

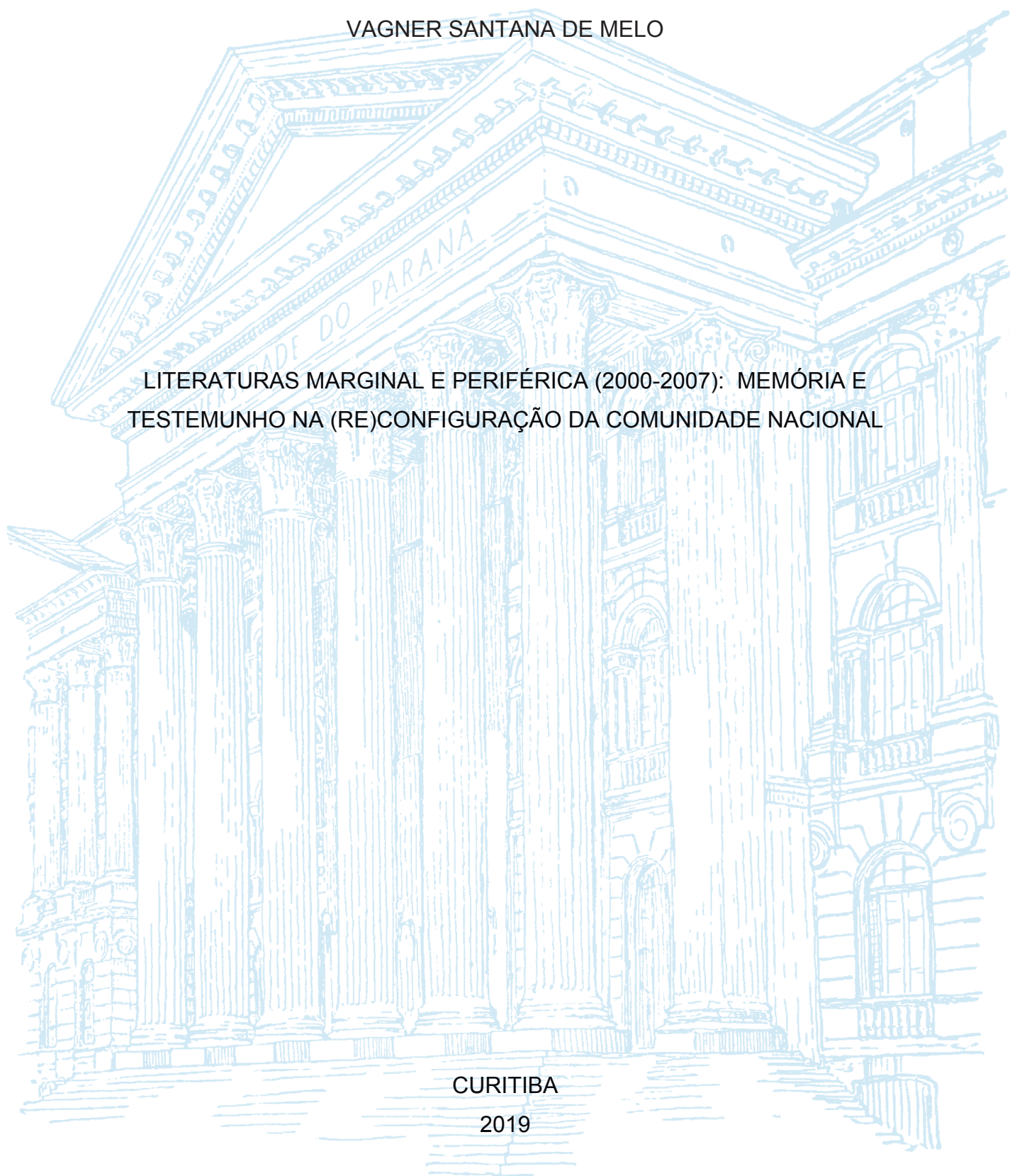
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VAGNER SANTANA DE MELO

LITERATURAS MARGINAL E PERIFÉRICA (2000-2007): MEMÓRIA E
TESTEMUNHO NA (RE)CONFIGURAÇÃO DA COMUNIDADE NACIONAL

CURITIBA

2019



VAGNER SANTANA DE MELO

LITERATURAS MARGINAL E PERIFÉRICA (2000-2007): MEMÓRIA E
TESTEMUNHO NA (RE)CONFIGURAÇÃO DA COMUNIDADE NACIONAL

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História, no curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Melo, Vagner Santana de
Literaturas marginal e periférica (2000 – 2007) : memória e testemunho
na (re)configuração da comunidade nacional. / Vagner Santana de Melo. –
Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. André Acastro Egg

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Literatura popular.
3. Imprensa alternativa 4. Memória I. Egg, André, 1973 -. II. Título.

CDD – B869.09

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **VAGNER SANTANA DE MELO**, intitulada: **LITERATURAS MARGINAL E PERIFÉRICA (2000-2007): MEMÓRIA E TESTEMUNHO NA (RE)CONFIGURAÇÃO DA COMUNIDADE NACIONAL**, sob orientação do Prof. Dr. ANDRÉ ACASTRO EGG, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 22 de Agosto de 2019.



ANDRÉ ACASTRO EGG

Presidente da Banca Examinadora



LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARANÁ)



VINICIUS NICASTRO HONESKO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARANÁ)



AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. André A. Egg pela orientação e acompanhamento de pesquisa.

Aos professores(as), funcionários(as) e colegas do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

Ao fomento da Capes.

A minha família por todo suporte.

A minha companheira Hellen por todo amor e dedicação.

RESUMO

Os objetivos desta pesquisa visaram a responder a seguinte problemática: quais são as percepções manifestadamente veiculadas que os escritores das Literatura Marginal e Periférica dos anos 2000 têm acerca da situação em que se projetam no cenário literário e nacional? Os Manifestos produzidos de 2001 a 2007 foram tomados como fontes primárias de análise, justamente por condensar momentos-chave de maturações dos projetos culturais desses escritores. O primeiro passo do percurso metodológico consistiu numa leitura descritiva do conteúdo dos manifestos tendo como vetor de análise os diálogos evocados nesses escritos. Em paralelo, desenvolveu-se a crítica externa às fontes articulando os grupos promotores dos manifestos (Editora Casa Amarela, Coletivo 1Dasul, e Cooperativa da Periferia) com o contexto histórico de produção que articulou jornalismo alternativo e produções culturais na periferia. Dessa operação, verificou-se a recorrência de uma percepção de “sobrevivência” e do diálogo com o passado nacional. No segundo passo, foi realizado o cotejamento entre os aspectos da Antropogafia Oswaldiana dos anos 1920 em diante, e da marginalidade na Cultura Marginal dos anos 1960-1970 com vistas a identificar as especificidades da conformação de uma comunidade marginal contemporânea. No último passo, mobilizou-se as categorias analíticas de Memória e Testemunho (tomando por base as conceituações de Seligmann-Silva, Agamben, Rancière, e Pollack) para indicar que os textos da comunidade marginal contemporânea é produtora de uma memória crítica ao passado colonial e que promove uma perturbação no imaginário da comunidade nacional pretensamente homogeneizante e harmônica.

Palavras-chave: Literatura Marginal. Memória. Testemunho. Comunidade.

ABSTRACT

The objectives of this research were to answer the following problem: what are the manifestly conveyed perceptions that the writers of the 'Literatura Marginal' and 'Literatura Periférica' of the 2000s have about the situation in which they project themselves in the literary and national scenario? The Manifestos produced from 2001 to 2007 were taken as primary sources of analysis, precisely because they condensed key moments of maturation of the cultural projects of these writers. The first step of the methodological course consisted of a descriptive reading of the content of the manifestos having as a vector of analysis the dialogues evoked in these writings. At the same time, external criticism of the sources was developed, articulating the groups promoting the manifestos ("Editora Casa Amarela, Coletivo 1Dasul, e Cooperativa da Periferia") with the historical context of production that articulated alternative journalism and cultural productions in the outskirts of the city. From this operation, there was a recurrence of a perception of "survival" and dialogue with the national past. In the second step, a comparison was made between the aspects of Oswaldian Anthropogafia from the 1920s onwards, and the marginality in the Marginal Culture of the 1960-1970s in order to identify the specificities of the conformation of a contemporary marginal community. In the last step, the analytical categories of Memory and Witness were mobilized (based on Seligmann-Silva, Agamben, Rancière, and Pollack's conceptualizations) to indicate that the texts of the contemporary marginal community produce a critical memory of the colonial past. This promotes a disturbance in the imaginary of the allegedly homogenizing and harmonious national community.

Keywords: Marginal Literature. Memory. Testimony. Community.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	9
2. Os Manifestos da Literatura Marginal (2001-2005)	12
2.1 Os manifestos literários como fonte de pesquisa histórica	15
2.2 Sobre o projeto Caros Amigos: Literatura Marginal e jornalismo alternativo	17
2.3 Manifesto da Caros Amigos/Literatura Marginal Ato I (2001).....	24
2.4 Manifesto da Caros Amigos/Literatura Marginal Ato II (2002).....	29
2.5 Manifesto da Caros Amigos/Literatura Marginal Ato III (2004).....	32
2.6 Manifesto do livro Literatura Marginal – Talentos da Escrita Periférica (2005).....	35
2.7 Considerações prévias.....	39
3. Percursos e precursores: marginalidade artística/nacional do século XX ao início do século XXI	43
3.1 Antropofagia Moderna (1928) e Antropofagia Periférica (2007).....	48
3.2 A Semana de Arte Moderna da Periferia e o Manifesto da Antropofagia Periférica (2007).....	54
3.3 Cultura Marginal (1960-1970) e a Literatura Marginal (anos 2000).....	59
3.4 Cultura Marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970	60
3.5 Hélio Oiticica e o Marginal-Herói.....	63
3.6 <i>Communitas</i> no contexto da Marginalidade Contemporânea	67
3.7 <i>Immunitas</i> : segregação material e simbólica na cidade de muros	71
4. Comunidade Marginal e a (re)invenção do Brasil: produção de memória via testemunho.	75
4.1 Periferia: narrativas de sobrevivência	75
4.2 Sobrevivência, experiência e testemunho nos escritos marginais contemporâneos	82
4.3 Do testemunho à produção da memória	89

4.4 Comunidade marginal contemporânea: estrangeiros na própria terra	90
4.5 Crítica marginal à cultura nacional a partir da Crítica da Razão Negra...	94
5. Considerações finais	103
Referências	107
Referências bibliográficas	107
Referências discográficas	109
Fontes primárias	110
Sítios eletrônicos.....	111

1 INTRODUÇÃO

O objeto de estudo dessa dissertação são os diálogos com o passado nacional promovido pelas narrativas dos escritores marginais e periféricos nos manifestos produzidos de 2001 a 2007. A partir desses escritos, a seguinte problemática foi o ponto de partida desta pesquisa: quais são as percepções manifestadamente veiculadas que os escritores das Literatura Marginal e Periférica dos anos 2000 têm acerca da situação em que se projetam no cenário literário e nacional?

As fontes primárias analisadas nesta pesquisa foram, sobretudo, textos-manifestos publicados de 2001 a 2007 por escritores oriundos das periferias urbanas no Brasil, sendo cinco primeiros manifestos assinados por Ferréz - lançados nos anos 2001, 2002, 2004, 2005, numa parceria do coletivo 1Dasul (do qual faz parte) e a Editora Casa Amarela. O último texto foi produzido por Sérgio Vaz e divulgado durante a Semana de Arte Moderna da Periferia (2007), evento promovido pela Cooperativa da Periferia.

Esse conjunto de manifestos dos anos 2000 dá suporte ao eixo investigativo desta pesquisa, entretanto, o próprio diálogo que tais textos evocam demandou contrastá-los com outros documentos históricos. Por essa razão, analisou-se algumas letras de rap dos anos 1990 e 2000 de compositores como Racionais MC's, Sabotage, Criolo, além de relacionar com o local da marginalidade contida em movimentos artísticos precedentes, quais sejam: o *Manifesto Antropófago* (1928) e a tese *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950) de Oswald de Andrade, e alguns textos de Helio Oiticica acerca do Parangolés, projeto realizado pelo artista durante a década de 1960.

Em acordo com a investigação proposta, o primeiro capítulo inicia identificando algumas das características que são específicas dos grupos Marginal e Periférico no início dos anos 2000, bem como a maneira pela qual se buscam se inserir no cenário literário brasileiro. Esse evento foi lido pela proposta de Seligman-Silva, da arte como inscrição do histórico pela via do sujeito, de modo que as variáveis nas peculiaridades de cada artista acabaram por ser envolvidas nos projetos Marginal e Periférico tanto pelo valor ético que

antecede a composição (o compromisso com o local de origem: a periferia), quanto pela possibilidade de projeção da carreira artística desses autores.

Dando continuidade ao primeiro capítulo, apresenta-se o conjunto das fontes históricas (assinadas por Ferréz) do ponto de vista de seus elementos internos e externos à fonte. Ou seja, oferece ao leitor uma perspectiva conjectural do material posto sob análise tanto em relação às condições sócio-históricas para viabilização do projeto *Literatura Marginal*, quanto do ponto de vista de seu conteúdo. Assim, aponta-se os grupos que estiveram envolvidos na produção das edições especiais *Literatura Marginal da Caros Amigos*, a partir da associação entre jornalismo alternativo e movimentações culturais na periferia de São Paulo.

Da abordagem mais descritiva, foram observados nos manifestos da *Literatura Marginal* encabeçado por Ferréz alguns entendimentos acerca de como se veem em relação à própria produção, ao tipo de experiência dos escritores (de ordem violenta e excludente à qual estão expostos cotidianamente), à leitura histórica que têm acerca dessa realidade, marcada por uma herança colonial profunda, cujo vetor etnia é um dos paradigmas de exclusão.

Conforme os manifestos, as produções desses autores, então, foram avaliadas por Ferréz como uma redenção daqueles que não tiveram a mesma oportunidade de ver suas produções literárias lançadas e circulando para o público. Por essa razão, discute-se ao longo da dissertação a relação entre os precedentes históricos de movimentos artísticos que também trouxeram à tona setores marginalizados na sociedade, e os marginais contemporâneos.

No segundo capítulo, portanto, é realizado um cotejamento entre a Antropofagia Modernista dos anos 1920 e a Antropofagia Periférica dos anos 2000. Encontra-se também uma comparação entre as formas de marginalidade nas artes sob o prisma da Cultura Marginal no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, e a conformação de uma comunidade marginal contemporânea decorrente de dispositivos de exclusão materiais e simbólicos.

Conforme as bases teóricas empregadas nesta pesquisa, demonstra-se no terceiro capítulo que o produto material artístico dos escritores pertencentes a esse grupo pode ser compreendido como um testemunho,

justamente por mobilizar a experiência – seja ela individual ou coletiva, ou então, vivida propriamente ou relacionada com vivências de indivíduos do passado – permeada pela superação do extermínio ao qual estão constantemente expostos.

2. Os Manifestos da Literatura Marginal (2001-2005)

Para se pensar a relação entre ficção e história nas artes, Seligman-Silva (2014) identificou dois grandes grupos. O primeiro refere-se àqueles que apontam para a autenticidade da obra e genialidade do autor. Nesse, há tendência esteticista, e a defesa é a da arte pela arte. O segundo grupo, no qual se localizam os românticos alemães do século XVIII, tendem a conceber a arte no seu ato de inscrição na realidade social da qual emerge, espécie de “escrita carnal da História”, bastante vinculada à violência, à destruição e ao trauma – mais condizente à escritura marginal.

Desse modo, o autor sintetiza os grupos em arte pela arte e “arte como inscrição da violência”, salientando que ambas não são dotadas de pureza, isto é, por sua própria sobrevivência, as artes oscilam entre a sua formulação autônoma e diálogo interno no campo estético, e a sua incidência enquanto fruto de uma necessidade sócio-histórica:

A arte como inscrição do histórico, pela via do sujeito, é arte da memória, preparação do arquivo que – contra os arquivos oficiais trancafiados – prepara a história para uma virada que, tudo sugere, será radical. (...). As artes, com sua exploração da esfera íntima como local de renovação dos discursos autobiográficos e como tentativa de inscrição da violência, sofrida por esses indivíduos e por sociedades, expressa uma tal resistência. Ela é contra-arquivamento e visa a uma reconquista da autonomia do indivíduo. (2014, p. 111-112).

Para o autor, portanto, a postura desse tipo de arte relaciona-se com a verdade de modo divergente daquele expresso pelos positivistas: “Essa volta da verdade no campo das artes se dá sob o signo da **ética**”. (p. 112, grifo nosso).

E é justamente esse o critério (a ética) defendido por Paulo Patrocínio (2013) como definidor da Literatura Marginal. O autor argumenta que a origem social – a qual comporta experiências específicas conforme as condições socioeconômicas de determinada realidade, a periferia - é o “critério de formação do movimento”. Ou seja, há primazia do ético sobre o estético na formação da Literatura marginal, visto que não é o *topos* da linguagem o elemento aglutinador dos autores: “o estético foi colocado em segundo plano, não é negligenciado, mas é suprimido pela importância conferida à ética” (PATROCÍNIO, 2013, p. 38-39).

Os termos Literatura Marginal e Literatura Periférica já indicam que essas movimentações culturais se desenvolvem de antemão por um comprometimento em relação aos grupos mais afastados do acesso àquilo que sustenta a dignidade humana (condições de trabalho, acesso à cultura, etc.). Para as intenções dessa pesquisa de mestrado, não coube estabelecer uma estratigrafia em relação às dimensões estética, ética, social, e política do artefato artístico-literário, apesar de considerá-las longo da investigação. De outro modo, tais narrativas foram pensadas a partir da investigação histórica como vetor de análise a relação que a produção dos escritores da periferia mantém com o passado nacional.

Para entender o local social do qual as fontes primárias (os escritos marginais, sobretudo, os manifestos) emanam e a sua correlação com as variações nas autodenominações dos escritores oriundos das periferias urbanas brasileiras no início do século XXI, é suficiente compreendê-los a partir dos resultados de pesquisa da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento que, ao justapor produtos literários e experiências sociais, afirma:

Embora sejam atribuídos, pelos escritores estudados, diferentes significados à expressão “literatura marginal”, o uso desta “marca” por tais escritores aponta que a estigmatização como marginal ou periférico é o vetor das suas carreiras, tanto para atender a uma demanda do mercado editorial como para se aproximar do público que compartilha do mesmo perfil sociológico. (NASCIMENTO, 2006, p. 174)

Em termos historiográficos, o fenômeno em sua completude ainda está relativamente em aberto, e o uso aglutinador dessas “marcas” (para utilizar os termos da autora) atende a certas circunscrições artístico-mercadológicas, mas ainda carecem de certo consenso conceitual. Uma proposição encontrada por Bin (2009) – e discutida no último capítulo-, diz respeito a tratar as interações entre essa produção, inclusive o rap, como uma Escritura Marginal, justamente pela autorreferenciação entre as diversas publicações e linguagens, bem como pelas identidades e temáticas das obras.

Por essa razão que o trato destinado às fontes primárias aqui analisadas podem por vezes estabelecer equivalência entre os termos Marginal e Periférico - salvo quando da necessidade de se referir à particularidade de algum manifesto ou evento específico. Assim, buscou-se referir a essas narrativas materialmente suportadas por revistas e livros conforme a

historicidade que lhes é própria, qual seja, a de produção textual de escritores das periferias urbanas do Brasil durante a década de 2000. E, para se obter um recorte mais preciso, analisou-se os manifestos lançados de 2001 a 2007, em função de serem momentos chaves nas consolidações de projetos artístico-culturais.

Para as necessidades dessa pesquisa - a de pensar a maneira como esses escritores mobilizam o passado nacional como insumo para as suas produções -, portanto, é válido tratar essas denominações num conjunto quando pensadas pelo viés da arte como inscrição do histórico.

Desse modo, a arte como inscrição da violência (observável no contexto da Literatura Marginal) em sua relação com a verdade indica uma associação renovada entre arte e política, ética e estética. Para Seligman-Silva (2014), a arte não se realiza mais como veículo de expressão de um corpo doutrinário pré-concebido, trata-se de tornar algo capaz de (re)formular e (re)formatar o indivíduo:

Antes, a arte se coloca ao lado da política como meio de redesenhar o indivíduo esmagado pela nova esfera pública, que na verdade foi capturada por novos dispositivos, sobretudo, as novas mídias, e é uma instância de controle e não espaço de realização da liberdade. (p. 112, grifo nosso).

No caso da Escritura Marginal, compreendemos essa formatação do indivíduo não só do ponto de vista das representações em suas criações, mas, também, sob a ótica das formas como essas artes se inserem e se relacionam com a produção cultural nacional. Dessa interação, observa-se a “conformação de um grupo específico que deseja se fixar no seio de uma literatura hegemônica” (PATROCÍNIO, 2013, p.12).

Apenas para refinar a percepção acerca da ética como *modus operandi* da Literatura Marginal, isto é, das estratégias discursivas fundadas num princípio ético de valorização do sujeito, vale salientar que tais designações propõem haver “a demarcação de uma territorialidade no âmbito da produção discursiva”, a qual “perpassa pela busca de uma esfera de legitimação” ao delimitar a fronteira entre a produção discursiva do opressor e do oprimido (p. 39).

Patrocínio argumenta que o que está em jogo, ou melhor, o que se defende é se situar como indivíduo por meio da representação e, sobretudo,

“consolidar um espaço de representação dentro de uma série hegemônica”. (p. 40-41). No artigo *Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea*, Dalcastagné aponta para esse desequilíbrio representativo

A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira.

(...)

O mito, persistente, da “democracia racial” elimina tais questões dos discursos públicos, incluindo aí o do romance.

(...)

Ao ingressarem n[a literatura], os grupos subalternos também estão exigindo o reconhecimento do valor de sua experiência na sociedade. (Dalcastagné, 2008, p. 87; 108)

A considerar esse abalo na composição da representatividade social na literatura produzida no Brasil com a inserção desses grupos marginalizados em diversos aspectos (social, cultural, econômico, político, etc), o parâmetro do que é considerado nacional também é afetado. Segundo Acauam Oliveira,

a despeito da ampla profusão de literaturas periféricas, 80% das personagens são brancas, assim como 93,9% dos escritores. Algo importante se perde quando da recusa de construção de uma nação brasileira moderna, assim como quando se procura efetivamente construí-la. (OLIVEIRA, 2015, P. 114)

É justamente na perturbação do imaginário acerca do nacional intencionado pelos escritores marginais contemporâneos que esta pesquisa se ateve. Em síntese, têm-se que o objeto de estudo formatado nesta pesquisa são os diálogos estabelecidos com o passado nacional na produção dos escritores contemporâneos de periferias urbanas no Brasil de 2001 a 2007. As fontes primárias que estiveram postas sob análise são os Manifestos produzidos por esses autores durante esse período.

2.1 Os manifestos literários como fonte de pesquisa histórica

Na sequência deste capítulo encontra-se uma contextualização e uma análise mais descritiva dos manifestos produzidos pelos escritores da Literatura Marginal durante a década de 2000. A abordagem dos documentos buscou identificar qual a postura e proposta manifestamente assumida por tais autores diante do campo literário e da cultura nacional. Para tanto, algumas questões se fizeram pertinentes para esse contato primário: como esses sujeitos se

identificam? Com quem dialogam? A quem (e contra quem) se dirigem as mensagens por eles veiculadas? Como atuam?

Ao todo, cinco documentos foram analisados. Os primeiros são os editoriais das três edições especiais da Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* (2001, 2002 e 2004). Desse material, organizou-se uma compilação no formato livro, intitulada “Literatura Marginal: talentos da escrita periférica” (2005), no qual consta um novo manifesto.

Por fim, um último manifesto ainda compõe o total de documentos que serviram de base para essa pesquisa, no entanto, será discutido no capítulo seguinte em contraste com o texto de Oswald de Andrade. Trata-se do Manifesto Antropofágico da Periferia, divulgado durante a realização da Semana da Arte Moderna da Periferia (2007), idealizado e promovido pela Cooperifa¹, sendo Sérgio Vaz um dos seus agentes culturais idealizadores.

O primeiro conjunto de manifestos foi escrito por Ferréz² em todas as publicações, o mesmo foi ainda responsável pela organização das revistas e do subsequente livro. Tais manifestos estão inseridos numa progressão temporal cujo intervalo é relativamente curto, de 2001 a 2005, e as publicações bastante próximas.

O critério para a seleção dessas fontes reside no potencial aglutinador e perene que ambos os agentes culturais desenvolvem e encabeçam em seus projetos. A sequência das edições especiais organizada por Ferréz ampliou o número de autores contemplados a cada seleção de textos, fator que aponta para certa adesão aos valores desse projeto literário.

Do mesmo modo ocorre com a longevidade dos saraus promovidos por Sérgio Vaz através da Cooperifa. Os encontros foram iniciados em 2001 e ainda hoje ocorrem no bar do Zé Batidão, Zona Sul de São Paulo.

Em se tratando do aspecto coletivo, ao comentar as edições da revista *Caros Amigos*, Érica Peçanha (2006) explica que é nesse momento que se encontra a união de escritores voltados para um horizonte minimamente

¹ Movimento cultural. Site oficial disponível em: <http://cooperifa.com.br/?page_id=9>

² Reginaldo Ferreira da Silva (São Paulo, 1975), a alcunha é composta pela junção de Virgulino ‘FERRE’ira, Lampião, e ‘Z’umbi dos Palmares, dois nomes de referência para o escritor. Ver mais em: <<http://ferrez.blogspot.com.br/>>

comum em suas ações estéticas e políticas. Para a antropóloga, tal articulação traz à tona questionamentos a respeito do lugar desses enunciados na produção cultural brasileira e, ainda, insere autores estreantes no campo literário. E conclui, ainda, que a presença de autores periféricos nas Edições Especiais da revista *Caros Amigos* “pode ser visto como uma das instâncias de apropriação e legitimação dessa produção marginal” (p. 21).

A seleção desse tipo de fonte levou em consideração a representatividade em relação ao meio do qual esses suportes emergem. Afinal, os manifestos figuram-se como pontos angulares de análise acerca dos projetos que funcionam tanto para a promoção de autores oriundos da periferia, quanto para apresentar melhores contornos acerca dos objetivos estético-políticos de tais empreendimentos.

2.2 Sobre o projeto Caros Amigos: Literatura Marginal e jornalismo alternativo

Antes de partir para a análise interna do primeiro conjunto de manifestos, é válido conjecturar os fatores pelos quais se realizou o projeto *Caros Amigos/Literatura Marginal*, em especial as organizações que a promoveram.

A produção da revista deu-se pela parceria de dois grupos: a Editora Casa Amarela³, cujo carro-chefe é a revista *Caros Amigos* e a equipe *1DaSUI*. De um lado o suporte material e de distribuição de uma editora já enraizada no circuito jornalístico e cultural, de outro a produção textual originada de escritores das periferias urbanas nacionais.

O *1Dasul* é um coletivo criado por Ferréz. Primeiramente, o grupo promovia eventos culturais e de cunho social no bairro Capão Redondo em São Paulo. Posteriormente, o termo passou a se constituir como uma grife (e loja) especificamente voltada para moradores da periferia. Segundo o escritor – e também, neste caso, empreendedor –, a *1DaSUI*, criada em 1999, atualmente tem como ideia promover uma marca criada e “voltada para a periferia”.

Conforme consta no *site* oficial, ao se posicionar como uma marca da periferia, seus produtos acabam por promover o orgulho do local em que é

³ Disponível em: <<https://casaamarela.wordpress.com/a-editora/>>

desenvolvida. A maneira empregada para que ocorra tal promoção, é através de “talentos urbanos”, criando uma identidade autêntica, alega o autor.

Ao apresentar-se como membro de uma comunidade específica, um sujeito da Zona Sul, a logomarca clama por uma noção de coletividade, solidariedade e unidade política de luta pela dignidade da periferia, visando a menores índices de violência e maiores esperanças.

Por intermédio desse coletivo são realizados saraus, oficinas, palestras literárias, shows de Hip Hop, entre outros⁴. Enfim, encabeçado por Ferréz, esse é um dos meios de mobilização utilizado pelos moradores do Capão Redondo desde 1999, e assim foi também na produção dos Atos I, II e III das edições especiais *Caros Amigos/Literatura Marginal* a partir de 2001.

A editora Casa Amarela, por sua vez, já contava com um espaço de atuação consolidado na produção discursiva nacional desde o lançamento em 1997 da revista mensal considerada “carro-chefe” da editora. Isso porque os colaboradores do periódico já contavam (e ainda contam) com carreiras profissionais e intelectuais bastante consolidadas, a ponto de serem mencionados como um “ponto forte da revista”. Nos termos do *site* oficial,

[a revista] Caros Amigos traz, em cada edição, uma grande entrevista com personalidade de destaque em determinado campo de atividade, como o econômico, o político, o religioso, o artístico, o esportivo, o filosófico etc., sempre alguém de opinião independente, pronto para criticar o próprio meio em que atua. (...) um ensaio fotográfico e a opinião dos leitores completam a receita editorial da revista.⁵

A partir do registro acima nota-se a ênfase nos recortes temáticos com reportagens de fôlego, a proposta de independência de escrita, e uma abertura crítica ao fazer jornalístico. O ato de colocar-se frente aos pares, e os recursos utilizados para tanto (reportagens extensas e mensais) tem uma conotação de embate na produção discursiva jornalística do período.

Segundo Zibordi (2004), o lançamento da revista se situa num período de proliferação de revistas das mais diversas temáticas. De 1990 a 2000 houve 136 revistas lançadas no Brasil (p. 40).

⁴ Disponível em: <http://www.loja1dasul.com.br/Paginas/8772/quem_somos>

⁵ Disponível em <<https://casaamarela.wordpress.com/a-editora/>>

A profusão desse tipo de material por vários órgãos de imprensa não é o único motivo para se posicionar no mercado e se diferenciar das demais. Zibordi defende que a produção da revista Caros Amigos – juntamente a seu respectivo posicionamento diante dos pares – ocorre via um jornalismo alternativo, em contraposição aos modelos da grande imprensa nacional.

Um princípio característico do modelo pautado pela grande imprensa se consolidou no Brasil durante o século XX é, para Zibordi, a formação de conglomerados de comunicação por diversos meios de difusão com jornais, rádio e televisão (p. 3). A proposta desse ideal de veiculação era a de que a soma dessas porções pudesse ocorrer em todo território nacional (p. 9), no entanto, com um formato que seguisse certos padrões de divulgação.

Em síntese, o modelo de comunicação dos grandes grupos é visto por Zibordi como uma homogeneização discursiva pautada por uma “pasteurização redacional”. Nesse modelo o primeiro parágrafo é o de maior valia ao lado da foto apelativa, tematizando a violência ou a erotização. A associação dos dois recursos (fotografia e parágrafo introdutório) atende à prospecção de impacto para o leitor ao deparar-se com uma notícia sensacionalista, ou então, com um furo de notícias. O mesmo clamor por atenção é observado no “uso da cor como recurso indispensável em atendimento ao nível de exigência visual, principalmente televisiva, do leitor” (p. 41);

A pretensa “realidade” buscada pelos modelos da grande imprensa é também um princípio elencado por Zibordi, o qual considera o equívoco principal e mais grave da imprensa por buscar por uma verdade unívoca. Para tanto, promove-se uma padronização textual geral, na qual abusam do discurso indireto e da terceira pessoa. Essa operação é defendida em nome da imparcialidade e neutralidade (p. 67).

O modelo que diz respeito ao jornalismo alternativo tende, portanto, a seguir pela contramão dos postulados descritos acima. Zibordi afirma que, nas produções alternativas, o padrão discursivo da impessoalidade perde espaço para textos mais singulares, com marcas próprias da autoria. Do mesmo modo, as reportagens, entrevistas e redações costumam ser extensas e assim contrariam o paradigma do sensacionalismo, do impacto e do apelo. Para tanto, a ideia de neutralidade não encontra espaço para tais produções, pelo

contrário, prevalece a assunção do dissenso na escrita junto à exposição da posição tomada ao veicular as informações (p 41-42).

A respeito do jornalismo alternativo, no qual se enquadra a *Caros Amigos*, Zibordi afirma que o traço comum a todas essas experiências até a última gestão de Fernando Henrique Cardoso foi a oposição ao sistema governamental, seja a linha editorial político-partidária ou não. Em síntese, caracteriza-se pela

Oposição política implícita ou explícita ao modelo governamental; diferenças editoriais de forma e conteúdo como consequência, exigência e possibilidade dos impressos; pequenas empresas para inovadoras publicações, algumas com períodos de prosperidade financeira e êxito editorial. (ZIBORDI, 2004, p. 45)

Até a década de 1970 as oposições aos governos tinham a imprensa alternativa como base de discussão e veiculação de informação, mas após as movimentações do operariado do ABC e a reorganização partidária da década de 1980, os jornais alternativos tornam-se aparato dos partidos. Zibordi, entretanto, alega que a *Caros Amigos* foge à regra ao não estabelecer vínculo partidário e ceder vezes para “discussão e articulação da oposição [seja ela] organizada ou não” (p. 47).

O contexto de lançamento da edição inaugural de *Caros Amigos* (1997) é a segunda metade da primeira gestão de Fernando Henrique. O discurso encontrado nos periódicos é o de combate à implantação do neoliberalismo, estimulado pelos Estados Unidos e considerado pelos editores como nocivo às nações emergentes. Encontra-se também uma discussão acerca da possibilidade de eleição do então candidato Lula (p. 48).

Nota-se que as duas primeiras edições especiais a serem analisadas aqui foram publicadas em 2001 e 2002, nos últimos anos da segunda gestão de Fernando Henrique. Portanto, a postura da editora ainda estava alinhada ao combate contra a linha política do então presidente.

Para ter uma noção das temáticas e formatos das publicações, Zibordi analisou as opiniões expressas no periódico que faziam referência tanto à própria revista, como também aos concorrentes. Ou seja, o autor identificou como o editorial se posiciona frente aos pares, não só do ponto de vista político como em relação ao estilo, forma e conteúdo.

Conforme indexação realizada por Zibordi, a palavra “jornalismo” é a sexta mais recorrente. Esse dado demonstra que, por situar-se de modo alternativo, assuntos próprios da vida profissional dos jornalistas e de críticas aos modelos dos grandes veículos de comunicação foram recorrentemente tematizados. Os indicativos dessa autorreflexão estão em quase todas as 24 primeiras edições regulares (1997-1999), das quais mais de um terço contou com profissionais da área na capa. (p. 59-60).

O teor da prática ideal de jornalismo defendida nas edições regulares da revista *Caros Amigos* é preferencialmente a grande reportagem associada ao posicionamento crítico diante dos outros meios de comunicação. O autor aponta um texto escrito por García Márquez como emblemático para se compreender o *modus operandi* dos profissionais atuantes na revista – espécie de “carta de intenções” (p. 66).

Nessa ocasião, o colombiano contrasta um tipo de jornalismo anterior à escolarização da profissão e outro tipo posterior. Com elogios ao primeiro modelo em que fazer jornalismo era o mesmo que “ocupar uma cátedra ambulante de 24 horas diárias” (MÁRQUEZ, Apud Zibordi).

Ao passo que o segundo modelo, o da disciplinarização do ofício concomitante à modernização competitiva da imprensa, contribuiu para reduzir o espaço da reportagem nos meios de comunicação. Passa a imperar a corrida pelo furo de notícia e limita-se o exercício criativo e reflexivo (p. 60-61).

Noutra edição (maio 97), o repórter Caco Barcellos aborda a temática da violência e, para tanto, expressa as dificuldades de realização da reportagem e os meios pelos quais conseguiu superar algumas delas. Acrescentando exemplos de outros autores⁶, Zibordi reitera que, de um modo geral, há nos periódicos: a defesa da investigação como princípio e não especialidade; a defesa da ética na condução da reportagem; e a denúncia ao mito da imparcialidade na imprensa brasileira, afinal consideram falacioso elaborar um discurso oriundo da experiência com uma abordagem externa aos fatos (p. 63).

⁶ Tognolli, e Ciro Pessoa (ZIBORDI, 2004, p. 62-63)

Segundo Zibordi os textos das edições regulares da revista *Caros Amigos* podem ser divididos em duas categorias:

os que fazem a crítica à comunicação de massa e seus veículos de difusão como a publicidade e internet, demarcando por oposição editorial da revista, e os textos que tratam diretamente do fazer jornalístico, como nos momentos em que *Caros Amigos* destaca a importância da reportagem investigativa ou quando aponta a pasteurização dos jornais que, entre outras padronizações, rechaçam o texto autoral. (p. 69-70)

Segundo o autor, o posicionamento editorial distinto é característico da comunicação alternativa que renovam e inovam em termos de forma e conteúdo. Em síntese, temos a seguinte caracterização da produção discursiva contida no periódico:

É *Caros Amigos* vista por ela mesma, através do que diz dos outros: preferência pelo jornalismo investigativo e seu desdobramento natural, a reportagem; preocupação com a análise e contextualização dos fatos em oposição à informação rápida, massificada e curta dos meios de comunicação em geral; repúdio pelas investidas jornalísticas sensacionalistas e espetaculosas; estabelecimento de um parâmetro fundamental, o ético; produção do jornalismo como um serviço de interesse público voltado para os menos favorecidos; condenação da publicidade como incentivadora do consumismo irrefletido (p. 70).

Assim, mesmo antes das edições especiais de *Literatura Marginal*, a *Caros Amigos* já se dedicava a temáticas e valores que ressaltavam regionalismo e a marginalidade, justamente em oposição à comunicação massiva e com viés homogeneizado (p. 73). A partir de tal síntese, logo se vê as razões da editora Casa Amarela para a promoção de escritores da periferia.

Indo além das características de sua existência no jornalismo nacional, do ponto de vista literário as edições regulares da revista contavam com o espaço fixo de duas páginas - às quais se destinam também apreciações culturais de outras linguagens artísticas e outros campos de saber (fotografia, economia, história, etc...).

O autor responsável pela seção, intitulada “Janelas abertas”, é Leo Gilson Ribeiro, responsável pelo maior número de contribuições para a revista. A orientação presente em seus escritos é a de formar o leitor a partir de uma base cultural mínima, como o próprio crítico literário definiu: uma “cesta básica de sobrevivência intelectual” (p. 71).

Na referida seção, ocorre a crítica cultural com um tom eminentemente didático, afirma Zibordi (p. 71). Persiste a intenção de mixar informação e

formação, apoiado sob a argumentação de que o mercado editorial brasileiro sofria de insuficiência - como as demoras de traduções, por exemplo. (p. 71-72). O crivo para a seleção e apreciação de temas e objetos referentes à cultura é, portanto, o seu potencial formador: “os produtos culturais são eleitos ou refutados pelo crivo crítico na medida em que importem ou não na formação do leitor” (p. 72).

Passemos, então, ao suporte material onde se encontram os manifestos postos sob análise neste capítulo: as edições especiais *Caros Amigos/Literatura Marginal – A Cultura da periferia - Atos I, II e III*. A proposta dos suplementos literários figura-se “como o adensamento dos principais itens” que compõe a pauta das edições regulares da *Caros Amigos*, afirma Zibordi (p. 82).

Na editoração da revista temos, então, a editora Casa Amarela, de um lado, cuja atuação se propõe crítica (inclusive ao próprio meio em que atua), minimamente ligada a posições de esquerda (ou pelo menos anti-liberais), e que já possuía um espaço de atuação no mercado editorial nacional, ainda que sob o postulado de “jornalismo alternativo”. Do outro lado, um coletivo oriundo da periferia, cujas ações perpassam a realização de projetos sociais e culturais com a finalidade de valorização dos sujeitos moradores das periferias urbanas.

No acordo entre *1DaSUL* e Casa Amarela, a distribuição seria realizada prioritariamente nas bancas de revista localizadas nas periferias. Somadas primeira e segunda edição (2001 e 2002 respectivamente), a tiragem total foi de 50 mil exemplares. A primeira, com 30 mil, teve quase metade dos exemplares distribuídos de forma gratuita em palestras, eventos, escolas da periferia, favelas e presídios e em eventos organizados pelos ativistas culturais. Já a segunda edição teve uma tiragem de 20 mil exemplares, dos quais nove mil foram vendidos. (PEÇANHA, 2006, p. 62).

O preço também foi um fator que colaborou para o esgotamento das tiragens dos dois primeiros *Atos* (que possuem 32 páginas cada e dimensões 27x33cm). Os exemplares da primeira edição custavam nas bancas R\$4,50, já para adquirir a segunda edição o leitor deveria desembolsar R\$5,50. (ZIBORDI, 2004, p. 82-83).

Apesar da composição de textos ser resultado da contribuição de diversos escritores, os textos manifestos (que funcionam também como editoriais) são assinados por Ferréz, organizador das revistas em questão. Mesmo que não se trate de uma autoria coletiva, obviamente a presença dos outros autores nas revistas indica uma adesão suficientemente representativa dos grupos que compõem as edições. Como ressaltado no início do capítulo, interessa para essa pesquisa o potencial aglutinador e perene que ambos os agentes culturais desenvolvem e encabeçam em seus projetos. Ou seja, a capacidade de fazer um número significativo de autores orbitarem nesses projetos cuja alcunha “marginal” os situa no cenário literário.

2.3 Manifesto da Caros Amigos/Literatura Marginal Ato I (2001)

A primeira assertiva da edição especial *Caros Amigos/Literatura Marginal Ato I* (2001) é suficientemente evidente quanto ao que se pretende com a revista: “o significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país”. (p. 3). Trata-se da redenção de marginalizados que num passado foram tolhidos de realizarem o sonho de produzir e publicar seus escritos.

O senso coletivo é recorrentemente enunciado na escrita de autores da periferia. O grupo se forma mediante a um processo de identificação primordial pautado por um signo identitário geográfico: ser morador das periferias dos grandes centros urbanos. Há também as condições de escrita e veiculação desses sujeitos, que alegam não se inscreverem nos circuitos literários centrais até recentemente.

A sentença inicial do manifesto – simplesmente intitulado Manifesto de Abertura – fornece uma dimensão temporal a essa coletividade. Concretizam-se naquele instante, os sonhos desfeitos daqueles e daquelas que, em outros tempos, não puderam divulgar seus trabalhos, ou sequer escrevê-los. Do passado são evocados correligionários e opositores:

Ao contrário do bandeirante que avançou com suas mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas-grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda cultura de um povo massacrado mas não derrotado. (p. 3).

Os africanos de antes são tratados como irmãos, ao passo que os índios são defendidos como antepassados dos escritores marginais de início do século XXI. Os opositores são os que investiram contra essas populações, ou seja, bandeirantes e senhores das casas-grandes que, respectivamente, expropriam terras e massacram todo um povo ao tentar dominá-lo e apagar sua cultura.

A partir desse ponto de abertura, o manifesto entra em consonância com a produção discursiva de *rappers* e escritores marginais que ao elaborar suas composições e textos reiteram a sobrevivência enquanto operação real e como ideal a ser alcançado – observável no trecho “massacrado mas não derrotado”.

O que pode ser lido como acréscimo a estas produções são os esforços de ir além da sobrevivência e garantir a preservação da cultura dos marginalizados sob a ótica deles mesmos.

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte. (p. 3).

Portanto, não se trata apenas de impedir a destruição dos produtos culturais da periferia somente, como também garantir a visibilidade de sua própria versão a respeito da periferia. Afinal, conforme o texto expõe já houve precedentes, isto é, já esconderam e mentiram sobre essa história. Em outras palavras, é a memória da periferia que os sujeitos marginais estão disputando.

Ao longo do manifesto cada vez mais se define o objetivo da revista, bem como se define os grupos com base no grau de inserção/exclusão no seio da cultura. O seguinte excerto aponta para algumas classificações às quais os escritores marginais se visualizaram enquadrados:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo da sua própria cultura, o Caros Amigos/Literatura Marginal vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. (p. 3).

Interessante notar que, para Ferréz, a marginalidade enquanto ideia representativa de um grupo social atende a várias denominações equalizadas entre barras, de tal maneira que os termos “periferia, favela e gueto” estejam reunidos sob o mesmo critério: a exclusão. Pelo mesmo motivo as populações

de africanos e indígenas e seus respectivos descendentes são identificados também como sujeitos marginalizados. A escrita dos marginais contemporâneos acabaria por representá-los também.

Na citação acima, quando são mencionados os diversos nomes atribuídos aos locais de segregação espacial, a exclusão é de ordem minimamente territorial, posto que um lugar possa concentrar características de exclusões a partir de outros estigmas como raça, condição econômica, de gênero, entre outros.

Entretanto, outra característica importante para o debate aqui proposto aparece no jogo de definições do “outro” e do “eu”, mais especificamente quando Ferréz trata da cultura da qual faz parte, e da cultura do país. O que está diluído na citação é a ausência de representatividade dos marginalizados na chamada cultura nacional. Assim, pela leitura do organizador da revista, os marginalizados estavam no “limbo cultural do país”.

Ao definirem-se como marginais, a revista inaugural das edições especiais *Literatura Marginal* é apontada como instrumento de representação da cultura autêntica do país. A composição desse grande grupo heterogêneo constituído sob o critério da exclusão (de diversas ordens como exposto no parágrafo anterior), segundo o autor, é parte da maioria do país. Pelo pensamento manifesto, nada mais legítimo que tal produção artística ocupe o espaço da cultura brasileira.

Esse trecho acaba por apresentar o posicionamento do autor no manifesto e do grupo que o mesmo alega representar. Tratam-se das reivindicações dos escritores marginais numa investida em inserir-se no âmbito da produção cultural nacional. A contribuição, para tanto, seria do vocabulário de tais sujeitos, apresentados como um elemento “próprio” e “muito valioso principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social.” (p. 3).

O discurso do escritor marginal de 2001, então, é defendido como singular, e contribuinte para uma movimentação emancipatória da nação no âmbito cultural.

Encerradas as definições acerca de si, da proposta da revista, e das intenções do grupo, o manifesto passa a discorrer sobre a prática da escrita

marginal anterior à edição especial *Ato I*. Assim, reavivam a memória de três autores para demonstrar algumas das circunstâncias características da escritura marginal, são estes: João Antônio, Máximo Górkí e Plínio Marcos.

Máximo Górkí (1868-1936) foi ressaltado como no Manifesto como “um dos primeiros escritores proletários” (p. 3). O escritor russo viveu o final da monarquia em situação miserável, esteve em cárcere político, e promoveu ativamente do processo revolucionário socialista⁷.

A aproximação de João Antônio (1937-1996) com a Literatura Marginal dos anos 2000 se dá pela trajetória biográfica do indivíduo que, de origem pobre, foi auxiliar de escritório e almoxarife antes de tornar-se escritor. O impacto de tal experiência atinge a sua produção textual a qual conta também com “ficção urbana, procurando aproximar o idioma escrito do falado e incorporando em seus textos muitos termos de gíria, ditos e expressões populares”⁸.

Plínio Marcos (1935-1999) também foi memorado por Ferréz justamente por apresentar o mesmo viés de tematização das camadas sociais periféricas, e de experiência profissional subalterna (como vendedor de álbuns de figurinhas e camelô) que incide na produção literária⁹. Ambos são lembrados pela alcunha que, segundo Ferréz, a mídia empregou: a de autores marginais

Ainda sobre as circunstâncias próprias do fazer literário da Literatura Marginal, o manifesto denomina a literatura de cordel também como literatura marginal. A justificativa está tanto nas condições da população nordestina que se dedica ao cordel (“um povo totalmente marginalizado”), quanto na valorização das culturas locais. Afinal, para Ferréz, a literatura de cordel “à margem esteve e está, num lugar que gosta de trabalhar com referências estrangeiras” (p. 3). Pelo que se infere do texto, o lugar a que Ferréz se refere

⁷ Biografia disponível em < https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=935548> (último acesso: 10/10/2019)

⁸ Biografia disponível em < <https://globoeditora.com.br/autores/biografia/?id=1779>> (último acesso: 10/10/2019)

⁹ Biografia disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa207390/plinio-marcos>> (último acesso: 10/10/2019)

é o Brasil, retomando, então, uma crítica á valorização do estrangeiro em detrimento do local.

Antes de concluir e apresentar os nomes dos escritores que assinam os textos da revista, o autor reforça a presença da literatura feita nas margens, a coletividade desse tipo de produção, bem como a preocupação com a posteridade: “Mas estamos na área, e lá somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados” (p. 3).

Após a assinatura de FÉRREZ, uma citação direta do livro *Abraço ao meu Rancor* de João Antônio é realizada e funciona como um pós-escrito. A mensagem dirige-se “ao sistema” e reforça a noção de impossibilidade dos sujeitos alheios à marginalidade de sentir e vivenciar emoções oriundas da exclusão. Esse câmbio de interlocução é recorrente na Literatura Marginal. Segundo Alejandro Reyes Arias (2011) o texto desses escritores é produzido num duplo discurso, oscilante entre a classe média (e/ou sistema) e os pares da periferia.

Ao analisar o Manifesto Literatura Marginal, verificou-se um esforço em consolidar-se enquanto representantes de segmentos sociais historicamente marginalizados. A edição especial da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal Ato I*, para os escritores marginais significou a realização de um sonho que outros não puderam testemunhar.

A produção da revista, para além desse papel de redenção histórica, também visou a certa perenidade da produção da cultura marginal. Alegou-se que os ascendentes dos atuais marginais foram massacrados, mas a própria existência dos atuais escritores indica que não foram derrotados. Persiste nessa argumentação a ideia de “sobrevivência”, tanto a um tempo passado que se verifica no presente, quanto nas intenções em manter essa cultura a salvo, preservando sua memória.

Quando se trata de reconhecer seu grupo diante da diferença com o “outro”, as perguntas propostas no início do capítulo - como esses sujeitos se identificam? Com quem dialogam? A quem (e contra quem) se dirigem as mensagens por eles veiculadas? – são respondidas ao verificar na fonte que

definir-se enquanto marginal perpassa múltiplas formas de exclusão imposta pelo “sistema” ao longo do tempo, conforme o manifesto.

No ensejo do manifesto, a marginalidade é compreendida do ponto de vista da segregação espacial sob a denominação de gueto, periferia ou favela, tais quais os indicadores sociais característicos desses espaços: violência, miséria, discriminação racial, por exemplo. Existe também uma dimensão temporal dessa exclusão, quando se refere aos indígenas massacrados e africanos escravizados.

Ao reivindicar as imagens de João Antônio, Górkki e Plínio Marcos, remontam casos exemplares de espoliação de trajetórias de vida, tematizadas em texto escrito. Segue nessa mesma percepção contida no manifesto, que a literatura de cordel é considerada também enquanto literatura marginal, justamente por realizar-se sob condições precárias, e por sujeitos de segmentos sociais em condições de precariedade.

Manifestam-se como uma maioria heterogênea de excluídas e excluídos socialmente por diversos mecanismos (raça, gênero, renda, etc.) que, embora se percebam enquanto maioria, não se veem representados no âmbito da produção artística nacional. Defendem possuir cultura autêntica, emancipatória em relação à herança colonial e, por conseguinte, mais condizente com a proposta de uma cultura nacional.

Do conteúdo observado no manifesto, e verificável em outras produções, verifica-se a “conformação de um grupo específico que deseja se fixar no seio de uma literatura hegemônica” (PATROCÍNIO, 2013, p.12).

2.4 Manifesto da Caros Amigos/Literatura Marginal Ato II (2002)

O Manifesto de abertura da segunda edição da revista, a *Caros Amigos/Literatura Marginal Ato II* (2002), carrega um título que indica um tom mais agressivo para o fazer literário dos escritores marginais. Intitulado como “Terrorismo literário”, o primeiro parágrafo da publicação já se apresenta como favorável ao conflito quando declara: “mó satisfação em agredir os inimigos novamente”. (p. 1).

Passado um ano desde o *Ato I*, a nova versão amplia o número de escritores e cede espaço a estreantes na literatura: “voltando com muito mais gente e com grande prazer de apresentar novos talentos da escrita periférica”.

O início chocante e provocativo é relativamente atenuado pela apresentação de uma escritora que compõe a revista: Dona Laura, moradora de uma colônia de pescadores em Pelotas, Rio Grande do Sul. Ferréz conta que a Senhora apresentou-se como alguém que também “é Literatura marginal”, por ter sido muito marginalizada ao longo de sua trajetória de vida.

Se antes havia preocupação constante em mostrar-se diante da histórica exclusão denunciada no *Ato I*, agora o manifesto aparenta descrever o processo de expansão do movimento.

Primeiro, anunciando que aumentou o número de escritores da revista. Segundo, relatando a afirmação de uma sul-riograndense como pertencente à literatura marginal. Na sequência do texto, mantém-se a mesma linha: “depois do lançamento foram muitos os eventos que realizamos sobre Literaturas Marginais” (p. 1).

A inserção nos circuitos literários aparenta ser uma realização em desenvolvimento da autorrepresentação de uma cultura que se pretende autêntica, posto que expõe o alcance de suas atuações ao destacar: “Ganhamos até prêmios, como o da A.P.C.A (Academia Paulista de Críticos da Arte), melhor projeto especial do ano” (p. 1).

O documento traz explicações acerca do próprio movimento, e que indicam sintetizar respostas a uma série de perguntas aparentemente freqüentes para o escritor que justifica: “mas como sempre todos falam tudo e não dizem nada, vamos dar uma explicada. A revista é feita por pessoas que foram postas à margem da sociedade” (p. 1).

O manifesto indica haver um debate em acumulação a respeito da Literatura Marginal, pelo qual Ferréz compara a noção de Literatura Menor atribuída a Kafka em relação à literatura marginal no Brasil.

Muitas são as perguntas, e pouco espaço para respostas, um exemplo para se guardar é o de Kafka, a crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior, o alemão.

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

centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os grandes do poder aquisitivo. (p. 1)

Ferréz entende que os termos “literatura menor” referem-se a uma lógica que envolve a asfixia de uma literatura perante uma língua maior. Porém, o escritor verifica que para o caso brasileiro, o que está posto é o quantitativo de quem produz essas literaturas. Identificando-se assim, enquanto maioria numérica, definida por uma exclusão de qualidade heterogênea desde o manifesto anterior.

Por esse entendimento, parece-lhe incompatível associar-se aos termos “literatura menor”. Pelo contrário, o autor rejeita a possibilidade de ver suas produções recebendo tal denominação, tampouco permite ser tratado por essa nomenclatura, e exige: “hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim, somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior”. (p. 1).

Os casos de Plínio Marcos e João Antônio já haviam sido utilizados como exemplares precedentes e ligados às propostas da Literatura Marginal do início do século XXI. Os mesmos são outra vez reavivados no segundo manifesto, e se reitera as suas condições de marginalizados pelo sistema. Todavia, a diferença em relação ao manifesto de 2001 está na elucubração propositada que se faz a esse dado:

[...] Plínio Marcos e João Antônio, autores marginais, ou seja, à margem do sistema, já que falavam de um outro lugar com voz que se articulava de uma outra subjetividade (ta vendo, quem disse que maloqueiro não tem cultura)” (p. 1).

Logo em seguida, perpassa no texto a lembrança ao “cinema marginal, na periferia dos grupos de vanguarda do cinema novo”, e ao “Seja Marginal, Seja Heroi”, de Hélio Oiticica (p. 1). Por parte dos atuais escritores marginais (se comparado ao manifesto de estreia), observa-se a existência de uma ampliação do terreno em que se discute a posição da Literatura Marginal no seio da produção cultural nacional e sua tradição.

Insistir em ser visto como maior, para o autor do manifesto, é valorizar-se enquanto povo “sem querer agredir ninguém, mas também não aceitando desaforo nem compactuando com hipocrisia alheia”, sob um custo anunciado pela sentença final: “paz a quem merece”. (p. 1).

A postura combativa que abre o manifesto no título e na primeira frase vai se atenuando ao longo do escrito para ser, então, retomado em menor tom de afronta. O entremeio está repleto de informações e dados que visam a demonstrar o desenvolvimento do projeto de Literatura Marginal. Assim, conta-se a respeito do aumento do número de colaboradores das mais diversas regiões do país, dos diversos eventos que estavam ocorrendo, das premiações.

A menção acerca das premiações também soa como uma autenticação do movimento. Do mesmo modo, a frase “tá vendo, quem disse que maloqueiro não tem cultura” pode ser compreendida como alguém que se apresenta e se reconhece em condições de igualdade, em termos argumentativos.

Pelo manifesto nota-se que o diálogo com a produção nacional e o debate com a crítica se ampliaram desde a edição inaugural. O segundo manifesto parece realmente ir além de uma função editorial e de apresentação da publicação. Isso é perceptível quando o texto recorre a temas relativos à nomenclatura atribuída ao grupo, ou se estabelece comparações com eventos literários precedentes a fim de se pensar como se pode definir a literatura que esses escritores têm realizado, cuja revista representa um forte aparato de divulgação.

2.5 Manifesto da Caros Amigos/Literatura Marginal Ato III (2004)

A terceira e última edição especial da revista Caros Amigos/Literatura Marginal foi lançada em 2004, dois anos depois da edição anterior. No ano intermediário, o de 2003, a equipe organizadora recebeu diversas cartas com textos destinados à publicação. Havia nas edições anteriores um informe anunciando essa possibilidade. Assim, o terceiro manifesto já abre com um recado de gratidão pelas cartas recebidas, às quais Ferréz considera uma força motivadora.

Expõe também, por outro lado, algumas das críticas atribuídas ao movimento que, para Ferréz, acontece com todo tipo de expressão daqueles que estão à margem.

[...] as críticas vieram aos montes também, fomos taxados de bairristas, de preconceituosos, de limitados, e de várias outras coisas, mas continuamos batendo o pé, cultura da periferia feita por gente da periferia e ponto final, quem

quiser que faça o seu, afinal quantas coleções são montadas todos os meses e nenhum dos nossos é incluído? (p. 2)

Nos manifestos anteriores já havia o embate com o sistema, mas no caso acima transcrito, esse conflito é realizado em resposta às críticas dirigidas aos escritores, sob o ponto de vista literário. As taxações de bairristas, preconceituosos e limitados, são evidenciadas por Ferréz mais uma vez como uma exclusão no campo da produção literária. O escritor reforça a ideia de promover uma cultura da periferia, justamente porque existe uma porção de livros e coleções que não incluem escritores oriundos das periferias.

A sequência da resposta no manifesto apresenta um objetivo bem demarcado pelo qual há uma disputa pela representação da periferia: garantir a cultura da periferia que, para o autor, “somam quase toda essência do gueto”. (p. 2).

Nesse ponto, revela-se com maior nitidez a existência de um processo de construção da cultura da periferia a partir da produção literária. Certamente, só as movimentações culturais que orbitam em torno dos projetos sócio-culturais encabeçados por Ferréz não podem ser consideradas como toda a cultura da periferia. É válido, contudo, tomá-las como uma versão da cultura da periferia, verificável na produção de objetos artísticos produzida pelos integrantes que se reconhecem enquanto escritores marginais.

Feita uma primeira defesa do que é a Literatura Marginal e a que ela se propõe, a sequência do manifesto dedica um espaço maior à apresentação dos escritores que assinam o texto da revista. Nas edições anteriores, o organizador deixava que os próprios textos apresentassem seus respectivos autores - com exceção da menção memorial de João Antônio e Plínio Marcos. Na edição de 2004, cada autor é associado a um flanco nas “linhas de combate”.

Assim é relatado o retorno de alguns autores que estiveram presentes na primeira edição (Alessandro Buzo e Atrês), bem como a “ilustre autora D. Laura”. Além das recorrências, também são destacados os escritores estreatantes.

Desta vez, houve uma inserção maior de integrantes com carreira consolidada no movimento Hip Hop como Eduardo, do grupo Facção Central, e

GOG, rapper brasileiro. Relata-se, ainda, a tentativa frustrada de publicar textos do rapper Dexter (membro do grupo de rap 509-E, nome dado devido ao pavilhão da prisão em que membros do grupo estiveram encarcerados) decorrente de empecilhos impostos pelo “sistema prisional”.

Esse esforço em agregar vários perfis de vozes condizentes com a periferia - como membros do Hip Hop, escritores de vários estados, e escritores estreados – indica uma perspectiva de expansão do movimento.

Muitas foram as madrugadas para se finalizar essa edição, mas creio que um grande homem como Solano Trindade, ou uma grande mulher como Carolina Maria de Jesus, se sentiriam orgulhosos de pegar essa edição nas mãos, pois é pensando neles, e numa quantidade gigantesca de autores marginais injustiçados desse país que ainda temos forças para tocar a missão. (p. 2)

A realização de um sonho coletivo expressada no primeiro Manifesto (2001) parece ser ainda um dos ideais do movimento para que seja promovida justiça aos escritores excluídos, do passado e do presente. Como a citação acima demonstra, Solano Trindade e Carolina Maria de Jesus foram resgatados para a construção da memória do movimento, e para revalidar os esforços em dar continuidade à promoção de escritores da periferia.

Após a apresentação dos escritores e escritoras da revista, Ferréz explica o motivo para o título do Manifesto: “Contestação”. Para o escritor, essa palavra é admirável e o movimento literário deve pautar-se pela mesma. Por essa razão o escritor defende a capacidade de duvidar e retrucar, bem como transformar e recriar, orientando-se por um princípio de construção em constante desenvolvimento: uma “Revolução sem o r” (p. 2).

Com essa perspectiva, o terceiro manifesto almeja para os sujeitos da periferia a ocupação dos espaços consagrados da sociedade, como as universidades. E nesse instante, aparece a primeira referência às condições do suporte e a relação com a editora parceira, desde a primeira edição: “pois a cultura é nossa, e a estrutura da Casa Amarela só reforça e ainda contamos com o dom de ter toda a essência.”¹⁰ (p. 2).

¹⁰ A construção dessa frase faz uma referência direta a música “A cultura”, composta por Helião, Sabotage, DJ Zé Gonzales e Potencial 3. Encontra-se no álbum “Rap é Compromisso” e é interpretado por Sabotage, pelo grupo RZO (Rapaziada Zona Oeste) e Rappin Hood. O refrão é cantado da seguinte maneira: “A cultura é nossa/A estrutura reforça/O rap é compromisso como o míssil destrói”. SABOTAGE. A cultura. In.: **Rap é compromisso**.

Outra vez, a ideia de autenticidade cultural é valorizada, independente dos meios pela qual é apresentada. E, uma vez que o “sistema” já possui um padrão montado, resta aos periféricos construir o deles, afinal, “os loucos aqui querem fazer parte da história também”. (p. 2). A cisão entre sistema e periferia na produção cultural está, então, demarcada, como demonstra o término do manifesto:

Aos que acreditam na idéia de que existe uma cultura que está construindo, estamos aí, fortificando a desobediência, fazendo arte dentro da carência, e mais uma vez provando, para quem duvidou, que **não precisamos de cultura na periferia, precisamos de cultura da periferia**. A questão agora é que terão que surgir muitos iguais ao Rui Barbosa para dar conta de sumir com tudo o que estamos fazendo. A revolução será silenciosa e determinada como ler um livro à luz das velas em plena madrugada. Salve, Salve. (grifo nosso, p. 2)

Construir a cultura da periferia é um dos pontos centrais para o movimento, juntamente à sua preservação e memória. Nesse desfecho, a produção artística como instrumento de transformação social é declarada como ideal. Vale notar que não se trata somente de uma conscientização pela leitura, como também pelo engajamento em produzir cultura, a cultura da periferia por meio da literatura (marginal).

2.6 Manifesto do livro Literatura Marginal – Talentos da Escrita Periférica (2005)

Encerrando o conjunto de textos produzido por Ferréz nos projetos de construção de uma Literatura Marginal representante da cultura da periferia, o último manifesto tem o livro como suporte, e não mais a revista. O modelo segue a mesma fórmula, com a produção editorial pela Casa Amarela. No entanto, trata-se de uma compilação dos textos já publicados nas edições especiais da revista.

Publicado em 2005, um ano após a última edição especial Literatura Marginal da *Caros Amigos*, o livro *Literatura Marginal – Talentos da escrita periférica* tem como de Manifesto de abertura o texto nomeado de “Terrorismo literário”, tal qual o manifesto de 2002.

Assim como o livro, a ideia de coletânea também foi preservada nesse manifesto. O texto é o resultado de uma montagem com excertos dos manifestos anteriores e com trechos compostos para a nova publicação.

De início o autor associa a luta do passado através da capoeira ao ato de escrever na atualidade. Fazendo as vezes “do outro” expõe um “cala a boca!” seguido de uma negação agressiva a essa ordem: “Calá a boca uma porra, agora agente fala, agora agente canta, e na moral agora agente escreve”. (p. 9). E acrescenta deixar de ser meramente um retrato para produzir sua própria fotografia.

Com essa postura de mostrar-se, e ser definidos por si mesmos, Ferréz afirma: “a própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo”. (p. 9). A expressão “marginalizando” passa a ideia de uma postura ativa e constante na produção dos escritores marginais, e propagação de suas ideias.

O adversário das publicações anteriores, o “sistema”, agora também é chamado “capitalismo”. E a relação que se mantém com os partidários da lógica do sistema é de aversão e de independência:

Somos o contra sua opinião, não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não.

Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos “direitos iguais”, da farsa dos “todos são livres” agente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C,D,E. (p. 9-10)

É um primeiro momento desde a primeira publicação coletiva que o alvo do engajamento artístico desses escritores versa mais sobre a estrutura social e menos a respeito da proposição de uma nova visão (centrada pela periferia) para o campo da produção artístico-literária nacional.

Por esse entendimento conjectural da sociedade, Ferréz defende a mudança da realidade - “mudar a fita, quebrar o ciclo” - como dever dos que se situam a margem. Isso porque a experiência desses sujeitos marginalizados, como consta na perspectiva do manifesto, demonstra o contrário do propalado pelo “sistema”.

O que fica evidente, na visão do escritor, é que há um agente de repressão tal qual no passado escravista, mas que diferentemente, reforça e

relembra a condição de pobreza desses sujeitos. Pobreza essa avaliada pela classificação de padrões de consumo, “C, D, e E”.

A partir da leitura realizada acerca da sociedade, Ferréz declara o objetivo da Literatura Marginal: “literatura de rua com sentido sim, com um princípio sim, e com um ideal sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte”. (p. 10).

Praticar a lógica do consumo capitalista, para o escritor, é nocivo: “nós não precisamos disso, isso traz morte, dor, cadeia, mães sem filhos, lágrimas demais no rio de sangue da periferia”. (p. 10). Tal noção encontra precedente histórico numa das canções do grupo Racionais Mc’s.

Semelhante ao Manifesto da Literatura Marginal, na faixa “Capítulo 4, versículo 3” do álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997) do grupo Racionais Mcs, a sucumbência ocorre quando um negro da favela assume valores burgueses e adota um estilo de vida destinada à população branca, inviável para a população negra.

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor/Pelo rádio, jornal, revista e outdoor/Te oferece dinheiro, conversa com calma/Contamina seu caráter, rouba sua alma/Depois te joga na merda sozinho/**Transforma um preto tipo A num neguinho**

(...)

Mas não, permaneço vivo/Não sigo a mística/Vinte e sete anos contrariando a estatística/Seu comercial de TV não me engana/Eu não preciso de status nem fama/Seu carro e sua grana já não me seduz/E nem a sua puta de olhos azuis/Eu sou apenas um rapaz latino-americano/Apoiado por mais de 50 mil manos/Efeito colateral que o seu sistema fez/Racionais capítulo 4, versículo 3. (grifo nosso).

Os textos de Ferréz e Mano Brown podem ser entendidos como relatos exemplares daquilo que pode negativamente acontecer à pessoa negra e marginal caso essa seja persuadida a vivenciar os valores propagados pela mídia. A recusa a tais valores, portanto, constitui-se como um ponto fora da curva, isto é, um recurso para “contrariar as estatísticas”. Nesse sentido, o rapper e o escritor produzem, a partir de suas experiências, um material que atesta as possibilidades de sobrevivência na periferia. É por essa característica que tratamos essa produção como “testemunho” - conceito discutido mais a fundo no terceiro capítulo.

Na sequência do manifesto – e assim como na abertura da edição especial *Ato II*, de 2002-, Ferréz não aceita classificações externas, tampouco cria a expectativa de aceitação:

[...] o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos. Sua negação não é novidade, você não entendeu? Não é o quanto vendemos, é o que falamos, não é por onde nem como publicamos, é que sobrevivemos. [...] continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide esse país. (p. 10).

A recorrente associação com o passado escravista, com as exclusões de ordem econômica, social, racial e artística serve para reforçar a ideia de resistência e sobrevivência.

Até agora analisamos a primeira parte do manifesto, composta por um texto original. A partir da última linha citada, segue um fragmento do primeiro manifesto (2001), até o momento em que abre espaço para falar do patrimônio da periferia, e para legitimar-se enquanto representantes “[d]o grito do verdadeiro povo brasileiro”. (p. 11).

Após colocar trechos do segundo manifesto (2002), Ferréz volta a responder às críticas quanto ao julgamento de o movimento estar criando uma cisão entre literaturas, a do centro e a do gueto. Conforme o defendido ao longo dos manifestos, o escritor reitera que

[...] o barato já tá separado a muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e do cá mal terminamos o ensino dito básico. Sabe o que é mais louco, nesse país você tem que sofrer boicote de tudo que é lado, mas nunca pode fazer o seu, o seu é errado, por mais que você tenha sofrido você tem que fazer por todos, principalmente pela classe que quase conseguiu te matar, fazendo você nascer na favela e te dando a miséria como herança.(p. 13).

Acima está o trecho que encerra a composição inédita, e dá sequência para um desfecho que mistura os finais dos manifestos dos *Atos I, II e III*.

Nesse último manifesto, a proposta de engajamento pela arte literária como uma forma de transformação social está muito mais evidente. E ainda reafirma algumas das noções expressas nos textos anteriores, como a autenticidade da cultura da periferia, considerada original e preciosa.

Por esse mesmo motivo, é retomada a necessidade de preservar tal cultura e memória, haja vista o alerta expressado no manifesto de 2001 sobre as investidas que sofriam, sofrem e sofrerão para apagar a cultura dos marginalizados. Os responsáveis por tais ataques são aqueles que compactuam com o “sistema” e com o “capitalismo” nas suas várias facetas de

exclusão, seja ela social, econômica, espacial, política, racial, de gênero, entre outras.

Em síntese, com base nos manifestos de 2001 a 2005, os escritores da Literatura Marginal disputam uma versão acerca de si e da periferia, num embate em fazer-se reconhecidos. Para tanto, denunciaram um histórico de exclusão tanto do fazer literário (em menção a João Antônio, Plínio Marcos, Carolina de Jesus e Solano Trindade, por exemplo) como da construção da nação (no caso dos antepassados indígenas e africanos), ou a um só tempo, da produção literária na cultura nacional.

2.7 Considerações prévias

Observa-se nos manifestos da Literatura Marginal encabeçado por Ferréz o entendimento de que os moradores da periferia guardam um conjunto de experiências em comum. O fator que circunscreve a especificidade de tal vivência é o local: a periferia. Nesta, reside uma porção de sujeitos marcados por diversas formas de exclusão social.

A condição em que se encontram é lida pelos seus integrantes como um resultado histórico da exploração no país. Por esse motivo, a condição marginalidade (ou periférica) propalada nos manifestos ganha um lastro temporal que agregam os excluídos no passado. Dentre eles estão os indígenas e escravizados, “massacrados” também pelo viés da cultura.

Produzir cultura “na/da/pela” periferia, para tais escritores, é um ato de subversão dessa lógica de exclusão histórica, cujo impacto perturba o imaginário de nacionalidade. Ao promover saraus, publicações e formar consumo e circuito literário vinculado à periferia, os escritores certificam-se de que, nas palavras de Ferréz (2001), o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história (p. 3).

Especialmente nas abordagens das edições especiais da *Caros Amigos*, é reforçada uma luta pela memória da cultura de um povo, os marginais/periféricos. A intervenção artística para alterar a realidade encontra-se nos escritos de Ferréz, e também na perspectiva de Sérgio Vaz, mais especificamente, é delimitada por um ideal de inserção cidadã – tal qual discutida no capítulo a seguir. Ou seja, nas artes periféricas e marginais há um

compromisso contra a injustiça social. Os meios de operação para alcançar esses objetivos são valorizar a cultura da periferia e promover uma arte vinculada ao pensamento crítico.

A produção acadêmica acerca da Literatura Marginal tem observado tal manifestação como a conformação de um novo sujeito político no cenário da cultura nacional. No terreno da escrita, Patrocínio (2013) afirma que os escritores da literatura periférica deixam de ser objetos de escrita/discurso de um outro exterior ao grupo, e passam a adentrar a cena literária enquanto sujeitos “utilizando a literatura enquanto um discurso político formado no desejo de autoafirmação”.

A partir da década de 1990, essa inserção segundo o autor, não é um fenômeno isolado, ou à parte. Ocorre a “conformação de um grupo específico que deseja se fixar no seio de uma literatura hegemônica (p.12). E acrescenta que o grupo se identifica enquanto marginal, de modo que sua homogeneidade advém da origem social, do dado biográfico, ao passo que sua heterogeneidade dá-se pelo “exercício literário”.

A novidade do perfil desse sujeito social que emerge na virada do século (o marginal, periférico, subalterno, favelado, entre outras denominações correspondentes) é, então, a origem dos escritores, na interpretação de Patrocínio. Não somente o local por si mesmo, mas o meio social deste espaço que marca a experiência dos autores é o elemento que legitima a representatividade de suas respectivas escritas.

Assim, “autenticidade” reivindicada pelos escritores marginais contemporâneos é artifício de intervenção social que se dá tanto a nível estético quanto político. Nos termos de Patrocínio, “a marginalidade ainda é utilizada como uma forma antagônica que permite um estabelecimento de discurso de oposição contra-hegemônico”. (p. 34).

O impacto dessa formação discursiva é, para o autor, “uma espécie de cisão na produção literária nacional, demarcando um terreno específico de produção e atuação. Cria-se, nesse sentido, um *discurso minoritário* centrado nas ações que visam o estabelecimento de uma nova representação de setores periféricos”. (p. 34).

O resultado estético de tal narrativa, portanto, conjuga experiência e

escrita, caracterizando-se como uma obra carregada pelo teor testemunhal em que o território é tanto cenário quanto local identitário, e pela qual o princípio ético é o regulador da escrita (p. 63-64).

Pela leitura que Patrocínio faz da Literatura Marginal, portanto, esse movimento promove uma “rasura na escrita homogeneizante da nação” (PATROCÍNIO, 2013, p. 35) no momento em que estrutura seu discurso a partir da diferença intrinsecamente conflituosa. Ou seja, desestabiliza a pretensa harmonia proposta pela identidade nacional.

Portanto, o discurso pedagógico de pretensão apaziguadora do ideal nacional, passa a ser rompido pelo ato performático, o qual “lança sombra no discurso hegemônico”. Se há rompimento no seio estrutural, há também formação discursiva sobre o marginal. Tal formação não é meramente aleatória, isto é, os seus componentes e dispositivos procuram “consolidação de uma proposta *discursiva específica* sobre a margem”. (p. 36-37).

Observa-se na Literatura Marginal um empenho em formar uma “identidade cultural própria”, cujas estratégias não utilizam apenas a literatura como veículo de expressão, mas, também, “um complexo empreendimento cultural” que utiliza linguagem, música, arte, vestimentas, etc.” (p. 37) – Haja vista a pluralidade de atuações da *1Dasul* e da Cooperifa. Os paradigmas identitários buscam romper com a conciliação entre margem-centro, periferia-burguesia, etc.

Esse novo sujeito social da periferia urbana dos anos 1990 e 2000 que luta por representatividade por meio da cultura é definido por Alejandro Reyes Arias (2011) não só do ponto de vista da postura política e do compromisso ético que assumem.

Para o autor, apesar de a Literatura Marginal/Periférica reivindicar o “local” como primazia, as formas organizativas tomadas da qual emanaram os manifestos podem fazer parte de uma resposta à crise global do capitalismo, tal qual outras formas de atuação e organização política contemporânea:

A visão política e as formas de organização e de luta do Exército Zapatista de Libertação Nacional e do movimento civil da Outra Campanha têm tudo a ver com a experiência da literatura periférica no seu sentido mais amplo, de movimento social autônomo, “de baixo”, horizontal e antissistêmico. (REYES, p. v)

Assim, é com base tanto na forma organizativa em sua dimensão social, quanto nas características dos discursos narrativos, do ponto de vista estético, que forma e conteúdo apontam para o caráter político das Literaturas periféricas no Brasil. Ao defender o local, figuram-se como uma alternativa à “homogeneização da sociedade do consumo” que aplica uma destruição sistemática das formas de vida que escapam dos modelos idealizados pelo capitalismo global. (p. 16).

Um outro recorte compreendido por Nascimento (2006) vai além da autodefinição do grupo quando alega que o uso da nomenclatura marginal (e acrescento a “periférica”) pelos escritores aponta que também “é o vetor das suas carreiras, tanto para atender a uma demanda do mercado editorial como para se aproximar do público que compartilha do mesmo perfil sociológico. (p.174)

Ao aliarmos a proposição da autora às dos dois autores (Nascimento, Patrocínio e Reyes), podemos categorizar tal grupo de escritores a partir dos manifestos como um grupo que busca por representatividade na cena literária, no campo cultural e nacional a partir dos anos 2000, mas que já atuavam isoladamente desde o final da década de 1980 e decorrer dos anos 1990.

Seus meios de atuação engendram-se por mecanismos alternativos aos hegemônicos - pautados pela autogestão, como aponta Reyes, ou pela parceria compromissada com a produção intelectual e cultural crítica, como o jornalismo alternativa da *Caros Amigos*, explicado por Zibordi.

Há um suposto ético pautado pela coletividade entre os sujeitos da periferia, e pelo compromisso em promover uma arte emancipatória. Esse compromisso é o amálgama que permite coadunar um grupo de produção e estética heterogênea, tal como enunciado por Patrocínio.

O resultado estético dessa combinação entre local de origem, *ethos* compromissada com a realidade, e os meios de produção/circulação de seus produtos, acaba por imprimir no texto ficcional, um valor testemunhal, discutido mais propriamente no terceiro capítulo desta dissertação.

3. Percursos e precursores: marginalidade artística/nacional do século XX ao início do século XXI

O objetivo deste capítulo é contrastar os manifestos dos escritores marginais e periféricos dos anos 2000 frente à produção do século XX precursora da inserção de grupos marginalizados para a construção da arte nacional, a antropofagia. Vale salientar que embora tal proposta demande a consciência da articulação de temporalidades distintas, o material tomado como objeto de análise nesta pesquisa é a evocação desse passado precursor (modernismo) como referência para a elaboração de um discurso marginal-periférico recente, o qual busca alterar a percepção de brasilidade que possa também incluí-los.

Para tanto, comparam-se as estruturas e as lógicas contida nas respectivas movimentações (das décadas de 1920 e de 2000): a antropofagia do Modernismo (1928) e a Periferia da Antropofagia periférica (2007). E, após tal contraste, verifica-se de que modo os autores contemporâneos promovem a incidência da periferia na construção de um discurso nacional a partir da reativação do modelo antropofágico.

No capítulo anterior verificou-se que os manifestos lançados de 2000 a 2007 – seja por Ferréz, seja por Sérgio Vaz - se estruturam fundamentalmente a partir do diálogo com o passado da produção cultural/literária no Brasil.

A posição assumida por ambos é a de que os sujeitos das periferias urbanas contemporâneas encontram-se situados num mesmo grupo, o qual fora tolhido do círculo constitutivo da comunidade nacional tanto na situação artístico-cultural quanto sócio-histórica. Como as próprias intitulações Marginal e Periférica escolhidas pelos escritores sugerem, bem como o conteúdo dos manifestos, a produção literária recente de tais sujeitos incide no curso histórico da literatura no Brasil com a pretensão de subverter a exclusão arregimentada ao longo da História.

Dessa postura observável nos manifestos, tem-se que a defesa desses escritores diz respeito à disputa pela narrativa acerca de si e sujeitos do passado aos quais evocam uma mesma pertença. Ou seja, os textos de Ferréz e Sérgio Vaz indicam que os membros da Literatura Marginal e Periférica são sobreviventes e falam por todos aqueles e aquelas que, decorrentes da

exclusão, não puderam ter seus versos, vozes e visões de mundo compartilhados e inscritos na produção cultural brasileira. Leia-se, por exemplo, abertura do manifesto inaugural de Ferrez: “o significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país” (FERRÉZ, 2001, p. 3).

Por essa razão a primeira chave interpretativa desse fenômeno (a Literatura Marginal/Periférica) é a de que esse conjunto de textos se coloca como testemunho. O “testemunho” é uma categoria muito específica de inscrição na realidade social e será empregado a partir das concepções elaboradas por Rancière (2005), Seligman-Silva (2003) e Giorgio Agamben (2008).

O segundo problema investigativo que a fonte primária nos impõe reside nas percepções e projeções a respeito da Nação Brasileira. Entendida enquanto comunidade, toma-se como referência a noção de Roberto Esposito sobre as *Comunitas* (2007; 2013). Outro apoio é a clássica proposta de Benedict Anderson (2009) a respeito das nações enquanto *Comunidades Imaginadas*, pela qual a ideia de nação adquire consistência histórica (não naturalizada) à medida que vinculada ao reconhecimento - via certos parâmetros identitários como etnia, raça, território, *etc.* - recíproco dos indivíduos pertencentes a essa comunidade. Ou seja, o conceito de comunidade imaginada proposto pelo autor permite circunscrever cada fenômeno conforme sua historicidade.

Desde o pós-abolição e durante a construção da república no século passado, a questão étnico-racial foi um dos vetores mais importantes da discussão referente à comunidade nacional no campo das artes. Em outras palavras, um dos eixos da criação artística ao longo do século passado permeou a discussão de quais substratos se adequariam melhor à correspondência entre nação e estética.

Para os fins desta pesquisa, procura-se compreender a construção dos discursos acerca da nação nos produtos culturais das pelo menos três temporalidades que os escritores periféricos buscam dialogar em seus

manifestos: Modernismo, Marginalia e a própria Literatura Marginal/Periférica na interface com o Rap.

A fim de garantir melhores contornos de historicidade para as tensões envolvidas na elaboração de um discurso artístico nacional para o Brasil em cada um dos movimentos citados nos parágrafos anteriores, busca-se perceber os referenciais com os quais Ferréz e Sérgio Vaz procuraram elaborar suas narrativas. O recorte de análise, nesse sentido, é o ponto de vista da postura de cada um desses movimentos em relação à questão étnico-racial na composição artístico-nacional, e o modo pelo qual os escritores periféricos contemporâneos conduzem tal diálogo.

Para perceber esse caráter inventivo e volátil da noção de comunidade, toma-se por base a proposição de Achille Mbembe sobre as formatações do discurso racial ao longo do “devir negro no mundo”, cujos discursos recentes apontam (parcialmente) para processos de desestruturação, ou pelo menos denúncia, das permanências dos sistemas de exclusão estabelecidos nos potentes coloniais em que o crivo é o fator raça. Tal “desestruturação” é verificável, entre outros, no seguinte excerto de Sérgio Vaz (2007): “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”.

Na própria temporalidade da qual a produção dos escritores periféricos atuais emerge, a partir da década de 1980, situa-se também a criação musical estabelecida no gênero rap. Muitas das características do rap são incorporadas na produção literária desses autores e as referências entre as duas linguagens artísticas se apresentam intercambiáveis, não só por menção direta a determinado rapper, escritor ou sarau, como pelo temas já consagrados no rap a respeito de tudo que envolve o cotidiano nas periferias urbanas: violência, drogadição, trabalho, lazer, religião, etc.

Salienta-se nesta dissertação a interface rap-literatura das décadas de 1980 e 1990 como parte integrante do diálogo entre temporalidades distintas da história brasileira (como o Modernismo e a Marginalia, por exemplo) presentes nos discursos dos artistas das periferias urbanas. A maneira pela qual o passado nacional aparece nos documentos aqui analisados indica que o empreendimento desses agentes culturais contemporâneos visa a construir certa (re)elaboração e (re)afirmação de uma composição nacional que possa

inserir-los (bem como os antepassados que evocam) no bojo da cultura nacional por meio da arte.

Acordamos com a afirmação de Acauam Oliveira ao mencionar que “o rap desloca a canção brasileira de um dos seus principais pilares de sentido, fazendo com que esta deixe de atuar enquanto lugar privilegiado de constituição imaginária da nação” (2015, p. 05).

O paralelo entre as linguagens artísticas (literatura e rap) auxilia na compreensão da estruturação do discurso dos atuais movimentos literários (marginal e periférico) em relação ao passado com o qual dialoga. Desse modo, um dos eixos argumentativos aqui propostos é que tal qual o rap promoveu nas décadas de 1980 e 1990 o desfalecer do modelo cancional enquanto sinônimo de música brasileira autêntica – que vinha sendo fruto de disputa e elaboração desde os anos 1930 -, as Literaturas Marginal e Periférica buscam provocar certa perturbação na percepção de um ideal de arte nacional.

É nesse sentido, portanto, que a correlação das duas expressões artísticas oriundas da periferia permite avaliar o caráter da lógica dual entre transformação e continuidade da “marginalidade” no imaginário de comunidade nacional, de acordo com o pensamento de tais escritores. Ou seja, pode-se averiguar em que medida o projeto artístico vinculados às Literaturas Marginal e Periférica dos anos 2000 reorganiza outra interpretação do Brasil pela arte.

A partir do exposto acima, a hipótese de pesquisa que o teor textual contido no conjunto de manifestos aponta é a de que a Literatura Marginal e Periférica a um só tempo desestruturam, em potência, parte do que foi artisticamente imaginado para a nação brasileira ao longo do século passado, mas também nela se apoiam.

A questão a ser ponderada é que houve diversos momentos de reconfiguração da percepção dessa comunidade nacional, bem como da marginalidade e sua inserção enquanto também cultura do país. Diante da condensação histórica que as fontes primárias reúnem ao dialogar com o passado, é a própria tensão dialética do presente-passado contido nas fontes primárias dos anos 2000 que essa pesquisa toma como objeto de estudo.

Uma vez que os autores da literatura marginal contemporânea elencam de quais marginais históricos resgatar a memória, a problemática de pesquisa

se faz pela seguinte questão: a partir do diálogo (agonístico ou harmônico) com a tradição literária do país, de que maneira a Literatura Marginal/Periférica intervém na manutenção do imaginário nacional no campo artístico-literário durante a primeira década do século XXI?

Para melhor compreender os aspectos que devem sobressair da análise desse material, pode-se decompor tal problemática por outras interrogações à fonte, por exemplo, quais substratos do passado os escritores marginais contemporâneos elencam para formular seus discursos? Qual novidade buscam inserir em suas projeções artísticas? Qual a percepção que têm em relação à responsabilidade que o passado lhes conferiu?

Uma das pistas localizadas no caso do rap vai de encontro com as afirmações de Acauam Silvério de Oliveira quando o autor indica que o acréscimo da identidade periférica na discussão por si só já altera a percepção imaginária do nacional.

Substituindo sistematicamente – por razões históricas a se compreender – o conceito de “nação” pelo de “periferia”, sob o qual o rap irá sustentar-se imaginariamente, ajudando a dar forma a um novo tipo de subjetividade. Ou seja, o rap é ao mesmo tempo a voz da periferia e a forma simbólica que constitui a identidade periférica, interpelando os moradores das quebradas como sujeitos dotados de uma identidade comum (OLIVEIRA, 2015, p. 06)

Para situar, então, a literatura da década dos anos 2000 frente ao histórico da produção artístico nacional, optou-se por analisar o contexto do Modernismo na década de 1920, e o da Marginalia na década de 1970. A escolha dos dois períodos deu-se, por um lado, pela própria precedência histórica e, por outro lado, pela evocação de tais movimentos por parte dos escritores dos anos 1990 e 2000.

A recorrência de menções é tanta que a movimentação recente de Sérgio Vaz assenta-se consideravelmente no formato do Modernismo ao promover em 2007 a Semana de Arte Moderna da Periferia, publicando durante o evento o Manifesto da Antropofagia Periférica. Já Ferréz, em seu segundo manifesto, retoma a menção ao Cinema Novo e os trabalhos de Oiticica:

Também não vamos esquecer que em São Paulo, no gueto da Boca do Lixo, e no Rio de Janeiro, nas rebarbas da geração Paisandu e do elitismo etílico de Ipanema, se fazia um certo cinema marginal, na periferia dos grupos de vanguarda do cinema novo. Desse tempo também é o manifesto — “Seja Marginal, Seja Heroi”, de Hélio Oiticica (FERRÉZ, 2002).

3.1 Antropofagia Moderna (1928) e Antropofagia Periférica (2007)

Nesta seção, analisaremos a maneira pela qual o Modernismo da década de 1920 - tomando em especial o Manifesto Antropofágico de 1928 de Oswald de Andrade como fonte primária – fora inscrito por Sérgio Vaz no Manifesto da Antropofagia Periférica (2007). A finalidade de tal abordagem é identificar a maneira pela qual esse segmento da sociedade se articula ao projeto de arte nacional do grupo, a partir do contraste entre os textos de 1928 e 2007.

A estruturação do texto de Sérgio Vaz em 2007 tomou como modelo a mesma composição de Oswald de Andrade em 1928, em que excertos breves estão justapostos. Segundo Ana Beatriz Azevedo (2012), a escolha dessa disposição por Oswald não se deu a esmo,

(...) a forma original em que aparece na *Revista de Antropofagia*, o Manifesto já nos faz pensar imediatamente em sua arquitetura inovadora, sua construção fragmentária e sintética. Oswald dispõe na página 51 pílulas, cápsulas verbais, que poderiam receber variadas denominações, como “aforismos”, “máximas”, “sentenças”, “fragmentos”, “axiomas” (p. 79).

Para a denominação desses trechos concorda-se com a proposição da autora ao optar pela ideia de aforismo porque embora em cada segmento denote delimitação e síntese de pensamento, ainda assim integra-se a uma estrutura maior. Visualmente, a publicação original na *Revista de Antropofagia* acentua tal divisão com traços na interseção dos aforismos.

Considerando a relação entre autonomia e integração dos versos, Azevedo conseguiu agrupar alguns deles tomando por base a similaridade na função predominante que ocupam no manifesto. O agrupamento encontrou certos padrões de *refrão* e *bordão*.

Os refrões são “frases que se repetem insistentemente, imbricadas nas sentenças”. Já o *bordão* tem função de “máximas”, de “frases sintéticas procurando condensar o significado do Manifesto”, como em “Tupi or not Tupi” (p. 79-80). Tendo a repetição como estratégia evidente, a autora definiu o manifesto como uma “arquitetura de ecos” – acentuo, ainda, um paralelo possível com o ato da mastigação.

Os bordões aparecem no texto de Vaz em 2007 dentro dos mesmos parâmetros estabelecidos por Oswald, o qual se posiciona de modo bastante

conciso ora “a favor” ora “contra” certos personagens, atos e pensamentos filosóficos. No manifesto de 1928, lê-se alguns fragmentos como

“Contra todas as catecheses.
E contra a mãe dos Gracchos”,
“Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Côrte de D. João VI”.
“Contra as sublimações antagônicas”
“Contra o índio de tocheiro”

No contexto de um pensamento em que a deglutição é central, Azevedo alega que nessa estrutura os “aforismos vão se articulando no que poderíamos chamar de um ritual *trans-dialético*, com ‘prós’ e ‘contras’, representando as figuras do matador e do inimigo” (p. 178). O referencial de oposição exposto acima é uma das principais ancoragens do recente texto de Sérgio Vaz (2007):

(...) Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção.
Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.
(...) Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala. Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.
(...) Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.

Os refrões acima são eixos que ao se colocarem em situação dialógica conduzem os raciocínios nos manifestos e culminam noutros tipos de aforismos (os bordões), os quais escancaram a estruturação lógica das ideias contidas na completude do texto: a antropofagia.

Em Oswald, para a autora, os seguintes excertos indicam os bordões: “Tupi, or not tupi that is the question”; “A transformação permanente do tabu em totem”; “A transfiguração do tabu em totem” (AZEVEDO, p. 80). Ou seja, decorrente do canibalismo ritual, são termos que reincidentem na metáfora da transformação criativa de diversas línguas, lógicas e culturas.

Já no pensamento no manifesto de Sérgio Vaz, os aforismos com ideias reincidentes acentuam primordialmente a função da arte, do artista e da periferia:

A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
A Periferia unida, no centro de todas as coisas.
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
É tudo nosso!

O primeiro verso também toma emprestado o aforismo que abre o manifesto de 1928, qual seja, “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.

Interessante notar que em ambos os casos o estatuto reivindicado é tanto decorrente de um acúmulo histórico ao qual o indivíduo esteve sujeito quanto da consciência de assim sê-lo e, também, da assunção de certa responsabilidade em promover-se enquanto tal. Em outras palavras, diante da perspectiva encontrada nos manifestos, a especificidade do formato de “periférico” ou “antropófago” que a história lhes conferiu converte-se na responsabilidade de garantir e projetar tal existência.

Da mesma maneira que Oswald no manifesto de 1928, Sérgio Vaz no manifesto de 2007 elege substratos a favor de seus ideais, mas também investe na recusa de outros substratos. O que se observa no primeiro escritor, é o estabelecimento de uma lógica de recusa da cultura europeia quando tomada em absoluto nos trópicos, por um lado, bem como a sobrevivência da autenticidade cultural do brasileiro e do nacional (sobretudo na figura do indígena), por outro. Não à toa, a centralidade do manifesto é a metáfora do canibalismo ritual.

A Antropofagia modernista tem esse elemento como princípio transformador, de modo que não se confunde com o resgate de um passado mítico visível no indianismo romântico de José Alencar, tal qual se observa no seguinte excerto: “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.” (OSWALD, 1975). Em texto de 1954, Oswald alega que o movimento não deveria ser de retorno ao passado perdido e idílico, antes, e pelo contrário, seria reconhecer a consistência desse passado na contemporaneidade do autor:

Adotei de há muito um completo ceticismo em face da civilização ocidental que nos domou. Acredito que ela está nos seus últimos dias, vindo à tona a concepção oposta – a do homem primitivo que o Brasil podia adotar como filosofia. O Ocidente nos mandou com o messianismo todas as ilusões que escravizam. Montaigne, no seu grande capítulo dos *Essais*, onde exalta *les canibales* [sic], foi o primeiro que viu o caminho novo – o dado pela revolta e pelo estoicismo do índio. (...)
Evidentemente o que eu quero não é o retorno à taba e sim o **primitivo tecnizado**” (OSWALD *apud* AZEVEDO, 2012, p. 38, grifo meu).

Por essa razão, afirmo que o manifesto de Oswald se realiza a partir da formulação de uma ontologia histórica do ser (nacional), pela qual o indivíduo se vê formatado pela história e diante dela pode também se reconfigurar. Posteriormente, com ideal antropofágico mais maturado, ao defender a tese intitulada “A Crise da Filosofia Messiânica” (1950)¹¹, o autor afirma que

Há uma cronologia das idéias que se sobrepõe à cronologia das datas. O decálogo daria Kant, Maquiavel, Loiola e Lênin.

Essa linhagem é, na filosofia dos cimos, a linhagem que afirma que os fins justificam os meios, a que exige de seus adeptos, forçados ou não, a obediência inerte, a que, na existência dialética do espírito, estagna no segundo termo a que constitui a negação do próprio ser humano. Porque enfim, é a seguinte a **formulação essencial do homem como problema e como realidade:**

1.º termo: tese — o homem natural

2.º termo: antítese — o homem civilizado

3.º termo: síntese — o homem natural tecnizado.

Vivemos em estado de negatividade, eis o real. Vivemos no segundo termo dialético da nossa equação fundamental. (grifo meu, ANDRADE, 1970, p, 79)

A perspectiva, portanto, é de que esse ser nacional histórico é sincrônico e amalgamador: “Oswald parece pensar que sim, ser brasileiro significa ser bárbaro, mas não na perspectiva de passado, e sim num movimento em direção ao futuro. Oswald positiva uma visão negativa do nosso papel, inverte o tempo histórico, revoluciona as posições de centro e periferia, criando uma visão sincrônica onde o **Brasil não é devedor e sim matriz cultural**” (grifo meu, AZEVEDO, p. 112).

À maneira como essa matriz cultural se desenvolve no pensamento Oswaldiano é a Antropofagia. A metáfora do canibalismo ritual é percebida por Azevedo como um movimento pendular de destruição e criação (p. 59), pelo qual a autora conclui que

A Antropofagia de Oswald de Andrade devora as inovações estéticas das vanguardas europeias na perspectiva da realidade brasileira e incorpora a tradição de uma cultura apagada pelo colonizador – daí a necessidade de examinar o manifesto, palimpsesto, raspando suas camadas. Na visão de Antonio Candido, seria a vontade de ver o local em relação dialética com o universal. É um novo paradigma o pensamento Antropofágico: sua forma de atuação é a devoração não só de técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas. (p. 59)

¹¹ ANDRADE, Oswald de. A Crise da Filosofia Messiânica (1950). In.: ANDRADE, Oswald. **Obras completas de Oswald de Andrade Volume IV: Do pau à Antropofagia e às Utopias.** Editora civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1970, p. 75-138. Disponível em: < https://monoskop.org/images/9/94/Oswald-de-andrade-Obras_Completas-vol6.pdf > (último acesso: 17/07/2019)

Dessa maneira, o modernismo instaura a possibilidade de a produção cultural dos segmentos sociais mais excluídos também ser considerada como fator contribuinte da cultura brasileira. Rompe-se com a cultura bacharelesca que tomava os princípios e lógicas europeias como paradigma ideal de composição da arte nacional.

Um dos mecanismos para atingir esse propósito foi potencializar a figura do indígena¹² como um princípio de subversão da condição colonial: essa entidade brasileira advinda da profundidade cultural de nossos ancestrais ameríndios – o antropófago - esteve latente desde a colonização europeia (AZEVEDO, p. 47). Outra medida, já apresentada em 1924, no *Manifesto Pau Brasil* de 1924, consistiu no ideal de “acertar o relógio império da literatura nacional”.

Pela leitura desenvolvida nesta pesquisa, compreende-se que o modernismo apontou para uma ferida exposta na construção da república e que, a partir de então, parte dos movimentos sucessores lutam para redesenhar a forma final dessa cicatrização ao longo do século XX e início do XXI. Trata-se de um percurso histórico com intenções descolonizadoras em que se procura reinventar o nacional, cujas reverberações ecoam de maneira relativamente diversa na contemporaneidade.

Assim, a ponto acima destacado é o paradigma pelo qual pretendo visualizar os matizes desse Brasil-nação como fonte cultural e de produtos culturais (literatura, música, etc...) nas Literaturas Marginal e Periférica. O que está posto para a análise desses dois movimentos contemporâneos é a volatilidade do nacional, ou melhor, de sua transformação decorrente da disputa narrativa em torno do nacional, justamente por ser fruto de processos sociais inventivos, de vínculos comunitários imaginados, como aponta Benedict Anderson.

No século XXI, o elemento novo trazido para o moquém da cultura nacional é a periferia e o marginal. É nesse ponto que incide a perturbação na figuração do nacional pelos recentes escritores, e também que aponta a

¹² A exaltação ao índio em atrelado à questão da formação do Brasil encontra-se também no livro *Macunaíma* de Mário de Andrade. ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Disponível em < <http://bd.centro.iff.edu.br/bitstream/123456789/1031/1/Macuna%C3%ADma.pdf>>

diferença na consistência do manifesto quando comparado aos movimentos anteriores.

Como já foi mencionado anteriormente Oswald inicia o Manifesto de 1928 com a frase “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Sérgio Vaz, por sua vez, centraliza o discurso na periferia e inicia o texto com o seguinte aforismo: “A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor”. E, na sequência, esse termo - que substitui a chave de pensamento de Oswald (Periferia em vez de Antropofagia) - reitera-se ao longo do texto pela evocação de um princípio de união: “A Periferia unida, no centro de todas as coisas (...). Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor”.

O empréstimo das balizas estruturais do manifesto antropófago de Oswald para a atualidade fez com que Sérgio Vaz tornasse a “Periferia” como elemento de convergência de diversos matizes (econômica, social, geográfica, cultural), em vez da antropofagia. Vaz aponta que a periferia enquanto conjunção resultante desses matizes impele para o engajamento voltado para a construção do “artista-cidadão”, nas palavras do autor.

Assim, se do ponto de vista estrutural o manifesto de Sérgio Vaz toma a forma proposta por Oswald, é na lógica de suas ideias que essa semelhança encontra certos limites. A metáfora do canibalismo ritual não se visualiza no manifesto da Periferia, de outro modo, a principal reivindicação é por cidadania.

Os aforismos do manifesto da Antropofagia Periférica (2007) giram em torno de renegar todas as permanências do passado escravista que ainda persistem no presente por meio da exclusão dos direitos (como arte, cultura e educação).

A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade.

Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.

Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.

Do excerto acima, nota-se a pretensão de incluir a Periferia no montante do conjunto nacional. Infere-se que o escritor clama pelo reconhecimento da especificidade da cultura/identidade periférica (historicamente erigida), mas que essa também compõe o quadro da

brasilidade. Por esse raciocínio, a arte periférica tem o dever de subverter a condição sócio-histórica de exclusão de modo que, para o escritor, essa deve mobilizar o ativismo e promover o “artista-cidadão”:

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão.

“A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade.”

Um artista a serviço da comunidade, do país.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. (grifo meu)

3.2 A Semana de Arte Moderna da Periferia e o Manifesto da Antropofagia Periférica (2007)

O Manifesto da Antropofagia Periférica foi publicamente lido durante a Semana de Arte Moderna da Periferia (2007). O evento foi “uma mostra cultural realizada entre os dias 4 e 10 de novembro de 2007 que movimentou unidades escolares e espaços comunitários da Zona Sul paulistana”. (NASCIMENTO, 2009, p. 1).

A organização do evento resultou das ações da Cooperifa, uma cooperativa composta por artistas das periferias de São Paulo. O evento contribuiu como “galvanizador de uma movimentação cultural singular que vem sendo desenvolvida desde o final dos anos 1990 nas periferias paulistanas”. (p. 2).

O principal membro da organização é Sérgio Vaz. Morador do bairro Jardim Pirajussara, município de Taboão da Serra (região metropolitana de São Paulo), Vaz conciliou trabalho e estudo desde os treze anos de idade. Sua formação profissional conta, por exemplo, com os serviços de vendedor, e auxiliar de cobranças. Paralelo às profissões, Sérgio Vaz dedicou-se às atividades culturais (teatro, composição de letras e, majoritariamente, poesia) e, a partir de 2004, essas passaram a ser sua única fonte de sustento. (p. 3).

O escritor assinou dois poemas da primeira edição especial da *Caros Amigos/Literatura Marginal ato I* (2001). Em sua carreira literária, contudo, Sérgio Vaz já havia lançado de forma independente três livros de poesia: *Subindo a ladeira mora a noite* (1988), *A margem do vento* (1991), 1994 -

Pensamentos vadios (1994). As duas primeiras publicações contaram com quinhentos exemplares cada, já a última com o dobro, mil exemplares (p. 4).

Decorrente desse envolvimento com atividades culturais durante a década de 1990, Sérgio Vaz e alguns colegas de ocupação artística começaram a se reunir e compartilhar suas produções (escultura, pintura, música, fotografia, etc.) no espaço de uma fábrica desocupada no ano de 2000, em Taboão da Serra. Devido à produção e promoção desses encontros serem realizadas pelos próprios artistas (exceto alguns equipamentos de som cedido pela prefeitura) é que se caracterizou como uma organização de colaboração mútua.

Ainda em 2000, o terreno onde se localizava a fábrica foi vendido. No ano seguinte, os encontros passaram a ocorrer no bar do Zé Batidão (José Cláudio Rosa), no bairro da cidade de São Paulo, Jardim Guarujá. Segundo Nascimento, nesses encontros Sérgio Vaz ocupa o papel de mestre de cerimônia coordenando a ordem das apresentações. Para fazer uma apresentação, basta manifestar o desejo e aguardar sua vez.

Além das declamações, os encontros da Cooperifa se tornaram um espaço de debates, divulgação de eventos, bem como de uma “rede de sociabilidade”. (p. 8). Ou seja, um espaço de atualização, de circulação da produção cultural na periferia paulistana, e de encontro social. Esse redimensionamento do projeto, segundo Nascimento, comporta o “incentivo ao consumo cultural, participação política e sociabilidade”, de modo que deixou de ser estritamente uma cooperativa cultural de artistas, e passou a designar também uma “ação coletiva dos moradores das periferias paulistanas”. (p. 8).

Essas características, tanto organizativas quanto em relação aos objetivos dos encontros, são importantes para observar a forma pela qual esses sujeitos se manifestam em relação a si mesmos, assim como em relação ao meio cultural com o qual dialogam. A definição do próprio grupo traz de imediato a conotação política de se fazer arte: um movimento cultural de resistência na periferia que se faz sob a concepção defendida por Sérgio Vaz (2007) de “artista-cidadão”: “É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão”.

Engajados numa cooperativa que propõe uma movimentação cultural de resistência e na periferia, o grupo promoveu no ano de 2007 a Semana de Arte Moderna da Periferia, realizada entre os dias 04 a 10 de novembro. Para cada dia da semana, desenvolveram-se atividades conforme cada linguagem artística (artes plásticas, dança, literatura, cinema, teatro, música), com exceção do domingo, quando realizaram uma caminhada cultural, a qual também serviu como meio de divulgação.

A partir da elaboração de um projeto escrito com anexos das produções jornalísticas e intelectuais acerca das atividades empreendidas pela Cooperifa ao longo dos então sete anos de existência, o coletivo conseguiu apoio de entidades como Itaú Cultural, SESC Santo Amaro, Global Editora, ASSAOC (Associação Amigos das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo), Ação Educativa e Maxprint. Esse suporte permitiu a gratuidade aos participantes durante a semana cultural.

O Manifesto da Antropofagia Periférica foi lido publicamente na abertura do evento. Diferente dos manifestos elaborado por Ferréz e condizente com o perfil dos saraus, o texto de Sérgio Vaz fora redigido em versos. E logo nos primeiros versos o poeta exprime o vetor que define a característica comum do grupo:

A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune.
Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado.
A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.
A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade.
Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.

Situar-se na periferia é estar condicionado e circunscrito por uma soma de atributos que lhe são próprios: amor, cor e dor. Em um só verso notamos o reconhecimento de um sentimento de pertença pautado pelo afeto, pelo sofrimento e por um recorte étnico-racial. A sequência do documento apresenta uma movimentação da população desse local dotado de singularidades, e que emerge denunciando um silêncio histórico. Além de voz, também reivindicam arte e cultura, bem como diversidade.

A perspectiva intelectual e cultural do movimento visa a romper com a exclusão sofrida desde o passado, e propõe uma inclusão de todos os

brasileiros. Paralelo à produção artística, defendem a presença dos sujeitos da periferia nos centros de produção do saber, como demonstra o último verso do excerto. Há, portanto, uma tensão na representatividade da cultura nacional no campo artístico, assim como visto nos manifestos da Literatura Marginal escritos por Ferréz.

Por esse mesmo viés, Vaz declara que a arte vigente, pelo menos até a data de publicação do manifesto, 2007, é democraticamente nociva e restringe a liberdade:

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção.
 Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.
 A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

Tal arte inibe opções, não contribui para o estabelecimento de um senso crítico, de um modo tal que a liberdade pela arte está visceralmente vinculada aos que dela carecem. Ou seja, segundo Sérgio Vaz, realizar uma arte libertadora não se faz como concessão de quem já detém os meios para produzi-la. Pelo contrário, somente se efetiva quando empreendida pelos sujeitos periféricos.

A questão posta quanto à autodefinição do movimento, portanto, diz respeito a uma perspectiva ética da produção artística. Sob essa concepção, uma vez vinculada a uma perspectiva de cidadania, a arte periférica define-se pela prática e por quem a pratica. Desse modo, os contornos estéticos figuram-se como consequência da posição que o artista está situado: “A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”.

A contraposição vem na sequência, criando pontos de diálogo com produções e filiações consagradas como o Concretismo, Tchaikovsky e Shakespeare, por exemplo. Enfatiza, ainda, que a perspectiva para a produção deve sempre ter a periferia como ponto de ancoragem:

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer.
 Da poesia periférica que brota na porta do bar.
 Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”
 Do cinema real que transmite ilusão.
 Das Artes Plásticas, que, de concreto, quer substituir os barracos de madeiras.
 Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.
 Da Música que não embala os adormecidos.
 Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.
 A Periferia unida, no centro de todas as coisas.

O diálogo com a canção de João da Baiana, *Batuque na Cozinha*, reforça a defesa do direito de produzir cultura artística, por vezes negada aos subalternos. A contraposição entre “ser” e “ter” é enfatizada no que diz respeito às condições materiais e econômicas de produção de uma peça teatral.

Com a mesma lógica de explorar a relação da arte com o local de produção, associa-se o concreto e a construção nas artes plásticas ao material de construção das moradias na periferia. Quando tampouco há barracos de madeira e se dorme nas calçadas, tal condição de experiência dos periféricos é também defendida como “Literatura das ruas”.

A poética e a discussão giram em torno das características de produzir arte na periferia. Para promover uma “arte libertadora”, conforme o manifesto, a periferia deve permanecer unida e servir de referência para “todas as coisas”, centralizar-se.

O compromisso ético divergente da arte vigente volta à tônica: “Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala”. (VAZ, 2007). O poeta, então, busca definir o perfil projetado para o poeta da periferia:

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.
 É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão.
 Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades.
 Um artista a serviço da comunidade, do país.
 Que armado da verdade, por si só exercita a revolução.

Conforme o manifesto, o artista da periferia está munido da “verdade”. Calcado pela experiência, sua arte advém da realidade e, para Vaz, essa produção já tenciona para uma transformação da realidade social. O artista-cidadão deve estar a serviço da comunidade e da nação.

O manifesto segue com oposições à arte televisava (comparando-a a excrementos), à ausência de espaços destinados à arte (biblioteca, museus, teatros), bem como ao capital e ao sistema.

Capital que ignora o interior e a favor do exterior
 Miami para Eles?
 Me ame pra nós!
 Contra os carrascos e as vítimas do sistema.
 Contra os covardes e eruditos de aquário.
 Contra o artista serviçal escravo da vaidade.
 Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.

Algumas práticas relativas à política cultural tornam-se alvo (adversários), dos escritores periféricos. Denunciam os sujeitos que usurpam a verba pública, os que exercem arte privada, e também à erudição exacerbada e isolada do todo social.

O término do manifesto é encerrado como síntese, retoma-se a ideia de libertação pela arte, mas pela arte produzida por aqueles sujeitos que foram excluídos ao longo do tempo e que, agora, carregam características comuns condensadas pelo local de onde emergem: a periferia.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
É tudo nosso!

3.3 Cultura Marginal (1960-1970) e a Literatura Marginal (anos 2000)

Neste capítulo, encontra-se a análise da correlação da Literatura Marginal/Periférica com as formulações da Marginália (mais especificamente a partir das obras de Hélio Oiticica). As propostas de Oiticica constituem-se como outro precedente histórico no âmbito das artes nacionais que, se não reivindicaram o status e o uso da nomenclatura “Marginal” em seus trabalhos, pelo menos buscaram inserir nas produções artísticas os socialmente marginalizados.

Ainda dentro do esforço de redenção histórica da memória dos excluídos da nação, Ferréz (2002) resgata o nome de Oiticica para fortalecer a composição da Literatura Marginal contemporânea.

Também não vamos esquecer que em São Paulo, no gueto da Boca do Lixo, e no Rio de Janeiro, nas rebarbas da geração Paisandu e do elitismo étílico de Ipanema, se fazia um certo cinema marginal, na periferia dos grupos de vanguarda do cinema novo. Desse tempo também é o manifesto —**Seja Marginal, Seja Heroi, de Hélio Oiticica**. (Grifo meu)

O trecho acima foi extraído do segundo manifesto elaborado por Ferréz - dois anos depois da publicação da primeira edição especial *Caros Amigos Literatura Marginal ato I* - e indica ser, também, uma resposta aos questionamentos recebidos da crítica nesse ínterim. Os pontos interrogativos que o texto demonstra responder são a respeito da definição da Literatura Marginal e o grau de correlação com possíveis precedentes

Muitas são as perguntas, e pouco espaço para respostas, um exemplo para se guardar é o de Kafka, a crítica convencionou que aquela era uma literatura menor

(...)

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.

A definição por excelência é estabelecida pelo autor:

A Literatura Marginal, é sempre bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou sócio-econômicas. **Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional**, ou seja, os grandes do poder aquisitivo. (grifo meu)

Nota-se na perspectiva de Ferréz uma definição pouco restritiva, de modo a enfatizar a Literatura Marginal enquanto princípio literário aplicável a escritores e movimentos. Dessa conceituação relativamente ampla, qualquer arte cuja produção seja em algum grau alheia a “núcleos centrais” – seja pela consideração social, econômica, territorial, cultural, *etc.* - pode ser considerada marginal.

Os esforços investidos nesta pesquisa consistiram em compreender a maneira pela qual a Literatura Marginal e Periférica mobiliza o passado para engendrar um discurso acerca de si, o qual provoca certa perturbação na noção de homogeneidade nacional ao reivindicar ser integrante de uma cultura autêntica e contribuinte para a formação do Brasil.

É justamente por meio dessa configuração do objeto de pesquisa – o tratamento dado ao passado pelos escritores marginais e periféricos contemporâneos ou, em outras palavras, a (re)elaboração da nação promovida pela Literatura Marginal e Periférica a partir da produção de memória via testemunho – que a discussão acerca do que é a Literatura Marginal e Periférica torna-se tangencial. Assim, a discussão subsequente trata sobretudo da interlocução da Literatura Marginal e periférica com a Marginália, e do impacto dessas percepções de marginalidade na constituição de certo ideário nacional.

3.4 Cultura Marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970

Frederico Coelho (2010) situou a “Cultura Marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970” como uma movimentação cultural coletiva num

fenômeno amplo, com diversos níveis de atuação, desvinculando-a analiticamente de outros processos que acabavam por definir a produção marginal como adjacentes e subalternas a eventos exteriores a ela, inclusive temporalmente. Algumas abordagens variavam as definições do movimento, inobstante, mantiveram a mesma lógica anteriormente citada. Assim, concebiam-no como “pós-tropicalismo”; extensão da contracultura norte-americana; fenômeno decorrente de um “Espírito da época”; ou ainda, definindo-a em função exclusivamente da técnica e qualidade de seus meios de produção (p. 15-19). Ou seja, o fenômeno passava a ser explicado pelo que ele não foi, explica Coelho:

Em suma, para essas abordagens, antes de tudo, a cultura marginal só existiu por três motivos básicos: a produção tropicalista de 1967/1968, a influência da contracultura norte-americana no país e a estruturação de uma forma alternativa aos meios oficiais de produção cultural. (p. 231).

Para sanar tais incipiências, o historiador engendrou um arcabouço teórico que permitisse fornecer “autonomia historiográfica” para a Cultura Marginal através de análise da trajetória intelectual e artística de seus representantes. Por esse meio, mobilizou em seu aparato investigativo categorias sensíveis àquela realidade. A partir das noções de práticas culturais de agentes inseridos em diversas posições numa estrutura de relações sociais ligadas a produção cultural durante a passagem da década 60 para 70 (conceituada como campo cultural na acepção de Pierre Bordieu), o autor delineou as nuances que compõe a heterogeneidade do fenômeno histórico em questão (26-29).

Uma vez que tanto as ações dos artistas quanto seus espaços de atuação situavam-se de forma esparsa e em diversas frentes (cinema, artes plásticas, jornais, eventos musicais, etc), a heterogeneidade se fez notável, no entanto, o historiador aponta para uma “rede de especialistas culturais” em constante diálogo - seja numa relação conflituosa ou de parceria - nessas esferas de produção e circulação (p. 35-38).

Dessa percepção, Coelho observou que as distintas trajetórias de Hélio Oiticica e Glauber Rocha, numa determinada circunstância de seus processos criativos, confluíram para o estabelecimento de uma parceria, cunhada pelo autor de “aliança estratégica”. Enquanto o primeiro dedicava-se a questões

estético-filosóficas, até reorientar seus trabalhos após a vivência de coletividade experimentada nas escolas de samba, o segundo, que até certo momento empreendia ações cinematográficas coletivas em diversos estados, passou a questionar as noções de coletividade na arte e o papel do artista-intelectual, caminhando em direção a uma visão autoral do cinema (p. 46-56).

O filme “Câncer”, dirigido por Glauber Rocha, contou com a participação criativa de Oiticica, cada qual já com certa carga intelecto-artística a respeito dos sujeitos marginais no Brasil, desde os sambistas moradores do morro e bandidos urbanos, aos cangaceiros no sertão nordestino. Nessa ocasião, os objetivos de ambos foram temporariamente confluentes e formatavam uma reflexão cultural a respeito da ideia de marginalidade, tematizando a violência não somente pela transgressão à ordem, mas também pela sua particularidade de irresignação à determinada realidade em que está inserida. Na polissemia do termo, violência e marginalidade passa a ser justificada pelo seu caráter transformador e revolucionário (banditismo social), de modo a configurar-se uma transição da marginalidade social para o campo cultural, constituindo-se não somente enquanto um elemento estético, mas também histórico, afirma Coelho (57-63).

Além das artes plásticas e cinematográfica, Frederico Coelho coloca em análise expressões do tropicalismo musical sob a mesma proposta, a de auferir de músicos suas respectivas posturas e “alianças estratégicas”, capazes de indicar suas relações com a *marginália*. No entanto, para os interesses desta pesquisa, basta o exemplo acima para indicar algumas possibilidades de tratamento do tema referente às apropriações temáticas da marginalidade.

Há um contraponto, portanto, na percepção do artista marginal, por vezes caracterizado de artista maldito, sob o estigma passivo decorrente da posição social, política ou econômica em que esteve inserido, ou seja, para o grupo de artistas da cultura marginal nas décadas de 1960 e 1970, marginalizar-se fora opção racionalmente elaborada e assumida (p. 291).

Dessa maneira, o historiador observou tratar-se de “movimentações culturais” (e não ‘movimento’ numa concepção monolítica do evento), cujas trajetórias dos agentes envolvidos revelaram embates entre pares na busca de espaços de atuação e de uma hegemonia discursiva no campo cultural

brasileiro. Tais ações, segundo Coelho, foram mecanismos e estratégias empregadas por esses artistas de modo individual ou coletivo, trazendo à tona o caráter ativo, participativo e atuante das manifestações artísticas no cenário cultural do período.

A Cultura Marginal artística no Brasil das décadas de 1960 e 1970 é apontada por Ferréz como um elemento antecessor da Literatura Marginal do final de 1990 e início dos anos 2000. As aproximações e distâncias entre os dois movimentos, sobretudo acerca da posição em que se encontra a violência e o caráter marginal em ambos os projetos, contribuem para compreender o processo de elaboração e estruturação do discurso marginal contemporâneo.

3.5 Hélio Oiticica e o Marginal-Herói

Conforme os projetos que Helio Oiticica desenvolveu ao longo de sua trajetória artística, algumas formulações e concepções adquiriram maior ou menor peso. Interessa nessa pesquisa a valoração atribuída à marginalidade social, elemento central na produção dos Parangolés a partir de 1964 .

De início, os Parangolés eram confecções em estandartes e, posteriormente, ganharam uma dimensão de extensão corpórea ao serem utilizadas como capas. A qualidade estática do objeto de arte enquanto produto final de uma composição não se enquadra na formulação proposta por Oiticica nos Parangolés. Pelo contrário, a capa sobre o corpo demanda pelo menos duas condições para que se efetive artisticamente: a primeira diz respeito ao contato, a segunda ao movimento. Segundo Cera (2007, p. 27), “a interdição estatal do contato foi transgredida. O contato era o ato que explicava o porquê de as capas serem vestidas”.

Instaura-se uma estruturação eminentemente participativa da arte, cuja dinâmica de interação dilui as categorias de criação e autoria na figura do participante – correspondente ao espectador em processos criativos que dispensam co-participação. Nas palavras de Oiticica, o artista não deveria ter por função a criação, antes, pensava a “compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para contemplação, mas como um motivador para a

criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado participante”¹³.

Pelas razões acima expostas, Oiticica denomina os Parangolés como antiartes. Em síntese, Ana de Oliveira define:

A anti-arte quebra a relação passiva do espectador com a obra, convidando-o e provocando sua participação direta no trabalho visto ou vivenciado. Além disso, passa a incorporar **novas matérias do uso cotidiano** e a investir na precariedade desses novos suportes. Essa nova perspectiva tira a arte do domínio absoluto da imagem e transfere para o “corpo” e para outros elementos a experiência estética de cada trabalho¹⁴ (grifo meu)

Diante dessa abertura ao participante promovida por Oiticica, experiência e cotidiano entram em cena como elementos de criação. E é nessa dimensão da antiarte de Oiticica que se expressa a ideia de marginalidade social confluyente com a marginalidade artística.

As considerações de Flavia Cera acerca do lugar da marginalidade e da violência (tanto em Ferréz como em Oiticica) contribuem para a compreensão da questão nacional na Literatura Marginal e Periférica. Ao comparar as obras dos dois períodos (1960-70 e 2000), a autora defende a ideia de uma variação na constituição do indivíduo marginal que inicialmente se desenvolve por práticas lúdicas e que, posteriormente, agrega características de alguém inserido num ambiente dominado por extermínios e pelo uso indiscriminado da violência.

Pela percepção da autora, ao marginal se pode atribuir duas características. A primeira delas é o excesso, a um só tempo necessário e descartável. Dentre as estratégias militares voltadas para a expansão em terra, a marcha (que margeia) é a que mais sofre baixa e, por isso mesmo, deve ser levado em conta num conflito. A partir da ideia de *Homo Sacer* de Agamben,

¹³OITICICA. Hélio. Nota na qual Hélio Oiticica expõe sua posição em relação à transformação do conceito de "obra de arte": a transição de um espectador passivo para a noção de "espectador-participador". Segue crítica à produção de objetos na sociedade de consumo e do espetáculo. Proposta do experimental. s/d In.: Enciclopédia Itaú Cultural. Número de Tombo: 0278/71. Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_ve rbete=4329&cod=502&tipo=2. (último acesso 06/07/2019)

¹⁴ OLIVEIRA, ANA. Antiarte. s/d. Disponível em < <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia/antiarte> > (último acesso 06/07/2019)

Flávia Cera discute a marginalidade como fator considerável na projeção, ainda que imprevisível nos detalhes:

o marginal é o risco calculado que está no centro de todas as sociedades (...) ou seja, o marginal passa a ser contabilizado, não é excluído das operações, mas capturado; torna-se um instrumento de cálculo, de administração, de governo. Sintoma do capitalismo e da sociedade de controle que avança e se aprimora ao incorporar o que está fora do ordenamento na ordem prevendo-a e absorvendo-a. (grifo meu, CERA, 2007, p. 13).

Deslocando a marcha do exército para o campo social, tal perspectiva contribui para não imaginar a posição desses sujeitos como que inseridos num grupo destacado da sociedade - tão à parte que aparenta autonomia absoluta. Assim, é justamente essa condição de existência voltada para a morte que permite pensar a segunda característica do marginal. Esse se integra ao todo social justamente pela via da exclusão calculada, o sujeito marginal é fundado pela violência e dela se serve.

É neste ponto de inclusão excludente, então, que se pode compreender uma das pedras angulares da construção da marginalidade nos movimentos de 1960-1970 e dos anos 2000. Questionar-se qual é o lugar da violência nos Parangolés de Oiticica e nos escritos de Ferréz e Sérgio Vaz - além de que tipo de efeito buscam provocar com o uso da violência - é indiciário da autopercepção da posição que ocupam num cenário nacional figurado por esses artistas.

Em Oiticica, a proposição do uso da violência teve por finalidade uma subversão moral dos padrões pela qual se poderia fundamentar o ato criativo. A repulsa do artista era contra a uma felicidade inautêntica que, para ele, engendrava-se por valores morais falsos. Assim, valores como bem-estar social e família, por exemplo, só atendiam a um grupo minoritário e tolhiam o senso criativo. Por essa razão que a violência é elemento obrigatório para constituição da antiarte nas obras de Oiticica.

Já afirmei e torno a lembrar aqui: o meu programa ambiental a que chamo de maneira geral Parangolé não pretende estabelecer uma “nova moral” ou coisa semelhante, mas “derrubar todas as morais”, pois que estas tendem a um conformismo estagnantes, a esteriotipar opiniões e criar conceitos não criativos. A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de **antimoral, baseada na experiência de cada um**: é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem a pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem, do mal, etc. (grifo meu, OITICICA, 1986, p. 81).

A antiarte é antimoral. A criação torna-se um processo de liberdade em relação às amarras sociais, de modo que o indivíduo mobiliza a sua experiência e mantém-se responsável pelos seus atos, cujas conseqüências ainda que por vezes desgraçadas permanecem verdadeiras. Infere-se dos ideais de Oiticica uma percepção da instituição arte e do conjunto social como reprodutores de um sistema ilusório, de felicidade inautêntica. Tal sistema - a que podemos denominar como nação, ou conjunto nacional - obrigatoriamente acoberta (ou ao menos negligencia) as práticas excludentes que permitem a própria existência dessa comunidade inventada.

Para o artista plástico, esse véu inverídico pode ser despojado pelo potencial subversivo que a autenticidade da experiência marginal contém. É pela qualidade de revelação que a violência do marginal é tão autêntica quanto legítima, justifica o artista:

Deste modo estão como que justificadas todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p.ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata). **São importantes tais manifestações, pois não esperam gratificações, a não ser a de uma felicidade utópica, mesmo que para isso conduza à autodestruição.** Como é verdadeira a imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num determinado plano de assalto para dar casa à mãe ou construir a sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao anonimato), para ser “feliz”! Na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam ou “bem-estar”, a “vida em família”, mas que só funcionam para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração humana de uma “vida feliz” só virá à realização através de grande revolta e destruição: os sociólogos, os políticos inteligentes, teóricos que o digam! **O programa do Parangolé é dar “mão forte” a tais manifestações.** (grifo meu, OITICICA, 1986, p. 81-82).

Em Oiticica, mais especificamente nos Parangolés durante os anos 1960, a palavra felicidade é motor ético da criação antiartística isenta de moralidade, mas ainda assim dotadas de conseqüências. Parte desse “programa ambiental” teve por intuito catalisar a revolta contra a moral nos âmbitos individual e coletivo. Portanto, a violência como elemento artístico para composição de suas obras é um recurso para o alcance da felicidade autêntica.

Flávia Cera (2007) interpreta toda a composição corpórea, dinâmica e participativa dos Parangolés tal qual aos postulados de um jogo, essa associação é justificada pelo caráter não produtivo do ponto de vista

econômico, bem como pela emulação de uma situação outra em que a racionalidade ordinária não encontra muito espaço para se desenvolver:

Ele se apresenta como um mundo alternativo onde se forjam situações perfeitas para suspender a racionalidade em nome do prazer; sem produção de bens e obras: o jogo como atividade inoperante (...) O Parangolé e o jogo propostos por Oiticica são uma forma-de-vida feliz que abandona os julgamentos e legitima qualquer forma de buscar a felicidade, sobretudo, a do marginal. (p. 30)

Este é um ponto diferencial com a Literatura Marginal dos anos 2000: para Oiticica, da felicidade autêntica pode decorrer a autodestruição; já nos escritos de Ferréz, a violência é onipresente e indiscriminada. Sinteticamente, no primeiro caso Flávia Cera define o marginal como *Homo Ludens* (década de 1960), ao passo que nos anos 2000 o *Homo Sacer* se faz presente.

3.6 *Communitas* no contexto da Marginalidade Contemporânea

O escritor marginal contemporâneo apresenta uma perspectiva apocalíptica nas ambientações de suas obras, segundo Cera (2007, p. 36): “Se por um lado Ferréz nega-se a qualquer forma conciliatória com uma literatura combativa, por outro, o excesso de violência nos romances dão o tom de uma catástrofe generalizada que mostra uma vida exposta à morte, a vida do *Homo Sacer*”.

Tal exposição aguda ao extermínio promove a formulação de uma economia regida pela própria morte e que, por isso, é ausente de regras, justifica a autora. Pelo entendimento ligado à testemunha e à sobrevivência desenvolvido nesta pesquisa, a violência (alimentada pela exposição à morte) na ficção de Ferréz é vista como um recurso necessário para a sobrevivência, isto é, a mesma visa à superação da destruição (o risco calculado), mas isso ocorre de um modo tal que sobreviver implica transgredir.

Retomando a discussão central de sua dissertação, Flávia Cera alega que a violência contra essa exposição da vida à morte - característico do *Homo Sacer* (tal como formulado por Agamben) – soa como resposta ao sistema, embora já esteja previsto como um risco promovido pelo Estado e calculado com maior ou menor grau de consciência e intenção: “enquanto esta economia tal como descrita nos romances marginais, funciona crendo-se uma resposta

ao sistema, os cálculos de governo já contabilizaram os corpos” (CERA, 2007, p. 43).

Embora tal percepção possa soar bastante fatalista, a autora defende uma percepção do marginal “com a potência do aberto”, como ser-abandonado, conforme a proposição de Jean-Luc Nancy. Desprovido de vínculos, o ser marginal nessa visão não possui fundador e nem se torna um fundador, ao contrário, cabe-lhe somente a impossibilidade de inscrever-se em qualquer categoria suficientemente descritível e nominável.

[...] como ser abandonado, o marginal não pode ser colocado em uma relação. Propomos então uma leitura do marginal como **a suspensão da relação** (seria também uma negação da dialética da marginalidade) para que assim possamos vislumbrar nele uma vida potente, profana e feliz como **indivíduo dessubjetivado**, cuja coletividade fragmentada permite ao marginal proferir-se por tal alcunha somente enquanto ser-com. (grifo meu, CERA, 2007, p. 61-62).

Essa proposição tem por base epistêmica uma noção de indivíduo particularmente desprovido de essência prévia, a qual é contrária à perspectiva ligada ao substancialismo do indivíduo – previamente formatado e invariavelmente destinado a subjetivação. Por este último entendimento, a comunidade seria a associação daqueles que se veem como iguais em função de uma “formação sócio-histórica particular”, dessa forma, seria a igualdade originária que fundamentaria o vínculo comunitário (YAMAMOTO, 2013, P. 61).

Diferentemente da concepção substancialista, para Esposito a ontologia do ser é justamente a ausência, de modo que o ser se vincula ao outro não pela posse ou pertença, e sim por um senso muito específico de dever ligado ao dom e ao doar:

Como indica la etimología compleja, para a la vez unívoca, a la que hemos apelado, el *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente *ya es*, una falta. Un «deber» une a los sujetos de la comunidad -en el sentido de «*te debo algo*», pero no «*me debes algo*»~, que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad. (ESPOSITO, 2007, p. 30-31, tradução livre).

A elaboração do conceito *communitas* por Esposito contou com a diluição do termo minimamente em dois radicais: *munus* e *cum*. A partir da

definição de *munus* exposta no excerto acima, fica evidente que a constituição da comunidade requer um contributo oriundo da dívida do ser em relação ao outro. Esse outro está indicado pelo radical *cum* que ao concatenar o tributo em reciprocidade forma, então, a comunidade.

Para Esposito, portanto, os sujeitos em comunidade não são “inteiramente donos de si mesmos”, posto que o dever em relação ao outro expropria a subjetividade do indivíduo. Ou seja, ao compartilhar tributariamente aquilo que lhe é comum (a ausência originária) a comunidade o dessubjetiva, assim, o comum consiste justamente na impropriedade: “Não é o próprio, mas o impróprio – ou mais drasticamente o outro – o que caracteriza o comum” (ESPÓSITO, 2007, p. 31).

A maneira como se desenvolve essa percepção da ontologia do ser em relação à vivência comunal implica uma contradição inerente entre desejo e vida, afinal, há um limite do ser em relação aos outros que o torna específico e que lhe garante a consumação da vida, explica Esposito. Paradoxalmente, desejar esse limite é a um só tempo garantir a vida e reconhecer a impropriedade original do ser:

[...] o homem vem ao mundo recortando sua própria identidade na continuidade do não ser que surge. Em outras palavras, sua vida coincide com os limites que o separam dos outros, fazendo dele esse ser específico que é. Portanto, ele está obrigado a **defender esses limites para assegurar sua sobrevivência**. Inclusive, porque identifica esses limites com a circunstância de ser em vez de não ser, o aterroriza a possibilidade de perdê-los. Este instinto de conservação, no entanto, não esgota sua experiência: pelo contrário, constitui seu vetor menos intenso, enquanto apenas biológico, ao qual se entrelaça uma pulsão absolutamente oposta que, sem anular a primeira, o opõe surdamente. Deste modo se dá a paradoxal situação de que o indivíduo deseja o que teme – justamente perder os limites que o “fazem” ser – movido por uma invencível nostalgia por seu estado precedente, e sucessivo, de não-ser individual. Daí uma situação de perene contradição entre desejo e vida. A vida, em última análise, não é senão o desejo (de comunidade), mas o desejo (de comunidade) se configura necessariamente como negação da vida. (ESPÓSITO, 2007, p. 196).

Retomando o raciocínio inicial do capítulo, têm-se que a morte rege certa economia ausente de regras regida pela morte num cenário de exposição aguda ao extermínio – característico do *Homo Sacer* (AGAMBEN, 2008) e facilmente reconhecível nas periferias urbanas contemporâneas. Paradoxalmente, nesse cenário a violência é um recurso para a vida, de modo

que a sobrevivência impele o ser para a formação da comunidade e, justamente por esse limiar, esse mesmo ser passa a reconhecer sua ausência originária, isto é, a de ser “apenas biológico”, nas palavras de Esposito.

A violência é tão intrínseca à constituição comunitária que, ao analisar os mitos fundadores das comunidades (Cain, Romulo e Remo, *etc.*), Esposito realiza a seguinte afirmação: “a instituição da comunidade parece ligada ao sangue de um cadáver abandonado ao pó. A comunidade se ergue sobre uma tumba a céu aberto, que nunca deixa de ameaçar engoli-la”. (ESPOSITO, 2013, P. 14). Ou seja, há uma conexão essencial entre ambos os termos, reciprocamente constitutivos.

Segundo o autor, o que justifica essa relação promíscua é a fatídica igualdade constatável nos seres em sociedade: “a possibilidade de matar e ser morto”. Assim as relações de poder (obediência e mando) são decorrentes do medo à morte. Para tanto, as sociedades modernas vêm ao longo da história se armando de dispositivos cuja finalidade “que importa, acima de qualquer outra preocupação, é manter a vida a salvo de qualquer forma de contaminação capaz de ameaçar a identidade biológica” (p. 9).

Dentro desse arcabouço teórico, surge a *immunitas* em oposição diametralmente oposta à *communitas*. Ou seja, ocorre o estabelecimento de limites visando a anular tal contaminação. Esses dispositivos imunológicos são de diversas ordens - como, por exemplo, as fronteiras nacionais, a propriedade privada, em situações limites a eugenia e o racismo, *etc.* -, mas todos com a finalidade última de estabelecer uma demarcação de limites. Todavia, segundo o autor, à medida que se esforçam para implementar as práticas imunológicas, essas acabam por ter o efeito reverso do esperado:

Nunca foi mais evidente como neste caso a consequência antinômica que ocorreram em relação às intenções iniciais: uma vez encarnado nos dispositivos excludentes do nacionalismo e logo após do racismo, o paradigma imunitário, que havia nascido para proteger a vida de sua deriva comunitária, se converte naquilo que prescreve a destruição daquilo que deveria preservar.

(...)

As fronteiras, a princípio instituídas para circunscrever o território soberano dos Estados individuais ou para proteger o corpo individual de cada cidadão, se fixam em determinado momento no interior da própria vida humana, como umbrais excludentes, para separar uma parte da vida que se declara superior de outra considerada inferior: inferior até o extremo de não ser digna de ser vivida. (ESPOSITO, p. 10).

Nesta pesquisa, visualiza-se a Literatura Marginal e Periférica dos anos 2000 como pertencente a esses “umbrais excludentes”. A partir da conjectura exposta acima é que podemos atribuir às expressões da Literatura Marginal e Periférica (bem como do Hip Hop) as características de uma coletividade fragmentada, exposta ao extermínio e, invariavelmente de sobreviventes, cuja procura por vitalidade se expressa nos limites da comunidade.

Por esse viés, a vida é desejar a comunidade, a qual obrigatoriamente implica reconhecer a não incidência da vida na ausência originária do ser circunstancialmente desprovido de subjetividade. A nossa chave interpretativa da Literatura Marginal-Periférica reconhece o esforço em torno do comunal desses escritores contemporâneos em satisfazer o desejo à vida que obrigatoriamente, segundo Esposito, coincide nos limites do ser que formatam *a comunidade*.

Dito de outra maneira, quando os escritores das periferias urbanas contemporâneas defendem a identidade marginal e periférica é justamente com a finalidade de assegurar a própria sobrevivência. Pode-se compreender o agrupamento desses indivíduos como a formação de uma “Comunidade Marginal” ou “Periférica”, enfim, qualquer que seja a nomenclatura que lhes impeçam de serem confrontados pela ausência que os origina. Em síntese, é a luta por sobrevivência que lhes garante a identidade Marginal e Periférico.

Haja vista a exposição da ordem “imaginária” que são as comunidades e a “fantasmagoria” que envolve a constituição das identidades – fazendo uso respectivamente dos termos de Benedict Anderson e Stuart Hall -, propõe-se neste estudo que os produtos culturais dessa “comunidade marginal contemporânea” (por diferenciação à cultura marginal dos anos 1960-1970) promovem o desgaste da comunidade nacional – assunto melhor discutido no terceiro capítulo.

3. 7 *Immunitas*: segregação material e simbólica na cidade de muros

A partir do estudo de Teresa Pires do Rio Caldeira (2000) podemos compreender como mecanismos imunológicos alguns dos padrões de segregação na periferia paulistana do final do XXI. A autora propõe que se iniciou um novo padrão de segregação social empregado nas décadas de 80 e

90 em São Paulo, decorrente da articulação entre as transformações urbanas junto à elevação do crime, ao medo da violência e ao desrespeito aos direitos da cidadania. O trecho abaixo, de Esposito, justifica tal associação.

Trata-se daquilo que em termos médicos se conhece como ação de “rechaço”. Quanto mais contato têm entre si grupos étnicos, religiosos ou linguísticos, invadindo os espaços recíprocos, maior é o impulso oposto que se produz a um novo localismo, uma nova obstinação identitária. Nunca se levantaram, em todo o mundo, tantos muros como após a caída do grande muro simbólico de Berlin. Nunca como hoje, quando o mundo é uma totalidade unitária, se sentiu a necessidade de traçar novas linhas de bloqueio, novas redes de proteção capazes de deter, ou quando menos de retardar, a invasão dos outros, a confusão entre dentro e fora, interior e exterior, nós e eles. (ESPOSITO, 2013, p. 12)

Para Caldeira, os discursos sobre o medo da violência e do crime têm sido utilizados como recursos reproduzem e também justificam certas práticas de segregação nos centros urbanos como necessárias para a manutenção da segurança. Tais narrativas incorporam, ou são constituídas por parâmetros raciais, étnicos, preconceitos de classe e subjugação da pobreza e da marginalidade, formatando estigmas de exclusão e criminalização. Estereótipos esses, que acabam por serem internalizados até mesmo pelas vítimas do processo.

Ainda segundo Teresa Caldeira, essas transformações sócio-espaciais podem ser tratadas enquanto uma fórmula cuja recorrência faz-se observável em outros processos no mundo, mesmo que preservando respectivamente suas singularidades. (CALDEIRA, 2000, p. 5).

Os padrões de segregação identificados pela autora são, a nosso ver, constitutivos dos dispositivos imunitários que, segundo Esposito, sob a pretensão de proteção dos corpos, acabam por demarcar a exclusão da vida entre inferiores e superiores. Ou seja, invertem a lógica e em vez da proteção formatam a ideia do indivíduo perigoso, aquele que deve ser evitado e, por vezes, eliminado.

Nunca como hoje a demanda por segurança se converteu numa verdadeira síndrome obsessiva. Não se trata só de que tenha aumentado o umbral de atenção ao perigo. É mais como se tivesse invertido a relação normal entre perigo e proteção. Já não é a presença do perigo o que cria a demanda por proteção, mas a demanda por proteção o que gera artificialmente a sensação de perigo. (ESPOSITO, 2013, p. 10).

Transformações urbanas, crime, medo da violência, e violações da cidadania, engendram um novo padrão de segregação: a construção de enclaves, mais especificamente a divisão material e simbólica entre grupos sociais por meio da construção de muros. Tais fortificações são emblemáticas e justificam o título da obra *Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo* (2000):

Tanto simbólica quanto materialmente, essas estratégias operam de forma semelhante: elas estabelecem diferenças, impõem divisões e instâncias, constroem separações, multiplicam regras de evitação e exclusão e restringem os movimentos (p. 6).

A produção de enclaves, por esse entendimento, figura uma das operações promovidas para garantir a separação que ocorre em termos materiais e simbólicos.

Outra prática abordada pela autora são os processos de elevação dos números de privatização da segurança. Ambas encontram justificativa na sociedade através de narrativas cotidianas que tematizam o crime, promovem o medo em relação ao mesmo, reproduzem-no e proliferam a sensação de insegurança. A essa construção discursiva a respeito da criminalidade, Caldeira denomina de “Fala do crime”.

A “Fala do crime” advém do próprio universo criminal, explica a antropóloga, mas os setores de classe média fazem uso desse contexto - somado aos processos de democratização política, inflação, recessão econômica e predominância do neoliberalismo, característicos dos anos 80-90 no Brasil – para criar estereótipos e moldar formas de discriminação capazes de se difundir mesmo entre as vítimas dessa subjugação, correspondendo a um processo de “criminalização simbólica”, a qual naturaliza a percepção da periculosidade dos grupos sociais que devem ser evitados (p. 10).

A criminalização simbólica ganha força a partir da possibilidade de compra e venda da segurança, que além de deter o os grupos indesejados, identifica-os, controla e isola. “A privatização da segurança desafia o monopólio do uso legítimo da força pelo estado, que tem sido considerado uma característica definidora do Estado-nação moderno”. Ou seja, nota-se um “contexto de amplo descrédito das instituições da ordem – as forças policiais e o sistema judiciário”. As implicações dessa prática são a dilaceração da

cidadania, uma vez que frequentemente as ações da segurança privada contrariam e violam os direitos do cidadão, deslegitimando-os. Tais violações são toleradas por parte da população em prol da segurança, tal qual observa a autora nos argumentos presentes em discursos que investem contra os direitos humanos (p. 11).

Outro exemplo de construção material sustentado pelo medo do crime (e dos sujeitos que socialmente o representam) são os enclaves fortificados, que para Caldeira são “espaços privatizados, fechados, monitorados, destinados a residência, lazer, trabalho e consumo”, de forma que podem tratar-se de condomínios, conjuntos comerciais ou *shopping centers*.

Nos dois modelos, as formas de privatização produzem um novo formato de espaço público: “fragmentado, articulado em termos de separações rígidas e segurança sofisticadas, e no qual **a desigualdade é um valor estruturante**”. (p. 12, grifo nosso). Para a autora, a nova configuração do espaço público é não-moderno (no sentido de desgastar as concepções de Estado-nacional moderno em termos de representatividade) e não-democrático, por valorizar as desigualdades e separações nos âmbitos públicos.

A antropóloga sugere, então, que há correspondência entre as formas urbanas e as formas políticas. O estudo de Caldeira possibilita estabelecer que a modalidade de exclusão urbana/territorial associada a mecanismos de estigmatização e segregação simbólicas compõe sistematicamente o cenário de vida dos moradores da periferia paulistana nas décadas de 80-90. Dessa maneira, o caráter sistêmico da exclusão aparenta ser inescapável para a experiência e formação dos escritores marginais.

Como pensar, então, os enunciados das obras que compõem os escritos marginais contemporâneos em relação ao complexo social no qual se inscrevem? Pelo entendimento desenvolvido nesta pesquisa, e melhor apresentado no capítulo seguinte, “memória” e “testemunho” são as categorias de análise que melhor atendem a compreensão dessa relação.

4. Comunidade Marginal e a (re)invenção do Brasil: produção de memória via testemunho.

4.1 Periferia: narrativas de sobrevivência

Na tese “As redes de escrituras nas periferias de São Paulo: ‘a palavra como manifestação de cidadania”, Marco Antônio Bin (2009) procurou demonstrar que as mobilizações culturais (em especial Rap e Literatura) da periferia paulistana, ocorridas durante ao final do século XX e início do XXI, são vasos comunicantes que compõem determinada rede de escritura: a “Escritura Marginal”.

Como demonstrado no capítulo 2, orientamos nossa análise das movimentações culturais ocorrida nas periferias urbanas no Brasil do século XXI tende a coadunar indivíduos naquilo que denominamos marginalidade contemporânea, ou então, comunidade marginal contemporânea. Interessa-nos dos apontamentos de Bin, a caracterização da periferia em alguns dos discursos ficcionais dos escritores, sobretudo, em diálogo com o rap.

As especificidades da Escritura Marginal são, para o autor, a articulação que há entre: as linguagens de violência presentes no Rap e na Literatura; a experiência territorial e fratrias expressas por fortes sentimentos de comunidade; e por fim, a identidade poeticamente expressada em suas obras.

O senso de comunidade se verifica no âmbito da linguagem: tanto durante os saraus poéticos frequentados por Bin em sua pesquisa sociológica quanto nos livros de Ferréz e canções do grupo Racionais MC's, nota-se “um mergulho na própria história”, uma resistência comum, quase impositiva, como alternativa única, afirma Bin. Em todos os casos reside uma autoafirmação sempre referenciada no coletivo em correspondência com o território. Tal articulação entre território, comunidade e linguagem acaba por promover narrativas de identidades tendo a periferia como vetor (p. 97-100).

As referências são intercambiáveis, da literatura ao *rap* e vice-versa. Na canção “Vasilhame”¹⁵, o *rapper* Criolo defende a poesia como combate à

¹⁵ CRIOLO. Vasilhame. In.: **Ainda há tempo**. Gravadora Oloko: Sao Paulo, 2016

drogadição: “Você quer brisa? Vai escutar poesia!/Toda quarta-feira ainda tem Cooperifa”¹⁶. Ao passo que em *Capão Pecado*, romance escrito por Ferréz (2013), a canção que se passa ao fundo da trama, tocada no rádio de um bar é “Um Homem na Estrada”¹⁷ dos rappers Racionais MC’s.

A discussão que trago à tona acerca das referências utilizadas tanto por *rappers* quanto por escritores de literatura paulistana visa a considerar aquilo que está em jogo na produção artística do período e local estudado, qual seja: a construção discursiva de determinado senso e sensibilidade daquilo que é a periferia, bem como daquilo que se projeta para ela, segundo esses sujeitos históricos.

Nesse sentido, toma-se “a periferia” das obras ficcionais não como reflexo, espelho, ou retrato fidedigno da realidade tematizada e esteticamente arranjada. Antes, parte-se da concepção de Jacques Rancière (2005) a respeito da ficção em sua relação com a verdade, cuja poética é “um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado” e que “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”, inscrevendo-se na realidade como “uma maneira de dar sentido ao universo ·empírico· das ações obscuras e dos objetos banais”. (2005, p. 54).

A partir desse pensamento a respeito da ficção, Rancière compreende que tanto enunciados políticos quanto literários produzem efeito na realidade ao modificar as percepções e sensibilidades por meio de modelos de palavras e ações, isto é, ambas “reconfiguram o mapa do sensível.”. Assim como a política, portanto, ao engendrar ficções, o artefato artístico inscreve-se na realidade e carrega a potencialidade de alterá-la ou legitimá-la. (p. 54-59).

No bojo de uma pragmática discursiva em sua corporeidade social, pode-se associar a partilha do sensível, defendida por Rancière, aos processos que envolvem as formatações de identidades sociais. Stuart Hall (2003) afirma que as identidades partem das práticas discursivas, cuja natureza, por sua vez, é necessariamente ficcional. Entretanto, o caráter inventivo da narrativa não

¹⁶ Cooperifa: Sarau realizado no bar do Zé Batidao, Jardim Guarujá, São Paulo. Site oficial <<http://cooperifa.com.br>>;

¹⁷ RACIONAIS MCS. Um homem na estrada. In.: **Raio X do Brasil**. Gravadora Zimbabwe Records: São Paulo, 1993

prejudica a sua eficácia discursiva, política e material, afinal, o relato materializado em narrativa advém também de um campo imaginário:

Surgen de la narrativización del yo, pero la naturaleza necesariamente ficcional de este proceso no socava en modo alguno su efectividad discursiva, material o política, aun cuando la pertenencia, la «sutura en el relato» a través de la cual surgen las identidades resida, en parte, en lo imaginario (así como en lo simbólico) y, por lo tanto, siempre se construya en parte en la fantasía o, al menos, dentro de un campo fantasmático. (HALL, 2003, p. 18).

Pode-se afirmar, nesse sentido, que a periferia esteticamente produzida pela Escritura Marginal pode ser compreendida pela narrativa que a comporta enquanto “estrutura de inteligibilidade” com potencial de coadunar discursos de identidade. Em outras palavras, ao delinear as características da periferia expressas nos enunciados da Escritura Marginal, fazemos uma abordagem dessa produção literária pelo aspecto da inteligibilidade da realidade experienciada compartilhada por seus autores.

Se adequarmos a concepção de ficção inerente ao objeto de arte - proposta por Ranciére - aos escopos condizentes com uma pesquisa de viés histórico, implica então, averiguar quais componentes contextuais (bem como suas contradições) orbitam na elaboração de um modelo de inteligibilidade específico da periferia. Isto é, identificar na Escritura Marginal quais são os referenciais elencados, ou dispensados, para compor um romance ou uma canção de *rap*.

Sustentado pelo exposto acima, nota-se que os escritos marginais contemporâneos vislumbram a periferia como local de experiências singulares às quais se superam ou se sucumbe, conforme os modelos de conduta a serem adotados pelos indivíduos. Esse estatuto peculiar tem sido recorrente em contextos de segregação urbana do século XX e início do XXI.

A ideia de “marginalidade avançada” proposta por Loïc Wacquant (2001) contrapõe-se ao regime de pobreza do pós-guerra, e se refere ao ressurgimento da miséria num contexto de aceleração da modernização econômica. Suas características apresentam, evidentemente, variações causais, mas também lógicas estruturais oriundas de quatro dinâmicas sociais: a macrossocial, a econômica, a política e a espacial.

Duas dessas lógicas são cabíveis para o caso específico da escritura marginal. A dinâmica macrossocial figura a marginalidade urbana como decorrente da promoção da desigualdade social em contextos de prosperidade econômica, e não de atraso. A dinâmica espacial, por sua vez, oferece uma ideia de concentração urbana facilmente identificável como “antros urbanos em privação, imoralidade e violência onde somente os párias da sociedade poderiam viver” (p. 195). A lógica espacial constrói, ainda, um “estigma territorial impregnado”, o qual impele aos moradores dos “bairros de exílio socioeconômico” a vergonha da pobreza e o preconceito contra as minorias étnico raciais e imigrantes (p. 195)

Ou seja, verifica-se fortemente a ideia de sobrevivência, muito cara ao testemunho – conceito a ser discutido na sequência. Verifiquemos, então, alguns excertos de obras dos marginais contemporâneos que apresentam certo relato de resistência - física e política.

No manifesto da Literatura Marginal, que abre a edição especial homônima da revista “Caros Amigos”, a iminência da morte é relatada como algo imposto ao sujeito da periferia por um sistema de valores de consumo:

O jogo é objetivo, compre, ostente, e tenha minutos de felicidade, seja igual ao melhor, use o que ele usa. Mas nós não precisamos disso, **isso traz morte**, dor, cadeia, mães sem filhos, lágrimas demais no rio de sangue da periferia. (FERRÉZ, 2001, p. 3, grifo nosso).

No trecho acima se expõe que, segundo o manifesto, assumir valores não correspondentes à periferia leva à morte. Na sequência, o coletivo é evocado e agrega não só ocupação espacial da identidade a tais escritores, como também reivindica um passado específico, que agora tem as condições de superação impossibilitada por forças opressoras ao longo do tempo:

Estamos na rua loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virarem as costas, mas como já disse, **continuaremos aqui**, assim como o muro social invisível que divide esse país.

O significado do que colocamos em suas mãos hoje, é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi visto por centenas de escritores marginalizados desse país.

(...)

Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue nosso território, e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, ao contrário dos senhores das casas grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram

dominar e apagar toda a cultura de um povo **massacrado mas não derrotado**. (FERRÉZ, 2001, p. 3, grifo nosso).

O grupo Racionais MC's, por sua vez, conta com dois álbuns que indicam a ideia de sobrevivência e superação: *Holocausto urbano*¹⁸ (1990) e *Sobrevivendo no inferno*¹⁹. O primeiro já indica a ideia de extermínio na periferia, ao passo que o segundo sinaliza a periferia como espaço de punição.

Tal qual no rap, na literatura a questão da sobrevivência se faz latente, como se pode observar novamente no Manifesto da Literatura Marginal (2001): “Sua negação não é novidade, você não entendeu? Não é o quanto vendemos, é o que falamos, não é por onde nem como publicamos, é que **sobrevivemos**”. (p. 3, grifo nosso).

Verifica-se nos manifestos Marginal e Periférico, o relato de uma experiência inserida num cotidiano difícil. A sua narrativa assenta-se sobre o empírico, e seu formato é operacionalizado a partir da estruturação de certa inteligibilidade (um modelo de compreensão da periferia). Ou seja, os enunciados artísticos da Escritura marginal comportam rastros do “real” subjetivamente vivenciado e narrativamente demonstrado – tal qual um testemunho. Para Rancière (2005),

o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. (...). Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação das ações. (p. 57).

Logo, o testemunho - ou mais especificamente o teor testemunhal, como veremos a seguir -, pode ser uma chave de análise relevante para se compreender a Escritura Marginal, e as configurações de identidades que partem da mesma. Para tanto, utilizar-se-á de uma parcela do referencial acerca da Literatura de Testemunho e do *testimonio*.

A categoria de análise “teor testemunhal”, como compreende Seligman-Silva (2003), está presente em toda e qualquer obra literária, haja vista que é impossível criar algo despido em absoluto da experiência de quem

¹⁸ RACIONAIS MC'S. **Holocausto urbano**. Gravadora Zimbabwe Records: São Paulo, 1990

¹⁹ RACIONAIS MC'S. Capítulo 4, versículo 3. In.: RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no Inferno**. Gravadora Cosa Nostra: São Paulo, 1998a

o cria. Contudo, essa faceta da literatura torna-se mais explícita nas obras oriundas de experiências de eventos-limites, tal qual na Literatura de Testemunho pós-Shoah, e nos *testimonios* hispano-americanos durante a década de 1970, elaborados como resistência e denúncia às ditaduras na América latina. Segue, portanto, que o teor testemunhal é um dos elementos de uma obra, e que pode ser observado em contextos diversos, mas que se caracterizam, também, por resistência a padrões sistemáticos de violência. (p. 12).

Segundo Seligman-Silva, pela etimologia latina, testemunho pode ser denominado por *Testis* e *Supertes*. *Testis* significa “o depoimento de um terceiro em um processo”. O termo apresenta, então, fortes atributos jurídicos em seu sentido de verdade. O outro termo, *superstes*, “indica uma pessoa que passou por uma provação, o sobrevivente”. Noção essa, correlata à ideia grega de *Martyrios*, que significa testemunha e da qual deriva a palavra mártir em português (p. 377-378).

Nas acepções clássicas, portanto, testemunhar é relacionar-se de um modo específico com a verdade: o “terceiro” enuncia a fim de que se verifique a verdade. Tal fator denota que o testemunho se faz somente sob a possibilidade da dúvida e descrença de quem recebe tal relato, e da defesa de assertividade de quem o enuncia.

O sobrevivente, por seu turno, apresenta a verdade que fora resgatada do seu tempo original e fora preservada na própria existência/experiência do indivíduo – como uma *cripta* passível de ser decifrada, como aponta Seligman-Silva. Para o autor, tal atributo “indica a categoria excepcional do “real” que o testemunho tenta dar conta *a posteriori*” (p. 378). Essa categoria pode ser considerada a partir do regime de sentido equivalente entre testemunho e ficção estabelecido por Ranciére, tal qual demonstrado anteriormente, isto é, um arranjo de signos que comportam certo modelo de pensamento a respeito da sensibilidade compartilhada.

Segue-se, portanto, que literatura (leia-se enunciado ficcional) e testemunho relacionam-se de forma ambivalente com o “real”, descrevem-no e o comunicam por meio de artifícios fictícios, cuja margem do perjúrio lhes alcança. O teórico literário parte dessa definição em referência a Jacques

Derrida, ao reiterar que uma vez eliminada a possibilidade de falsidade, não há mais testemunho (DERRIDA, *apud* SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 378). Ou seja, o testemunho só existe quando a dúvida é possível.

Seligman-Silva refuta a ideia de que a verdade jurídica do testemunho está isolada da forma literária desse tipo de relato. Pensando de outra maneira, acrescenta que a leitura compõe e cria a mensagem literária, e isso não implica um distanciamento da verdade: “a relação entre o texto e os fatos depende da leitura e, de resto, também existem argumentos na literatura, e a imagem que ela abarca não é de modo algum indiferente à ‘verdade’” (p. 379).

Por esse viés, a literatura de testemunho reivindica a relação entre ações e mundo extraliterário, numa materialidade (o texto) impossível de estabelecer a fronteira entre realidade e ficção: “o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura”. (p. 379). Noção bastante consonante com a sentença de Jacques Rancière (2005): “o real precisa ser ficcionado para ser pensado (p. 58).

Há, portanto, um estatuto singular do real em tal literatura – que tomamos como similar à Escritura Marginal –, cujo rastro e marcas da realidade estão impressas e arraigadas na própria escritura: A literatura expressa o seu valor testemunhal de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e ‘deformam’ tanto a nossa percepção quanto nossa capacidade de expressão (p. 40).

O que ocorre é que dar “forma a realidade” (forma estética e poética) é como traduzir uma experiência-limite para o texto. Por se tratar de uma tradução, a operação implica deformação do elemento original, mas que visa antes a uma preservação de sentidos (e sentimentos) em sua nova “língua”, que meramente uma função descritiva. Tem-se, portanto, que embora não haja correspondência *ipsis litteris* entre realidade positiva e texto testemunhal, o formato engendrado pela literatura acaba por proporcionar condições mais satisfatória de apresentar o absurdo, de “dizer o indizível”.

A respeito da correlação entre linguagem e vida vivida (passado acumulado em experiências) que o testemunho oferece, Giorgio Agamben menciona que

O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho (AGAMBEN, 2008, p. 147).

Dar forma ao vivido, com todas as implicações da “tradução” da experiência-limite em texto é, então, a abordagem cabível para a Literatura Marginal e Periférica. Seligman-Silva também destaca a relevância dos aspectos analíticos da literatura de testemunho para o caso brasileiro, por estar “saturada de contato com o cotidiano e uma estrutura social violentos e com práticas de exclusão – social e étnica – igualmente alvitantes”. (p. 41-42).

O argumento acima nos permite dizer que ler os textos marginais e periféricos pelo seu teor testemunhal não significa estabelecer anacronicamente equivalência entre Holocausto e periferia urbana, antes, trata-se de estabelecer critérios de compreensão acerca de relatos de teor testemunhal com a temática da segregação/extermínio por meio da violência sistêmica, cuja expressão material se efetiva sob a especificidade do formato artístico. Afinal, tais escritores estão situados historicamente numa periferia urbana brasileira em que a violência se faz presente e de modo sistemático por meio de padrões de segregação materiais e simbólicos.

4.2 Sobrevivência, experiência e testemunho nos escritos marginais contemporâneos

Em se tratando de testemunho, com a especificidade de dissertar sobre o “real” configurando certa memória coletiva, tem-se que os textos de Ferréz e Sérgio Vaz expressam valores identitários de acordo com um sentimento de pertença à territorialidade das periferias urbanas, que o coletivo é valorizado em detrimento do pessoal. Nessa inscrição, veem a periferia como local de mazelas e difícil vivência, que demanda determinadas condutas para se permanecer vivo.

Ao retomar as considerações de Stuart Hall (2003) acerca das identidades e identificações, salientamos que é justamente por que se realizam na esfera discursiva, que se deve considerar as identidades a partir do contexto de produção do qual emergem. Ou seja, cabe observar que as identidades,

inclusive a marginal, estão circunscritas historicamente e institucionalmente em estratégias enunciativas específicas. Por esse mesmo motivo, surgem também de determinadas relações de poder, engendradas pela demarcação da diferença e da exclusão. (p. 18).

Em outras palavras, nos processos sociais de construções das identificações, o que está posto como questão, em acordo com Stuart Hall (p. 25), é a capacidade de autorreconhecimento – que demanda necessariamente uma diferenciação, inclusive hierárquica, em relação ao outro. Esse processo de múltiplos fatores, a identificação, é volátil e circunstancialmente limitado:

Las identidades son, por así decirlo, las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre «sabe» (en este punto nos traiciona el lenguaje de la conciencia) que son representaciones, que la representación siempre se construye a través de una «falta», una división, desde el lugar del Otro, y por eso nunca puede ser adecuada —idéntica— a los procesos subjetivos investidos en ellas. (HALL, 2003, p. 20).

Quais são, então, os referenciais de composição, que demarcam a diferença, utilizados para reforçar a identidade marginal e a ideia de sobrevivência? Em pesquisa anterior²⁰, estudei alguns dos parâmetros de composição ligados à noção de sobrevivência no contexto da produção artística de escritores e rappers das periferias urbanas no Brasil das décadas de 1990 e 2000. Como resultado, foi observado que há, dentre outros, dois grandes sistemas de valores que permeiam o relato testemunhal das narrativas contidas nesses textos (manifestos, rap e romance): o religioso e o criminal.

Esses vetores recorrentemente tematizados entre os escritores marginais (religião e crime) vinculam-se a lógica binária entre sobrevivência e sucumbência. Para o caso específico desta dissertação, vale considerar que a percepção dessa lógica binária acaba por estruturar enunciados que amparam identidades sob determinados pontos que demandam caracterizar o outro e a si mesmos.

O processo acima descrito estabelece definições (do eu e do outro) e acaba por evidenciar a maneira como tais sujeitos se percebem em relação ao mundo que os cerca - de extrema exposição ao extermínio, tal qual discutido

²⁰ MELO, Vagner S. **A escritura marginal como obra testemunhal: sobrevivência na literatura marginal e no rap (1990-2000)**. 2018. Monografia (Especialização em Especialização em História, Arte e Cultura) - Universidade Estadual de Ponta Grossa.

no capítulo anterior -, em especial, para nosso interesse, em relação ao local em que se situam na sociedade e como se percebem tendo o recorte nacional como filtro de análise.

Os dois campos utilizados como recursos para a elaboração de discursos acerca da periferia se apresentam de modo tão sintético quanto flagrante na faixa introdutória do álbum *Sobrevivendo no inferno*²¹, do grupo Racionais MC's:

Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor.
O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as arma, as bebida,
as puta.
Eu? **Eu tenho uma bíblia véia, uma pistola automática e um sentimento de revolta.**
Eu tô tentando sobreviver no inferno. (grifo nosso).

A faixa faz um paralelo ao texto bíblico que trata da criação divina. Todavia, vai além e acrescenta todas as criações de ordem humana. O trecho destacado apresenta três dos aparatos disponíveis para o eu-lírico e passíveis de serem empregados para sobreviver na periferia, associada ao inferno. Dois deles remetem cada um à fé e à violência, e o outro a um sentimento que conduza à ação.

Na mesma direção podemos situar o romance *Capão Pecado* (2000). Nesse, o autor Ferréz expõe, por meio de personagens, que uma parcela de assassinatos se justifica pela manutenção de uma respeitabilidade, que “deve acima de tudo prevalecer”, isto é, reitera-se qual é a condição básica para se manter vivo na periferia: o respeito. (FERRÉZ, 2013, Capítulo 12, p. 5)

Tal respeito pode ser violado, por exemplo, pela traição de uma relação conjugal: o protagonista do enredo, Rael, morador do bairro Capão Redondo, apaixona-se pela namorada do melhor amigo, e perpassa contradições ao se lembrar da prédica de um amigo: “primeira lei da favela, se cantar a mulher do amigo vai subir”. (Capítulo 12, p. 7). A respeitabilidade, portanto, é um mecanismo de sobrevivência, cujo ato violento e criminal do assassinato se apresenta nas narrativas como um efeito corretivo de quem a transgride.

²¹ RACIONAIS MC'S. *Gênesis*. In.: **Sobrevivendo no inferno**. Gravadora Cosa Nostra: São Paulo, 1998b

Pari passu, as noções religiosas encontradas nos enunciados também podem ser consideradas como um subterfúgio para a manutenção da existência. No decorrer do enredo, em meio a conflitos sentimentais e éticos, o protagonista Rael decide entrar numa Igreja para se manter temporariamente alheio às mazelas que se encontravam ao exterior daquele espaço sagrado. No entanto, a observação da realidade que cerca o protagonista, tenciona-o para algumas questões que propunham averiguar se haveria desigualdades na natureza dos assuntos considerados divinos: “pensou no que seria o céu... teria periferia lá? E Deus?”. A resposta imediata fora conceber a periferia como inferno, juntamente a conflituosa “lei da sobrevivência (que) é regida pelo pecado” e, impetuoso, decide não mais respeitar aquilo tudo. (Capítulo 7, p. 8).

Tal excerto remonta ao título-tema *Capão Pecado*, pelo qual incita a deduzir que a norma no bairro Capão Redondo é manter-se vivo e, para tanto, viciosamente a transgressão se faz necessária.

Acima está descrito a sobrevivência relacionada respeitabilidade. Verifica-se também a ideia de existir um comportamento de consumo considerado nocivo aos moradores da periferia - tal qual exposta anteriormente, a partir do seguinte trecho do Manifesto da Literatura Marginal de 2001: “mas nós não precisamos disso, **isso traz morte**” (FERRÉZ, 2001, p. 3, grifo nosso) - tem precedência na canção *Capítulo 4, Versículo 3*²², dos Racionais MC's.

Nessa, a sucumbência ocorre quando um negro da favela assume valores burgueses e adota um estilo de vida destinada à população branca, inviável para a população negra.

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor/Pelo rádio, jornal, revista e outdoor/Te oferece dinheiro, conversa com calma/Contamina seu caráter, rouba sua alma/Depois te joga na merda sozinho/**Transforma um preto tipo A num neguinho**

(...)

Mas não, permaneço vivo/Não sigo a mística/Vinte e sete anos contrariando a estatística/Seu comercial de TV não me engana/Eu não preciso de status nem fama/Seu carro e sua grana já não me seduz/E nem a sua puta de olhos azuis/Eu sou apenas um rapaz latino-americano/Apoiado por mais de 50 mil manos/Efeito colateral que o seu sistema fez/Racionais capítulo 4, versículo 3. (grifo nosso)

²² RACIONAIS MC'S. Capítulo 4, versículo 3. In.: RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no Inferno**. Gravadora Cosa Nostra: São Paulo, 1998a

O próprio título da canção faz alusão ao sistema de referências dos testamentos bíblicos. Segundo a canção, estatisticamente a sobrevivência não é a regra, mas um correto proceder pode garanti-la, o relato artístico de caráter testemunhal explicita tal possibilidade.

Em ambos os casos apresentados acima, há uma caracterização da periferia a partir de elementos religiosos que a associa a um lugar de tormento e condenação: o inferno. Vale salientar que parte daquilo que se atribui a um determinado local advém da experiência dos sujeitos, isto é, a experiência é princípio fundante do lugar. Por tal razão, a construção representativa de determinado lugar (no caso a periferia) diz menos respeito à duração a que ocorre, e mais à intensidade dos sentimentos que o indivíduo estabelece pelo lugar. (TUAN, 1983, p. 198)

Quando Ferréz e o grupo Racionais Mcs (todos moradores do bairro Capão Redondo, periferia da região sudeste de São Paulo) caracterizam a periferia lançando mão de um local representativo de culturas religiosas, fazem-no sem estabelecer qualquer compromisso com denominações religiosas específicas. Essa autonomia poder ser associada a um processo maior, qual seja, o de secularização da sociedade. Segundo Stewart Hoover (2014, p. 49),

Por uma variedade de razões, as pessoas hoje estão assumindo mais a responsabilidade pelas próprias crenças, as próprias espiritualidades e identidades religiosas.

(...)

Religião e espiritualidade hoje são, portanto, mais determinadas por indivíduos e por processos de escolha individual. Essa tendência na religião pode ser vista por ser coerente com a secularização. Sentimentos de autonomia individual são efeitos diretos da modernidade, da educação e das mídias.

Portanto, atualmente, pode-se visualizar os elementos de culturas religiosas nos mais diversos formatos, conforme as necessidades e usos de quem demanda por espiritualidade na vida moderna. O destaque está no indivíduo, a religião e a espiritualidade estão como que disponíveis para o mesmo nos seus processos de formação de identidades. (p. 50)

Nos casos elencados, essa autonomia para adquirir e combinar recursos simbólicos oriundos tradicionalmente da esfera religiosa adequou-se à percepção de mundo desses sujeitos como uma possibilidade de interpretação

do espaço que o cerca (físico, social e simbólico). Cabe destacar que a compreensão de tais referenciais simbólicos vale-se apenas do ensejo da criação artística, de forma que o uso de elementos religiosos figura-se circunstancialmente a serviço da narrativa como um elemento interpretativo para os escritores/rappers – independente da relação que podem manter com o seu referencial: seja ele metafórico, comparativo, descritivo, *etc.*

Como se pode ouvir na canção dos Racionais MC's, os meios de comunicação como a mídia, a televisão, o rádio e as propagandas, não passam de artifícios pelos quais o demônio corrompe uma pessoa negra da periferia. Conforme exposto no parágrafo anterior, não se pretende discutir em que medida esses artistas dão crédito à existência fatídica do demônio. Por outra via, interessa-nos a percepção que esses sujeitos têm no que tange às possibilidades de sobrevivência e/ou sucumbência, a partir de prédicas e modelos de conduta expressos em suas obras.

Embora canções e romance estabeleçam um lugar-comum acerca da noção da periferia enquanto inferno, e da respeitabilidade como condição sem a qual não se sobrevive na favela, a caracterização da singularidade da periferia não está isenta de conflitos. Há divergência, por exemplo, entre as prioridades daquilo que se considera como atitude intolerável na periferia: enquanto a canção do grupo Racionais Mcs²³ afirma que “diz que me diz que, não se revela: parágrafo primeiro na lei da Favela”, lê-se no romance de Ferréz (2013) a seguinte prédica “primeira lei da favela, se cantar a mulher do amigo vai subir”. (p. 7).

Como último exemplo dessa conjunção que alia fé e violência nos escritos marginais do século XXI, a trajetória de vida do *rapper* Cascão (Dijalma Oliveira dos Rios) é emblemática. Em 1991, Cascão foi preso por assalto a banco, e teve contato com o rap na cadeia. Posteriormente fundou o grupo de *rap* Trilha Sonora do Gueto, formou-se em Teologia e Direito, e

²³ RACIONAIS MC'S. Fórmula Mágica da Paz. In.: **Sobrevivendo no inferno**. Gravadora Cosa Nostra: São Paulo, 1998c

assinou dois dos textos que compõe a edição especial *Literatura Marginal (Ato I)* da Revista Caros Amigos (2001)²⁴.

Os dois textos tratam do mesmo tema, o título de um é “A conscientização”, do outro “Consciência”. O primeiro, em prosa, apresenta um estilo direto e remonta às experiências do autor:

(...) Mó veneno, truta tirá cadeia, experiência própria, fiquei sete anos e cinco meses, tô ligado qual que é a fita que você imagina da cadeia. Quando o rap fala ser malandro (é preciso ser malandro de atitude, malandragem de verdade é viver), ambas escritas e cantadas pelo Brown.

Significa ter postura de homem, atitude, procede, respeito, humildade. Enfim, tudo que um ser humano necessita para assim ser um homem de verdade, ou se vocês preferirem um malandro de verdade na linguagem do rap.

(...)

Meus exemplos de vivência estarei deixando aqui para vocês, afinal carrego muito positivismo no coração.

Fiquem com Deus, pois sem ele nada somos.

E não se esqueçam: Jó perdeu tudo, menos a fé.

“Você nunca terá uma segunda oportunidade de causar uma primeira boa impressão” (2001a).

O texto todo – do sujeito que ao longo de sua trajetória transitou entre crime e experiência religiosa, rap e literatura – dedica-se a apresentar suas experiências de vida, e como se deve proceder para ser um malandro, tendo em vista que malandragem é viver, ou mesmo sobreviver, como os enunciados anteriores indicam.

Em se tratando de obras de arte com teor testemunhal acentuado, partes dos fragmentos do real experienciados nas formações dos escritores marginais (décadas de 1990 e 2000) são textualmente organizados como denúncia e resistência. Ao entendermos a periferia dos enunciados artísticos da marginalidade contemporânea como uma maneira pela qual os autores apresentam-na conforme a mobilização de suas experiências para o campo artístico, verificou-se que a mesma é local de difícil sobrevivência, mas que ainda assim é possível não sucumbir diante das mazelas que a permeiam, se agir em acordo com as predileções reiteradas nas obras.

Compreendendo a relação entre texto e experiência pelo qual o testemunho se realiza “como algo que molda a linguagem e escapa a ela, a

²⁴ Biografia oficial disponível em <<http://www.lojatsgvl.com.br/t-g-pg-67c2a>> (último acesso 22/06/2018)

memória coletiva como discurso de construção de uma identidade que se dá em uma negociação nos planos político e estético” (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 42), observa-se que algumas das proposições e premissas da lógica que compõem as narrativas da marginais do início do século se sustentam por padrões de relação social e conduta baseados tanto em elementos religiosos quanto criminais. Ambos os insumos são recursos de leitura do social (modelos de inteligibilidade) disponíveis para esses artistas e aplicados em suas composições, mas que também acabam por reiterar a busca por legitimidade do texto que, conforme verificamos nos manifestos, advém da “experiência do real” e, justamente por isso, conforma a “autenticidade cultural” defendida pelos moradores da periferia

4.3 Do testemunho à produção da memória

Da análise dos escritos marginais contemporâneos verificamos que esses autores reivindicam que a vivência num contexto de exclusão e de exposição ao extermínio é o que faz a experiência marginal consistir em sobrevivência. A veiculação artística dessas experiências foi interpretada nesta pesquisa como testemunhos que se servem do passado (vivido e não-vivido) para elaborar o texto literário, isto é, há uma dilatação temporal que agrega a experiência individual dos escritores durante a passagem do século XX para XXI ao passado colonial como herança. O impacto desse uso do passado pode ser interpretado conforme as acepções de Pollack:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis. (1989, p. 7).

Para Pollack, o primeiro elemento constitutivo da memória, seja ela individual ou coletiva são os “acontecimentos vividos pessoalmente”. Na sequência o fator que elabora a memória diz respeito às ocorrências de vivência coletiva, as quais o autor define como “acontecimentos vividos por tabela”. Estes se situam no imaginário da pessoa independente de sua

participação ou não no acontecimento, bem como da consciência que se tem dessa participação.

Se tomarmos distâncias geracionais, isto é, em relação aos acontecimentos que além de não terem sido experienciados pelo sujeito, ainda se localizam em tempos e espaços alheios ao indivíduo, tem-se uma “memória herdada”, explica Pollack. Essa memória referenciada num acontecimento exógeno ao indivíduo dá-se pelo “altíssimo grau de identificação” com um passado histórico.

O mesmo tipo de lógica em que opera os acontecimentos na construção da memória ocorre também com a menção a “pessoas, personagens”, isto é, os indivíduos podem projetar na memória identificação de contemporaneidade a pessoas historicamente não contemporâneas.

Em acordo com esses três critérios de formação da memória, bem como suas projeções identitárias e transferências entre os campos históricos e mnemônicos, resulta que a memória é obrigatoriamente seletiva. Definida pela seleção, mais ou menos consciente ou sistematizada, a memória (individual e coletiva) de modo algum é terminantemente estanque, pelo contrário, “sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada”. Nesse sentido, Pollack chama atenção para o fato de que a memória é um fenômeno construído individual e coletivamente e, por conseguinte, sua estruturação se realiza sob conflito e dissenso.

O exemplo mais evidente do quão o passado-narrativo da periferia está tão aberto quanto em disputa é a própria autodenominação desses escritores contemporâneos oscilantes entre: marginal, periférico, subalterno ou qualquer outro termo que possa indicar exclusão, mesmo que o elevado grau de correspondência entre os termos possa colocá-los como sinônimos. Com base no exposto, interessa o impacto dessa relação com o passado na (re)formulação do imaginário de nacionalidade brasileira.

4.4 Comunidade marginal contemporânea: estrangeiros na própria terra

Entre os escritos dos marginais contemporâneos, o desejo de comunidade procura satisfação no passado e faz com que apareça o quão vago é o objeto de referência do nacional quando tomado por uma ilusória

homogeneidade que se esforça para agregar e estabelecer um denominador obrigatoriamente comum para a origem, língua, etnia, território, *etc.* Essa percepção é analisada por Flávia Cera que vê a condição marginal como similar ao do estrangeiro na própria terra e que, portanto, revela a tensão na relação entre Estado e indivíduo: “querer recuperar estas raízes, não seria a tentativa de readquirir uma sorte de coletividade que foi reunida na figura do Estado que, por sua vez, abarcou todos os laços sob o rótulo de Nação?” (2007, p. 66).

Aprofundando o questionamento, pode-se ler as literaturas Marginal e Periférica tal qual ao pensamento de Mbembe (2014) acerca da seguinte variante histórica da elaboração do discurso sobre a raça, qual seja, a de “um paradigma de submissão e das modalidades da sua superação”. Isso significa que os escritores contemporâneos das periferias urbanas assumem-se enquanto marginal/periférico (paradigma de submissão) e positivam esse valor que lhes fora atribuído (engendrar modalidades de superação).

A fim de garantir a manutenção dos limites que lhes dão especificidade enquanto seres viventes, esses escritores mobilizam uma série de narrativas em relação ao passado - todas ligadas a indivíduos ou coletivos que estiveram excluídos e marginalizados sob diversos vetores (social, econômico, simbólico, artística, territorial, *etc.*) – que abalam toda e qualquer noção de homogeneidade vinculadas ao Brasil enquanto nação, sobretudo harmônica.

Ao observar as movimentações culturais ocorridas nas periferias urbanas dos anos 2000, podemos denominar como uma produção de memória Marginal e Periférica todo esse processo que minimamente envolve seleção, reagrupamento e montagem de substratos do passado para a elaboração de um conhecimento em relação a si mesmos. A eclosão desses escritos é sintomática da falência em que a concepção de Estado nacional moderno se encontra, isto é, deteriora os fundamentos e bases de legitimação que buscam agrupar um contingente populacional ao binômio Estado Nação.

Pela maneira que a produção dos escritores marginais contemporâneos tende a se relacionar com o passado, esses textos podem ser lidos a partir da noção de História a contrapelo proposta por Walter Benjamin, posto que o teor dos manifestos marginais dos anos 2000 e a teoria

benjaminiana do fazer historiográfico são coincidentes tanto pela subversão contra o registro oficial daqueles que detêm a hegemonia da escrita, quanto pela operação de rearranjo dos fragmentos passados produtora de um conhecimento redentor.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (...). O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (1987, p. 223-224)

Salvaguardar os mortos, eis a função da história para Benjamin. Ainda que pelo viés literário, é da mesma maneira redentora que Ferréz também se projeta no primeiro Manifesto da Literatura Marginal:

O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país.

(...)

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte. (FERRÉZ, 2001)

E é reforçada no terceiro Manifesto:

O padrão deles (leia-se sistema) já está montado, defendem suas vidinhas banais com tudo que podem, escrevem sua estória elitizada e perpetuam a miséria geral, mas os loucos aqui querem fazer parte da história também e a literatura da margem toma fôlego a cada ano para se tornar um grande mar. (FERRÉZ, 2005)

Em acordo com Flávia Cera, o movimento acima descrito – qual seja, o de inscrição de si e da coletividade que os marginais procuram representar por meio da produção de uma memória que captura fragmentos do passado e subverte a narrativa hegemônica a respeito do nacional – promove nos “estrangeiros na própria terra” certo enraizamento que os colocam em contato com a comunidade:

Ferréz não propõe um retorno à origem, mas a possibilidade armar novas combinações com o que foi abandonado, outros sentidos para o que não foi dito, tentando desentranhar um passado que a história oficial não nos conta e assim, escrever por um povo que falta.

(...)

Ferréz nos propõe que sua busca pela identidade é impossível, já que ele consegue vislumbrá-la *só colecionando pedras*. É esta coleção de pedras que desterritorializa a literatura marginal e nos

permite uma outra leitura de comunidade: o *contato* do enraizamento reaparece com a coleção de pedras. (CERA, p. 67, 69)

O trecho escrito por Ferréz fora extraído de um prefácio que o escritor fez para o livro de poesias de Sérgio Vaz (2007), *Colecionador de pedras*. A tônica que a leitura da autora fornece é justamente a impossibilidade de estabelecer uma correlação integral entre indivíduo Ferréz (ou mesmo Sérgio Vaz, entre outros) e toda sorte de individualidades abrigadas sob a nomenclatura marginal. A Literatura Marginal, e também a periférica, é uma coletividade fragmentada

E aqui voltamos ao Ferréz e a sua impossibilidade da literatura marginal falar representando esta massa anônima que é a periferia: o eu passa a ser-com todos os outros, é um eu que não é mais eu, disseminado. Deste modo, não temos como lê-lo senão como testemunho e ao sugerir tal abertura temos o propósito afastar a conotação meramente realista que vem sendo atribuída à literatura marginal. (CERA, 2007, P. 71)

Essa coletividade fragmentada escapa às possibilidades de uma apropriação estatal, isto é, trata-se de uma comunidade ausente de Estado. Diversas abordagens teóricas aceitam o potencial transformador das comunidades literárias/culturais marcadamente horizontais (fraternas) cuja relação verticalizada com o Estado (paterno) são eminentemente agonísticas, ou minimamente antagônicas. Mobilizando algumas das categorias propostas por Deleuze em relação à literatura, Jacques Rancière apresenta a maneira pela qual interagem tais comunidades:

Em literatura como em política, antes da política, a comunidade fraternal é conquistada no combate com a comunidade paternal. Os originais são os heróis que arruinam a comunidade dos pais ao mesmo tempo que a dos modelos e das cópias. Eles tornam a potência do outro mundo efetiva como potência de destruição deste mundo. (RANCIÈRE, 1999).

Também a partir do modelo acima e tomando o grupo Racionais Mc's como objeto de estudo, Maria Rita Khel perpassa o estudo das juventudes periféricas durante a década de 1990 a partir da noção de Frátria Órfã:

(...) a aliança fraterna possibilita que os sujeitos explorem e ampliem suas margens, relativizando o discurso da autoridade encarnado pela figura do pai real (...)

É a capacidade de simbolizar a experiência de desamparo destes milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do país (um retrato que ainda se pretende doce, gentil, miscigenado), é a capacidade de produzir uma fala significativa e nova sobre a exclusão, que faz dos Racionais MC's o mais importante fenômeno musical de massas do Brasil dos anos 90 (KEHL, 1999, p. 97)

Temos, ainda, Segundo Reyes, que um dos vetores da Literatura Marginal é justamente a capacidade de se autogerir, cuja organização é de “movimento social autônomo, ‘de baixo’, horizontal e antissistêmico”. (REYES, p. v). Por tais leituras, portanto, a Literatura Marginal pode ser compreendida como comunidade fraternal a qual potencialmente corrói a comunidade paternal (Estado).

Os originais são os heróis que arruinam a comunidade dos pais ao mesmo tempo que a dos modelos e das cópias. Eles tornam a potência do outro mundo efetiva como potência de destruição deste mundo. (...). Ao destruir esse retrato do pai que é o centro do sistema representativo, ela abre o porvir de uma humanidade fraternal. (RANCIÈRE, 1999).

Trata-se de uma comunidade potente, de uma comunidade do porvir, de uma coletividade fragmentada, cuja enunciação se estrutura a partir de um testemunho. O resultado dessas vozes é a formulação de um pensamento específico acerca de si e de seu passado. Não menos arbitrário, o produto do trato destinado a essas reminiscências é a memória (anteriormente discutida).

4.5 Crítica marginal à cultura nacional a partir da Crítica da Razão Negra.

A autocompreensão dos escritores periféricos toma por base a história nacional marcada pelo passado colonial. Definem-se por estarem excluídos das condições de dignidade que a cidadania deve por essência contemplar (arte, educação, cultura...). O manifesto de 2007 propõe a sublevação do artista contra a ordem que lhes impõe as mazelas da exclusão: “a arte que liberta não pode vir das mãos que escraviza”.

Pela leitura acima, há por parte desses autores uma percepção binária da realidade social dentre aqueles que, de um lado, contribuem para convalidar o histórico discriminatório e aqueles que, de outro lado, irrompem com a lógica de exclusão.

Um artista a serviço da comunidade, do país.

Que armado da verdade, por si só exercita a revolução
 Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a
 arte vigente não fala.
 Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.
 (...)
 Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza
 no colo da poltrona

Por esse viés, a cidadania é o vetor indiciário do grau de inserção da composição nacional. No entanto, práticas de exclusão decorrentes da herança colonial e sua manutenção ao longo do tempo implicam a restrição desse princípio inerente à participação na comunidade nacional para os moradores da periferia.

Para melhor compreensão da forma resultante desses sistemas de exclusão, valemo-nos do pensamento de Achille Mbembe quando afirma que “os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas” (MBEMBE, p. 16).

O autor chega a essa conclusão ao elaborar o percurso discursivo *d’A crítica da razão negra*, cuja definição corresponde a um combinado de “imagens do saber; um modelo de exploração e depredação; um paradigma de submissão e das modalidades da sua superação e, por fim, um complexo psiconírico”. (p. 25).

Cada uma dessas designações assume maior ou menor potência conforme a localização histórica de sua expressão, mas em todas é a retórica da raça que promove o enquadramento discursivo dessa razão.

Para esta pesquisa, o ponto relevante de definição dessa rede de saberes que é a crítica da razão negra está precisamente nas formas de superação frente a um processo histórico de submissão. Em outras palavras, entende-se que o lócus “Periferia urbana contemporânea” abriga sujeitos socialmente categorizados por pressupostos raciais e de classe.

Em todos os manifestos (periférico e marginal) analisados nesta pesquisa, a retórica da colonização é constante, mas tomemos o inaugural (FERRÉZ, 2000) como exemplo:

(...) **Ao contrário do bandeirante** que avançou com suas mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando **nossos antepassados índios**, e ao contrário dos senhores das casas-grandes que escravizaram nossos **irmãos**

africanos e tentaram dominar e apagar toda cultura de um povo massacrado mas não derrotado.

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, **mentiram sobre nossa história**, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte.

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

E temos muito a proteger e mostrar, temos nosso **próprio vocabulário** que é muito precioso, principalmente **num país colonizado** até os dias de hoje, onde a maioria não tem **representatividade cultural e social**.

(...)

Fazemos uma pergunta: quem neste país se lembra da literatura de cordel? Que traz a **pura essência de um povo** totalmente marginalizado, mas que sempre insistiu em provar que a imaginação não tem fronteira

(...)

Neste primeiro ato, mostramos as várias faces da caneta que se manifesta na favela, pra representar o grito do **verdadeiro povo brasileiro**: Sergio Vaz, Erton Moraes, Jocenir, Paulo Lins, Atrês, Cascão, Ferréz, Garret, Edson Veóca, Alessandro Buzo estão na área.

A retórica da herança colonial como persistência da exclusão é constante no documento acima. Ferréz, enquanto representante de Literatura Marginal, busca dar forma ao coletivo de escritores por meio da associação com os africanos e escravizados e indígenas. Ou seja, busca-se uma fundamentação temporal na constituição da identidade Marginal.

Assim, o ato da publicação é considerado pelo escritor como uma forma de redenção daqueles que em outros tempos tiveram suas produções artísticas, seus direitos e suas vidas interrompidas ao longo da história nacional. Ao mencionar ideias de “autenticidade cultural”, “representatividade”, “pura essência de um povo” e “verdadeiro povo brasileiro”, compreende-se que há um esforço por reconhecimento e inserção na comunidade nacional por parte desses escritores.

Em nome da comunidade que evocam (os historicamente marginalizados) buscam, enfim, configurar a imagem de si mesmos, cujo contributo para a nação brasileira fora sistematicamente quando não eliminado, minimamente negligenciado. O texto indica que o vetor dessa discriminação residiu nos aspectos raciais da população à qual reivindicam pertença.

Se utilizarmos os termos de Mbembe, a prerrogativa étnica de exclusão é o elemento de compreensão da subalternidade pelos escritores da Literatura Periférica/Marginal para a elaboração de um saber acerca de si mesmos.

É nesse sentido que situamos, referindo-se ao pensamento de Mbembe, as Literaturas Marginais e Periféricas dentro da seguinte variantes histórica no discurso sobre a raça: a de “um paradigma de submissão e das modalidades da sua superação”. Isso significa que os escritores contemporâneos das periferias urbanas assumem-se enquanto marginal/periférico (paradigma de submissão) e positivam esse valor que lhes fora atribuído (engendrar modalidades de superação).

Salienta-se que o conceito “Razão Negra” expresso no título da obra fora enquadrado pelo autor num percurso histórico em que discursos acerca da raça se sobrepõe - não sem conflitos, nem contradições -, sendo assim, ainda permanece como um campo de possibilidades.

Como mencionado anteriormente, para o autor a razão negra é num combinado: “imagens do saber; um modelo de exploração e depredação; um paradigma de submissão e das modalidades da sua superação e, por fim, um complexo psiconírico”. (p. 25). Cada uma dessas designações assume maior ou menor potência conforme a localização histórica de sua expressão, mas em todas é a raça que promove o enquadramento discursivo dessa razão.

Para esta pesquisa, o ponto relevante de definição dessa rede de saberes está precisamente nas formas de superação frente a um processo histórico de submissão. Em outras palavras, defende-se que os casos da Literatura Marginal e Periférica tomam os pressupostos raciais para a construção de um saber de si.

O termo raça, contudo, não está ausente de historicidade. Segundo Mbembe, as “figuras gêmeas”, ‘Raça’ e ‘Negro’, são categorias co-produzidas historicamente e conformadas às mutações do desenvolvimento do capitalismo ao longo da modernidade - desde a ocasião do tráfico humano no atlântico, e da objetificação do ser negro em mercadoria.

A aderência do discurso racial na história persiste aos dias de hoje, com feições distintas, mas ainda atuando como um pressuposto excludente. Desta maneira, vislumbra-se a aplicabilidade da perspectiva histórica da

configuração racial aos estudos propostos nesta pesquisa, justamente por perceber no discurso desses escritores Marginais e Periféricos a predominância do crivo étnico tanto para imaginar a comunidade com a qual se identificam, bem como para tencionar os postulados nacionais artísticos vigentes.

Em referência à produção de Franz Fanon, Mbembe alega haver, hoje, “novos Condenados da Terra”, isto é, uma atualização da discriminação com base na ideia de raça oriunda do potentado colonial no capitalismo primário.

Estamos condenados a viver não apenas tudo aquilo com que produzimos, mas também com o que herdamos, e devemos aprender a viver tudo isso em liberdade (...). O caminho passa pela produção, a partir da crítica do passado, de um futuro indissociável de uma certa ideia de justiça, da dignidade e do comum.

Neste caminho, os novos condenados da terra são aqueles a quem é recusado o direito de ter direitos, aqueles que, segundo se pensa, não se devem manifestar, os condenados a viver em toda espécie de estruturas de reclusão – os campos de concentração, as prisões de passagem, os milhares de lugares de detenção espelhados pelos nossos espaços jurídicos e policiais. São os rechaçados, os deportados, os expulsos, os clandestinos e outros “Sem-papeis” – esses intrusos que nos apressamos a despachar, porque achamos que, entre eles e nós, nada há que valha a pena ser salvo, uma vez que eles prejudicam imenso a nossa vida, a nossa saúde e o nosso bem-estar. Os novos Condenados da Terra são o resultado de um brutal trabalho de controlo e seleção cujos pressupostos raciais são bem conhecidos. (MBEMBE, p. 296)

Vale salientar o caráter inventivo dessa denominação, isto é, ao confeccionar as categorias raça a partir da redução de um ser vivo pela sua aparência numa “ficção de cariz biológico”, a perspectiva euro-americana do sujeito branco fez da raça um dispositivo “originário, material e fantasmagórico”. (MBEMBE, p. 11). Portanto, ao abordar o objeto de estudo desta pesquisa, tem-se em mente que os referenciais raciais (em diálogo com a questão nacional) que emergem da fonte primária não escampam dessa formulação primária da noção de raça, cuja formulação conceitual do corpo biológico assentou-se num processo eminentemente fantasioso de determinação do ser social negro.

De acordo com os precedentes históricos na variação do discurso racial interpretado por Mbembe, nota-se que a questão da intersecção entre raça, comunidade e nação se faz presente nas fontes da Literatura Marginal e Periférica, quando se colocam no mesmo grupo de indígenas e africanos

escravizados, em oposição aos bandeirantes e senhores da casa-grande (FERRÉZ, 2000).

Na modernidade os conceitos raça e negro emergem a serviço do capitalismo, como sugere o autor, operando tal qual um constructo legitimador da exploração de um ser sobre outro tipificado pela cor. A partir deste momento, Mbembe afirma a ocorrência do devir-negro no mundo:

Pela primeira vez na história humana o nome negro deixa de remeter unicamente para a condição atribuída aos genes de origem africana durante o primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, desapossamento de autodeterminação e, sobretudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A este novo carácter descartável e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização ao mundo inteiro, chamamos o devir-negro do mundo.

Desse modo, a razão negra consiste num conjunto de vozes, enunciados e discursos, saberes, comentários e disparates, cujo objecto é a coisa ou as pessoas “de origem africana” e aquilo que afirmamos ser o seu nome e a sua verdade (os seus atributos e qualidades, o seu destino e significações enquanto segmento empírico do mundo) (p. 57).

Tal razão se compõe de múltiplos estratos que datam pelo menos desde a Antiguidade (via fontes de filósofos e viajantes). Para o autor as inferências dessa razão consistiram e consistem numa “atividade primitiva de efabulação”.

Na Idade Moderna, contudo, consolida-se uma formação pautada pela “ciência colonial” e, desde então, uma porção de intermediários contribuíram para a transformação da razão em senso comum ou em Habitus.

Tal razão não passa de um sistema de narrativas e de discursos pretensamente conhecedores, e também, um reservatório, ao qual a aritmética da dominação racial vai buscar os seus álibis. (p. 58).

Seguindo a periodização elaborada por Mbembe acerca dessas narrativas, tem-se que o primeiro momento do discurso racial do devir negro refere-se, então, à “atribuição” - na subsequência vêm “interiorização” e “subversão”, como se demonstra a seguir:

1) Espoliação organizada de reificação do ser em Homem-objeto, metal e moeda, como instrumento de desenvolvimento do capitalismo durante os séculos XV ao XIX – nesse ínterim o negro foi despojado de língua e nome

próprio. Estas formas narrativas atribuídas do negro também são *habitus* e senso comum. Dessa primeira designação (texto primeiro) tão inventiva formada tanto por discursos quanto por práticas, Mbembe denomina “Consciência Ocidental do Negro”, pela qual se declara ocorrer um julgamento de Identidade do negro que se fabrica exterior a ele.

2) Reivindicação de sujeitos completos por meio da reinvenção de linguagem para si, a partir do final do século XVIII – uma vez que corresponde ao acesso à escrita para a população negra. O segundo texto, por sua vez, forma-se pelo próprio Negro que passa a se apresentar pela própria experiência, nas palavras do autor, a declarar sua identidade - nesse momento há um esforço na elaboração de um arquivo, instrumento essencial para a reconstrução de si pela memória. A percepção desse inventário foi a de que os relatos do negro estavam fragmentados e acusavam uma experiência também fragmentada.

O segundo texto combate as estruturas de segregação racial. O autor retoma o pensamento de Paul Gilroy e enfatiza que esse é um momento de uma “genealogia alternativa dos direitos humanos”. Assim, “a noção de Razão negra remete portanto para várias versões de um mesmo enredo, de uma mesma configuração”. (p. 63).

3) O Terceiro momento é contemporâneo: pós-imperial, de mercados globalizados, marcados pelo neoliberalismo, em que ocorre a “privatização do mundo” pela qual “todas as situações do mundo vivido (podem) deter um valor no mercado”. Esse movimento gera uma codificação paranoica da vida social em normas, categorias e números que geram a indiferença. (MBEMBE. 12-13).

A se orientar pelo recorte temporal dos documentos analisados nesta pesquisa, obviamente esses se situariam na seção mais recente dessa divisão tríade. No entanto, não cabe aqui identificar a produção literária Marginal e Periférica (anos 2000) e situá-la mecanicamente no Terceiro momento proposto por Mbembe.

Por entender que o curso da História não está teleologicamente orientado, as categorias raça, nação e comunidade são aqui mobilizadas conceitualmente para se obter melhor dimensão dessa articulação no caso da

produção artístico-literária de sujeitos moradores das periferias urbanas na primeira década do século XXI.

Assim, todo aquele rol de características próprias do Segundo Texto sobre o discurso racial - a perspectiva de “subversão”, elaboração de inventário e memória, bem como da contribuição para a comunidade (nacional e humana), a partir de linguagem própria presentes - é notável nas produções dos escritores aqui analisados.

É válido realizar essa operação metodológica, visto que a contemporaneidade recupera processos de diferenciação dando novos formatos da vida (cultural, jurídica e política) estruturados para a clausura e exclusão, de modo que Raça e racismo não pertencem somente ao passado.

A reactivação da lógica de raça é indestrinçável da escalada em força da ideologia securitária e da instalação de mecanismos com vista a calcular e minimizar os riscos, e a fazer da proteção a moeda de troca da cidadania”(Mbembe, p. 47).

À semelhança de outros tempos, o mundo contemporâneo é modelado e condicionado profundamente por estas formas ancestrais de vida cultural, jurídica e política, que são a da clausura, da cerca, do muro, do campo, do cerco e no final de contras, da fronteira. Por outro lado, são recuperados processos de diferenciação, de classificação e de hierarquização para fins de exclusão e erradicação. Novas vozes se levantam para proclamar que o universal ou não existe ou limita-se ao que é comum, não a todos os homens, mas apenas a alguns deles. [...] O início do século XXI aproxima-se do início do século XIX, neste ponto de vista, enquanto importante momento de divisão, de diferenciação universal e de procura da identidade pura. (MBEMBE, p. 51).

A noção de restrição da cidadania em benefício da segurança aparece como modelo de estruturação do espaço público na cidade de São Paulo (onde moram Sérgio Vaz e Ferréz) a partir de 1980, conforme estudo de Caldeira (2000). Nesse caso, a separação material e simbólica das construções das cidade também opera sob um recorte étnico. Tal pensamento entra em acordo com aquilo que Mbembe chama de “recalibragem” do discurso da raça na elaboração dos “novos condenados da terra”.

Quando pensados pelo panorama da Razão Negra, os manifestos dos escritores das periferias contemporâneas constituem-se como discurso-denúncia que apontam a um só tempo para a atual condição em que se encontram (decorrente de um passado colonial ainda não dissolvido), bem como almejam a inscrição desses indivíduos no exercício da cidadania

enquanto ato prático e também como usufrutuário da arte e cultura. A tensão comunidade nacional e segregação racial acabam por serem expressadas da seguinte maneira por Vaz (2007):

(...)Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente **galopando contra o passado**.
 A favor de um futuro limpo, **para todos os brasileiros**.
 A favor de um subúrbio que **clama por arte e cultura**, e universidade para a diversidade.
Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.
 (...) **A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza**.
A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer.
 (...) **Contra o racismo**, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.
 Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.
 É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: **o artista-cidadão**.
 (...) **Um artista a serviço da comunidade, do país**.
 Que **armado da verdade**, por si só exercita a revolução.
 (...) Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
 É tudo nosso! (grifo nosso)

A experiência do sujeito, “armado da verdade”, sustenta a autenticidade cultural. Agora a proposição aqui discutida acerca da relação entre raça, nação e comunidade eclode de maneira emblemática no verso “um artista a favor da comunidade, do país”.

Substituindo sistematicamente o conceito de “nação” pelo de “periferia”, sob o qual o rap irá sustentar-se imaginariamente, ajudando a dar forma a um novo tipo de subjetividade. Ou seja, o rap é ao mesmo tempo a voz da periferia e a forma simbólica que constitui a identidade periférica, interpelando os moradores das quebradas como sujeitos dotados de uma identidade comum. (OLIVEIRA, p. 06).

O que se verifica no manifesto de Sérgio Vaz, é que a identidade periférica não impacta no evanescer da forma nacional, antes, coloca a produção cultural da periferia como contribuinte da cultura nacional, a qual só pode se efetivar por completo mediante a libertação definitiva dos excluídos sociais, na qual a arte desempenha função significativa. Fica evidente o anseio pela integralização do sujeito periférico na cultura artística-nacional que historicamente lhe fora tolhida, quando o poeta promove o diálogo com a canção de João da Baiana (*Batuque na Cozinha*) e reforça a defesa do direito de produzir cultura artística negado aos escravizados racializados.

5. Considerações finais

O desenvolvimento desta pesquisa histórica permitiu compreender os escritores das periferias contemporâneas a partir do entendimento de que os mesmos guardam um conjunto de experiências em comum, e fazem delas os insumos para a confecção de suas obras. O fator que circunscreve a especificidade violenta de tal vivência é compromisso com o local: a periferia, a qual circunscreve o indivíduo numa atmosfera devastadora da vida. Esse ambiente faz dele um *Homo Sacer* – sujeito constantemente exposto ao extermínio, tal qual pensado por Agamben e discutido por Flávia Cera no caso da Literatura Marginal.

Nesse ambiente, reside uma porção de indivíduos cujo cotidiano está marcado por diversas formas de exclusão social, sejam materiais ou simbólicas. À existência desses mecanismos discriminatórios – elencada por Teresa P. R. Caldeira como “fala do crime, enclaves fortificados, privatização da segurança, etc”- atribuímos o caráter de dispositivos *immunitários* dentro das acepções teóricas de Roberto Esposito (2013). Temendo a contaminação, esses dispositivos advêm de uma “obstinação identitária” de alguns grupos para “retardar a invasão dos outros”, ainda que num contexto em que o mundo é uma “totalidade unitária” (p.2), a tal ponto que há uma inversão entre perigo e proteção, explica o autor.

A exposição aguda ao extermínio sufoca a vitalidade do ser. Desejo por vida, o indivíduo marginal-periférico busca-a justamente nos limites da comunidade, os quais indicam a ausência originária do ser, de modo a expropriar sua subjetividade. A existência do marginal e do periférico dá-se via comunidade a qual requer um contributo oriundo da dívida do ser em relação ao outro. O concatenar dos tributos em reciprocidade dão forma a comunidade.

Paradoxalmente, as origens da comunidade operam via violência. É pela violência que se escancara o que há de mais comum entre os seres: a possibilidade de matar ou morrer. Tal potência origina o temor da experiência-limite da assunção do ser enquanto somente biológico: a morte. Desse modo “a comunidade se ergue sobre uma tumba a céu aberto, que nunca deixa de ameaçar engoli-la”. (ESPOSITO, 2013, p. 14).

Portanto, quando os escritores das periferias urbanas contemporâneas defendem a identidade marginal e periférica é justamente com a finalidade de assegurar a própria sobrevivência. Por essa razão define-se, nesta pesquisa, o agrupamento desses indivíduos como a conformação de uma “Comunidade Marginal contemporânea”, cujo impacto desestabiliza o imaginário acerca da comunidade nacional.

Os produtos culturais dessa “comunidade marginal contemporânea” se realizam tonificando o estatuto de sobreviventes por parte desses escritores. Por esse motivo, tais narrativas foram interpretadas como testemunhos. O valor testemunhal de uma composição oferece uma correlação muito específica entre linguagem e vida vivida (passado acumulado em experiências).

A caracterização destes texto, segundo Agamben, “é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 147). Para melhor compreensão, essa tipologia textual significa dar forma ao vivido. A dificuldade de transpor experiência em linguagem de maneira integralmente correlata, para Seligman-Silva, é similar ao processo de tradução, isto é, a fim de preservar sentidos a alteração da forma é uma possibilidade.

O discurso contido nas fontes primárias abordadas nesta pesquisa fazem uma leitura crítica do passado nacional, semelhante a História a contrapelo defendida por Walter Benjamin. Essas operações de rearranjos e (re)significações do passado é defendida aqui enquanto um processo de construção da memória coletiva da marginalidade contemporânea. Afinal, segundo Seligman-Silva (2003, p. 42), o testemunho se realiza “como algo que molda a linguagem e escapa a ela, a memória coletiva como discurso de construção de uma identidade que se dá em uma negociação nos planos político e estético”.

Salvaguardar o passado e promover a redenção dos povos colocados no mesmo âmbito de marginalidade ao longo do histórico nacional, eis a formulação da memória coletiva da marginalidade contemporânea. Essa referência, segundo Pollack (1989, p. 7), tem por serventia manter a “coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu

lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis”.

A elaboração da memória coletiva requer dissenso, justo porque fruto da arbitrariedade – haja vista as múltiplas denominações em disputa, ou minimamente em coexistência: marginal, periférico, subalterno, *etc.* Pelas conclusões desta pesquisa, essas denominações são tentativas de subverter a condição histórica em que se encontram.

Nos termos de Mbembe acerca da Crítica da Razão Negra, os escritores contemporâneos das periferias urbanas do Brasil no início do século XXI assumem-se pelos seus “paradigmas de submissão” (marginal/periférico) engendram as modalidades de superação ao positivar valor que lhes fora atribuído – garantindo a sobrevivência enquanto comunidade, quando pensado nos moldes proposto por Esposito.

Por essa razão que a eclosão produção de memória da marginalidade contemporânea é sintomática da falência dos fundamentos e bases de legitimação que buscaram sob o binômio Estado Nação um contingente populacional desprovido de conflitos internos.

Os apontamentos de Acauam Oliveira (2015, p. 06) acerca da emergência do Rap nos anos 1980-1990 como fator desgaste do modelo cancional que perpassou por incessantes disputas de valoração do nacional ao longo do século XX no Brasil, permitiu-nos compará-los à Literatura Marginal e Periférica quando o mesmo menciona: “substituindo sistematicamente o conceito de “nação” pelo de “periferia”, sob o qual o rap irá sustentar-se imaginariamente, ajudando a dar forma a um novo tipo de subjetividade”.

Por esse mesmo viés, Regina Dalcastagné (2008, p. 108) afirma que “ao ingressarem n[a literatura], os grupos subalternos também estão exigindo o reconhecimento do valor de sua experiência na sociedade”. Como demonstrado ao longo desta dissertação, a exigência do reconhecimento se dilata no tempo pelo uso que tais escritores fazem do passado.

Quando pensados pelo panorama da Crítica da Razão Negra, os manifestos dos escritores das periferias contemporâneas constituem-se como memória em formato de discurso-denúncia que apontam a um só tempo para a atual condição em que se encontram (decorrente de um passado colonial ainda

não dissolvido), bem como almejam a inscrição desses indivíduos no exercício da cidadania enquanto ato prático e também como usufrutuário da arte e cultura nacional.

Referências

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho** (Homo sacer III). Trad. bras. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. Disponível em <
<http://bd.centro.iff.edu.br/bitstream/123456789/1031/1/Macuna%C3%ADma.pdf>>

AZEVEDO, Ana Beatriz S. S. **Antropofagia - palimpsesto selvagem**. Dissertação de Mestrado. PPGL-USP. 2012. Disponível em: <
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04082016-165033/pt-br.php>> (último acesso: 10/05/2019)

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BIN, Marco Antônio. **As redes de escrituras nas periferias de São Paulo: a palavra como manifestação de cidadania**. Tese de doutorado. PEPGCS-PUCSP, 2009. Disponível em: < <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/4052>>

CALDEIRA, Teresa. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo, Editora 34/Edusp, 2000

CERA, Flávia L. B. **Co-lateral: efeitos e afetos marginais**. Dissertação de mestrado. Pós Graduação em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2007.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2010

DALCASTAGNÉ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, p. 87-110.

ESPOSITO, R. **Communitas: origen y destino de la comunidad**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

ESPOSITO, R. Comunidade e Violência. In.: DANNER, Leno Francisco, ANNER, Fernando. **Temas de Filosofia Política Contemporânea**, Porto Alegre: Fi, 2013, pp. 13-32. Disponível em: <
https://www.academia.edu/27842767/COMUNIDADE_E_VIOL%C3%8ANCIA_de_Roberto_Esposito> (último acesso: 02/07/2019)

HALL, Stuart. "Introducción: quién necesita 'identidad'?" In HALL, S. & GAY, Paul Du.(orgs.) **Cuestiones de identidad cultural**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003 [1996], pp. 13-39.

HOOVER, Stewart. Mídia e religião: premissas e implicações para os campos acadêmico e midiático. **C&S – São Bernardo do Campo**, v. 35, n. 2, p. 41-68, jan./jun. 2014

KEHL, Maria Rita. RADICAIS, RACIAIS, RACIONAIS a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. In.: **Revista São Paulo em perspectiva**, 1999. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/spp/v13n3/v13n3a12.pdf>>

MBEMBE, Achille. **A crítica da Razão negra**. 2ª Ed. Antígona Editoras: Lisboa, 2014

NASCIMENTO, Érica Peçanha. "**Literatura marginal**": os escritores da periferia entram em cena. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006

NASCIMENTO, Érica Peçanha. **Apontamentos sobre estética e política na semana de arte moderna da periferia**. In.: XIV Congresso Brasileiro de Sociologia 28 a 31 de julho de 2009, Rio de Janeiro (RJ)

OITICICA, Hélio (1986), **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro, Rocco

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção?** Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. Tese de doutorado. PPGLB-USP, 2015. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09102015-154802/pt-br.php>>

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Patrocínio. **Escritos à Margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira**. Ed. 7 Letras/Faperj: Rio de Janeiro, 2013

POLLAK, Michael Memória, esquecimento, silêncio. In.: **Estudos Históricos** Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989

RANCIÈRE, J. Deleuze e a Literatura. In.: Matraga, nº 12, 1999. Disponível em: < <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca12/matraca12ranciére.pdf>>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Ed. 34: São Paulo, 2005

REYES ARIAS, Alejandro. **As vozes dos porões: A literatura periférica no Brasil**. (Tese de Doutorado). Hispanic Languages e Literatures. University of California, Berkeley: 2011.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003

SELIGMAN-SILVA. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In.: GERALDO, Sheila Cabo (org.). **Fronteiras: arte, imagem e história**. Ed. Beco do Azougue: Rio de Janeiro, 2014

TUAN, Yu-Fu. Tempo e lugar. In.: TUAN, Yu-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Ed. DIFEL: São Paulo, 1983

MELO, Vagner S. **A escritura marginal como obra testemunhal: sobrevivência na literatura marginal e no rap (1990-2000)**. 2018. Monografia (Especialização em Especialização em História, Arte e Cultura) - Universidade Estadual de Ponta Grossa.

VAZ, Sérgio. Manifesto da Antropofagia Periférica. In.: NASCIMENTO, E. Apontamentos sobre estética e política na semana de arte moderna da periferia. **XIV Congresso Brasileiro de Sociologia 28 a 31 de julho de 2009, Rio de Janeiro, 2009**

WACQUANT, Loïc. **Os condenados da cidade: estudo da marginalidade avançada**. Rio de Janeiro: Revan: Fase, 2001

YAMAMOTO, E. Y. **A comunidade dos contemporâneos**. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 26, p. 60-71, dez. 2013.

ZIBORDI, Marcos Antônio. **Jornalismo Alternativo e Literatura Marginal em Caros Amigos**. Dissertação de Mestrado. PPGL-UFPR, 2004

Referências discográficas

CRIOLO. Vasilhame. In.: **Ainda há tempo**. Gravadora Oloko: Sao Paulo, 2016

RACIONAIS MC'S. Capítulo 4, versículo 3. In.: RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no Inferno**. Gravadora Cosa Nostra: São Paulo, 1998a

_____. Gênesis. In.: **Sobrevivendo no inferno**. Gravadora Cosa Nostra: São Paulo, 1998b

_____. Fórmula Mágica da Paz. In.: **Sobrevivendo no inferno**. Gravadora Cosa Nostra: São Paulo, 1998c

_____. Um homem na estrada. In.: **Raio X do Brasil**. Gravadora Zimbabwe Records: Sao Paulo, 1993

SABOTAGE. A cultura. In.: **Rap é compromisso**. Gravadora Cosa Nostra: São Paulo, 2001

Fontes primárias

ANDRADE, Oswald de. A Crise da Filosofia Messiânica (1950). In.: ANDRADE, Oswald. **Obras completas de Oswald de Andrade Volume IV: Do pau à Antropofagia e às Utopias**. Editora civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1970, p. 75-138. Disponível em: < https://monoskop.org/images/9/94/Oswald-de-andrade-Obras_Completas-vol6.pdf > (último acesso: 17/07/2019)

_____. Manifesto Antropofago. **Revista de Antropofagia**. Edição fac-similar. São Paulo, Abril Cultural/Metal Leve, 1975

CASCÃO. A conscientização. Caros Amigos Especial>**Literatura Marginal: a cultura da periferia: Ato I**, São Paulo, agosto de 2001a

_____. Consciência. Caros Amigos Especial>**Literatura Marginal: a cultura da periferia: Ato I**, São Paulo, agosto de 2001b

FERRÉZ. Manifesto de Abertura. In **Caros Amigos Especial> Literatura Marginal: a cultura da periferia: Ato I**, São Paulo, agosto de 2001, p. 3

_____. Terrorismo literário. In.: **Caros Amigos Especial> Literatura Marginal: a cultura da periferia: Ato II**, São Paulo, agosto de 2002, p. 1

_____. Contestação. **Caros Amigos Especial> Literatura Marginal: a cultura da periferia: Ato III**, São Paulo, agosto de 2004, p. 2

_____. Terrorismo literário. In.:FERRÉZ (org.). **Literatura Marginal: talentos da escrita periférica**. Editora Agir, Rio de Janeiro, 2005, p. 9-14

_____. Procura-se poeta. VAZ, Sérgio. In: **Colecionador de Pedras**. São Paulo: Global, 2007, p.12

_____. **Capão Pecado**. Editora Planeta: São Paulo, 2013

OITICICA, Hélio. Posição ética. In.: **Aspiro ao grande labirinto**. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 1986. Disponível em: <<https://www.academia.edu/18649562/Helio-oitica-aspiro-ao-grande-labirinto>> (último acesso: 20/07/2019)

OITICICA, Hélio. Nota na qual Hélio Oiticica expõe sua posição em relação à transformação do conceito de "obra de arte": a transição de um espectador passivo para a noção de "espectador-participador". Segue crítica à produção de objetos na sociedade de consumo e do espetáculo. Proposta do experimental. In.: Enciclopédia Itaú Cultural. Número de Tombo: 0278/71. (s/d)Disponível em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4329&cod=502&tipo=2> (último acesso 06/07/2019)

Sítios eletrônicos

JOÃO ANTÔNIO. Biografia disponível em <
<https://globoeditora.com.br/autores/biografia/?id=1779>> (último acesso:
10/10/2019)

MÁXIMO GÓRKI. Biografia disponível em <
M[https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848
&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=935548](https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=935548)> (último
acesso: 10/10/2019)

OLIVEIRA, Ana. **Antiarte**. Disponível em: <[http://tropicalia.com.br/ruidos-
pulsativos/marginalia/antiarte](http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia/antiarte)> (último acesso 06/07/2019)

PLÍNIO MARCOS. Biografia disponível em <
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa207390/plinio-marcos>> (último
acesso: 10/10/2019)