o bairro de Capão Redondo, onde vive o autor.

Sua bibliografia reúne, ainda, *Manual Prático do Ódio* (Editora Objetiva, 2003), *Amanhecer Esmeralda* (Objetiva, 2005), *Capão Pecado* (relançamento pela Objetiva, 2005), *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (Agir, 2005), *Os*

³ O nome Ferréz homenageia dois personagens brasileiros: Virgulino Ferreira, o Lampião (*Ferre*), e Zumbi dos Palmares (*Z*).

inimigos não mandam flores (em parceria com Alexandre de Mayo, Ediouro, 2006); *Manual Practico del Odio* (El Aleph, 2006), *Ninguém é Inocente em São Paulo* (Objetiva, 2006), *Cronista de um Tempo Ruim* (Selo Povo, 2009), *Deus foi almoçar* (Planeta Brasil, 2012), *O Pote Mágico* (Planeta Brasil, 2012), *Desterro* (Anadarco Editora, 2012) e *Capão Redondo* (Planeta do Brasil, 2013).

Ao ser convidado para organizar o projeto “Literatura marginal: a cultura da periferia”, da revista *Caros Amigos*, no ano de 2001, Ferréz percebe a existência de uma cena literária na periferia, cujas origens estão ligadas ao movimento *hip hop*, à ação de coletivos e a projetos culturais ou sociais (NASCIMENTO, 2006).

Em 2001, o escritor Ferréz idealizou, organizou e editou os textos de um projeto de literatura em revista intitulado “Literatura marginal: a cultura da periferia”, que contou com a participação de dez autores em dezesseis textos. Nos anos de 2002 e 2004, outras duas edições de literatura marginal foram organizadas pelo escritor e veiculadas pela revista *Caros Amigos*, aglutinando textos de outros trinta e oito autores. Ferréz já havia se utilizado da expressão literatura marginal, à época do lançamento do seu segundo livro, *Capão Pecado*, em 2000, para referir-se ao tipo de literatura que produzia e a de uma série de escritores com semelhante perfil sociológico, que estavam publicando entre o final dos anos 1990 e o começo do novo século, uma classificação representativa do contexto social nos quais estariam inseridos: à margem da produção e do consumo de bens econômicos e culturais, do centro geográfico das cidades e da participação político-social (NASCIMENTO, 2009, p. 42).

Apesar de Ferréz e a nova geração vivenciarem um momento muito intenso no que diz respeito ao consumo e conseqüente valor comercial do rótulo “periferia”, há um certo movimento de resistência dentro da literatura marginal no que se refere à exposição dos seus indivíduos moradores. Um exemplo do zelo em expor a periferia e seus sujeitos por parte da literatura marginal foi a recusa de Ferréz em permitir que seus livros iniciais e mais focados na periferia fossem adaptados para o cinema, como aconteceu com o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

No caso de Lins, apesar do enorme sucesso de bilheteria, a produção recebeu duas críticas contundentes. A primeira, por ter representado os moradores da comunidade em uma realidade de pura violência, não sendo capaz de assinalar qualquer qualidade positiva do local e de sua população. Além disso, como analisa Castro Rocha (2004), a trama cinematográfica foi infantilizada ao adotar o ponto de vista do adolescente Buscapé no lugar do complexo narrador em terceira pessoa do romance original de Paulo Lins.

O livro *Capão Pecado* colocou Ferréz tanto no circuito literário quanto no midiático. Posteriormente, o autor lançou *Manual prático do Ódio*, que possuía, ainda, os mesmos traços que fizeram com que os escritos de Ferréz despontassem para o grande público: uma escrita recheada de gírias, palavrões e jargões típicos de jovens da periferia (principalmente dos ligados ao movimento *hip hop*), além da violência, pobreza e várias questões sociais como tema. O trecho abaixo serve como pequena ilustração:

E aí, Modelo, o barato tá louco pra mim. Tô descabelado, se eu levantar a grana, eu busco ela, fui buscar os barato na mão grande, aí vou nos corre pra ver se busco a Belina, a Ana Maria levou dois tiros sem saber, tava de vacilo.
- É, mas ela armou caixão pro maluco, acabou levando, né não?
- É, aí pra você ver, um retorno ao grande nada, mas quem vai comprar?
- Viu o maluco ta no maior perrê, a mina ta grávida, e os esquema que ele armou num virou, aí ta querendo metade do preço, vou buscar as máquina e armar pra ver se eu pego o latão.
- Firmão! Mas leva os 38 porque essa 380 tá engasgando direto. (FERRÉZ, 2003, p. 28).

Castro Rocha (2004) foi pioneiro ao identificar que a nova literatura da periferia paulista é uma mutação da “dialética da malandragem”, formulada por Antonio Candido (1970), em uma “dialética da marginalidade”, marcada pelo confronto ao invés da conciliação. Opta-se por narrar a violência como uma fratura totalmente exposta, nua e crua, e não mais pelo seu ocultamento romântico, jovial, infantilizado ou caricato. Como repara Castro Rocha, há uma enorme distância entre o Zé Pequeno do romance *Cidade de Deus* e outros personagens antes tidos como marginais, entre os quais cita Zé do Burro (*O pagador de promessas*), Vadinho (*Dona Flor...*), Gato (*Capitães da areia*) e Leonardo (*Memórias de um sargento de milícias*). A tomada do posto narrativo por esses jovens escritores da nova geração da literatura marginal é chamada por Ferréz de “terrorismo literário”:

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve (FERRÉZ, 2005, p. 9).

Castro Rocha (2004) utiliza a análise de Antonio Candido sobre as características e tipos sociológicos da formação social brasileira para enfatizar “uma nova forma de relação entre classes sociais” que força enxergar as diferenças, recusa a reconciliação social e “permite ao marginal projetar a sua voz, a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social” (p. 37). A atitude do “deixa-disso”, o apaziguamento dos conflitos, a cooptação e a integração social final

representada pela figura do malandro, como em *Memórias de um sargento de milícias*, por exemplo, não são mais válidos. Para Ferréz, citado por Castro Rocha (2004, p.37), o termo marginal

[...] não tem necessária e exclusivamente um significado pejorativo, representando acima de tudo, embora não exclusivamente, a maioria da população empobrecida e excluída dos benefícios do progresso social. Na definição incisiva proposta por Ferréz para definir o movimento de literatura marginal: ‘(...) cultura da periferia feita por gente da periferia e ponto final. (FERRÉZ apud CASTRO ROCHA, 2004, p. 43).

Tal afirmação dialoga com a análise de Nascimento (2009) ao perceber que “para Ferréz, ser sujeito do espaço que frequentemente representa na sua literatura é o que lhe confere legitimidade para ficcionalizar o estilo de vida e as práticas sociais dos membros das classes populares, situados em bairros da periferia” (p. 212). Ferréz, inclusive, criticava autores “de fora” que escrevem sobre a periferia, tal como Patrícia Melo⁴, afirmando que, da mesma forma, ele não poderia escrever sobre a elite, pois não pertencia a essa classe social. Em sua perspectiva inicial, isso seria fazer “apenas” ficção:

A Patrícia Melo retrata o que não conhece, eu não falo sobre a elite porque não conheço. Eu sei que a literatura tem asas e pode representar, mas não acho legal ganhar dinheiro em cima da imagem das pessoas mais pobres. É preciso separar o compromisso ético de projetos marqueteiros, eu reconheço a qualidade dos autores, mas há muitas falhas na representação da periferia. Eu sei que a realidade não cabe na literatura, mas o afastamento total da realidade faz com que o livro seja apenas ficção (FERRÉZ apud NASCIMENTO, 2009, p. 212).

A crítica de Ferréz à incorporação da periferia em trabalhos literários de pessoas “de fora” destinava-se, sobretudo, aos que exploravam o fenômeno da periferia *fashion*. Por outro lado, ele afirmava que a obrigatoriedade da periferia como temática em sua própria produção era uma estratégia para formar novos leitores, de modo que moradores de periferia se identificassem com ela e usufríssem do hábito e do prazer da leitura. Porém, em entrevista concedida em 2009, é possível notar uma contradição entre a sua capacidade pessoal de escrita e a sua percepção da capacidade de leitura de seus leitores, ao afirmar que, primeiramente, escreveu “um livro difícil para a quebrada”, mas que agora “ia fazer um livro para a quebrada”. Afirma, ainda na mesma entrevista, que “a elite faz livros e cria símbolos”, mas é curioso notar como, na linhagem de autores que elege como influência, inclui

⁴ Patrícia Melo é autora, entre outras publicações, de *Inferno*, livro que tem a periferia como temática.

Hermann Hesse, autor que também é citado como inspiração por Clarice Lispector, escritora que poderia ser rotulada como “da elite”.

Em nossa análise, percebemos que Ferréz entende o discurso de uma “autenticidade marginal” como um momento inicial e importante para sua entrada, como artista, em um campo literário já constituído e do qual ele (e tantos outros) eram excluídos. Porém, em um segundo momento, esse discurso torna-se um rótulo, uma camisa de força que limita a sua produção literária à representação do meramente vivido. Dito de outro modo, ele percebeu que, ao adotar o discurso “de periferia”, sua obra estaria limitada a temáticas “de periferia”. Nesse tipo de “inclusão”, a situação socioeconômica, o local de origem ou a cor de pele do autor são transformados em um gênero que lhe é imposto (LEROUX e CLINIO, 2013).

A citação abaixo atesta uma nova percepção de Ferréz, que afirma a identidade social do escritor como definidora da marginalidade na literatura, só que, agora, livre de qualquer imposição temática:

A literatura marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo (FERRÉZ, 2005, p. 12).

A vivência, por já ter sido expressa, pode agora ser superada (LEROUX, 2010). A defesa da periferia, por Ferréz, como temática e indicadora de marginalidade na literatura baseava-se na ideia de legitimidade como algo restrito àqueles que podem atestar uma vivência real do narrador no cenário da narrativa. Em 2012, ele desloca a marginalidade de sua escrita para outras formas, com o lançamento de *Deus foi almoçar*, um romance que surpreendeu público e a crítica pela opção de Ferréz em narrar as agruras da vida de um personagem de classe média e pela linguagem e recursos textuais utilizados.

Na época do lançamento, Ferréz afirmou que o escritor da periferia, assim como qualquer escritor, pode escrever sobre o que desejar. E disparou: “Não quero ser cronista do inferno a vida toda. Já moro no tema. Ter de remoer isso é doloroso” (FERRÉZ, 2012). A ausência da temática da violência na periferia nessa obra acabou por destacar outros traços recorrentes de sua escrita, tais como cenas de sexo, crítica às relações de trabalho, à cultura de massa e à manipulação religiosa. Vislumbra-se que tais aspectos podem ter ficado menos evidentes em trabalhos anteriores pela sua

preocupação em ser reconhecido como um autor “de periferia” que escreve um livro “de periferia”.

No entanto, mesmo afirmando sua liberdade temática e estilística, Ferréz continua sendo retratado como um autor de periferia. A citação abaixo foi publicada com excessivo destaque em matéria da revista *Continuum*, do Itaú Cultural, em 2012, caracterizando-se como uma apresentação tendenciosa do escritor em relação a outras questões levantadas na entrevista. “Aos poucos, o escritor Ferréz se desvincula da função de agente social do bairro paulistano Capão Redondo e tenta aparecer mais calmo – mas não menos triste – em seu novo livro *Deus foi almoçar*” (FADDUL, 2012), afirma trecho da matéria.

A antropóloga Érica Peçanha do Nascimento nos dá outra perspectiva para a questão:

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

A questão menos relevante, a nosso ver, foi a que ganhou destaque na publicação: a desvinculação de Ferréz do papel de agente social, como é sugerido pela revista e contestado pela antropóloga. O que percebemos como relevante é o amadurecimento de Ferréz enquanto artista que, inevitavelmente, libera a sua escrita de qualquer “papel social”, “função social” intencional ou qualquer antecipação de seus efeitos sobre leitores e sociedade. *Deus foi almoçar* foi caracterizado pela imprensa especializada como um romance psicológico e, por vezes, criticado pelo abandono da periferia como tema. É curioso perceber como a exploração dos conflitos internos de personagens de ficção torna-se ponto de crítica na produção de um autor oriundo de uma classe marginalizada, quando essa temática é tradicional na literatura, ao menos desde o advento do romance.

O novo modo de encarar-se como escritor é uma mudança em relação ao seu posicionamento anterior, pois afirma que ele e os demais escritores “de periferia” podem dizer mais do que o “seu lugar” autoriza. Ferréz afirma que um escritor pode

escrever sobre o que desejar. Seja da periferia ou não, o endereço de sua residência não pode servir como regulador de seus temas.

O autor parece estar mais atento e nos convoca a ver que, sim, é possível falar de periferia sem cenas de violência explícita e que é possível falar de outros mundos, classes e pessoas mesmo sendo um autor “de periferia”. Mais do que isso, as obras de Ferréz mostram como prazeres e angústias podem ser vividos por pessoas diferentes, independentes de sua classe social e podem ser narrados tendo sido ou não vividos pelo autor do texto. Posso viver e escrever na observação, no pensamento, no delírio ou, tal como afirmava Deleuze (2008), num devir; porém, para o filósofo, devir não significa atingir uma forma, imitação ou mimesis – mas encontrar o que ele chamava de “zonas de vizinhança”, lembrando o “eu” nietzschiano, que só pode existir como exigência de sua própria dissolução (LEROUX, 2010).

Periferia, marginalidade e literatura – a demarcação que sempre escapa

A partir da reflexão sobre os textos da nova geração da literatura marginal, tendo como principais operadores os novos sentidos de periferia, nos quais a condição de periférico tornou-se um emaranhado complexo, envolvendo ao mesmo tempo estigma, orgulho, autocriação e cooptação como *fashion*, podemos afirmar que a nova literatura marginal, seja em seus posicionamentos, contradições ou deslocamentos, consiste sempre em um processo que tem início ao *afirmar* seu “lugar” e sua origem, mas tão somente para, em seguida, *poder ignorá-los*.

Em um sentido próximo ao que propõe Jacques Rancière (2009), entendemos esse *ignorar* como a desconexão entre um olhar e uma posição social, um *ethos*, um *habitus*, não como “dar as costas para a quebrada”, mas como uma desidentificação entre um *lugar* (geográfico, social, econômico etc.) e um *horizonte possível de afetos*. Ignorar seria abrir uma inédita e crescente visibilidade de novos modos de sentir, pensar e expressar que não mais correspondem ou tão facilmente se adéquam ao que se espera de uma classe, gênero, endereço etc., mas cujo único traço comum se encontra, justamente, na erupção de um modo livre de experimentar, que se desidentifica e que desregula todo o arranjo (dispositivo) de hierarquias presentes em um sensível mantido pelo *estado de coisas*. Um sensível que busca ultrapassar a si

próprio, uma intervenção – ao mesmo tempo estética e política – no visível, no dizível e no que é pensável (LEROUX, 2011).

O sentido de periferia estaria escapando mais uma vez? Talvez. Não se reduziria apenas a periferia estigma, orgulho ou *fashion*. Nem rótulo, nem gênero. Uma fenda aberta nos desdobramentos futuros da Literatura Marginal, que ainda teremos que acompanhar.

Referências

D'ANDREA, T. P. *A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CASTRO ROCHA, J.C.. A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 28 e 29, jan./dez. 2004.

DELEUZE, G.. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2008.

FADDUL, J. FERRÉZ. *Revista Continuum*. N. 38. São Paulo: Itaú cultural. Agosto-Setembro, 2012.

FERRÉZ. *Amanhecer esmeralda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. *Capão pecado*. 2ª ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012.

_____. *Fortaleza da desilusão*. São Paulo: Edição de autor, 1997.

_____. *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *Ninguém é Inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. *Ciclo Viagens pelas Metrôpoles brasileiras*, palestra realizada em 24 de abril de 2004 na Biblioteca Mário de Andrade/ SP in Nascimento, 2009.

_____. Entrevista com Ferréz - Antídoto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ltDuHAbRkKk>. Acesso em 01 de dezembro de 2009.

LEROUX, L. A autoficção como gênero de formação: a criação de si nas experiências de produção audiovisual das periferias. *Cerrados* (UnB. Impresso), v. 19, Literatura, teatro e cinema: aproximações críticas e teóricas, p. 87-100, 2010.

____. Do manguébit ao toscolab - autoficções midiáticas, outros modos de aprender. *Polêm!ca*, v. 10(3), p. 352-368, 2011.

____. CLINIO, A. Aesthetic disruptions: Mobile audio-visual experiences from urban peripheries of Rio de Janeiro. *Ubiquity: The Journal of Pervasive Media*, v. 2, p. 7-19, 2013.

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

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

____. A literatura marginal em Ferréz. *Revista Fórum*. 2013. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/01/a-literatura-marginal-de-ferrez/>. Acesso em 30 de julho de 2014.

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

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

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

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.