



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

JULIO SOUTO SALOM

**Combater a subcidadania disputando o jogo literário:
uma contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica**

Porto Alegre
2014



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

JULIO SOUTO SALOM

**Combater a subcidadania disputando o jogo literário:
uma contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito à obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. José Vicente Tavares dos Santos

Porto Alegre
2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

JULIO SOUTO SALOM

Combater a subcidadania disputando o jogo literário: uma contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito à obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Prof. Dr. José Vicente Tavares dos Santos
(Orientador)

Prof. Dr. Alex Niche Teixeira
(IFCH-UFRGS)

Profa. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
(IL-UFRGS)

Prof. Dr. Enio Passiani
(IFCH-UFRGS)

Porto Alegre
2014

AGRADECIMENTOS

Começo a agradecer pelos meus pais, pela paciência no skype e nos aeroportos; pelo tempo de filho roubado nesse exílio. E pelo incondicional apoio em cada minuto de vida. Lembranças do meu avô Julio, que faleceu quando começava este estudo: ele me ensinou a importância do rigor intelectual e do respeito à palavra escrita, independente de qualquer condição externa. Do meu avô Pepe aprendi o valor do esforço e do saber pela experiência. Não esqueço das minhas avós e dos meus irmãos, que enchem de sorrisos os dias e os anos.

Muitos colegas e amigos nesses anos todos, em València, Vigo, Barcelona, Santa Maria e Porto Alegre. Os imprescindíveis para meu crescimento humano e intelectual são poucos: Pablo La Parra e Carles H. Coscollà, do lado de lá; Lívio Oliveira, Uiliam Boff e Vinícius Teixeira, do lado de cá.

Na sociologia meu primeiro mestre foi Manolo Rodríguez Victoriano (da Universitat de València), tão didático no bar quanto na sala de aula. Ele me mostrou quão cheia de vida e de engenho está a ciência do humano. Na literatura evoco a Victor Puertodán, um delirante poeta cubano que queria enviar seus poemários a Juan Carlos I. Não sei onde estará ele agora, mas na época foi muito importante o grupo de poetas que articulou em València. A eles agradeço.

Agradeço na UFRGS a meu orientador, José Vicente Tavares, que abraçou meu projeto desde o primeiro momento. Agradeço pela confiança incondicional e pela paciência com meu trabalho de formiga. O agradecimento se faz extensivo a todo o pessoal do Grupo de Pesquisa Violência e Cidadania (GPVC): Alex Niche Teixeira, Vitor Alessandri, Rochele Fachinetto.

Agradeço ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, onde se construiu esta dissertação. Especial agradecimento ao Professor Fernando Coutinho Cotanda (com quem comparto raízes valencianas), em cujas aulas de “Teoria Sociológica Contemporânea” conheci alguns dos textos e autores fundamentais para esta dissertação. Também tenho a obrigação de lembrar a Regiane Accorsi sempre atenciosa não só com os requerimentos normais do mestrando, mas também com o incremento de burocracias que exige um aluno estrangeiro.

Ainda na UFRGS, no próximo prédio do Instituto de Letras, encontrei a Ana Lúcia Tettamanzy e seu grupo de estudos sobre Literatura Oral e Popular. Além de importantíssima fonte de reflexões e intuições, esse contato me providenciou inesquecíveis horas de conversa

na Restinga com sábios como o Beleza, Maragato, Seu Jorge ou Mestre Bolívar, além da comovente poética de Jandira.

Agradeço ao professor Fernando Villarraga Eslava, que faz alguns anos me presenteou com uma 2ª edição de *Capão Pecado*, abrindo-me as portas para o instigante universo da Literatura Marginal. Também em Santa Maria agradeço à professora Teresa Cabañas, que me providenciou assombrosas leituras da poesia e a narrativa latino-americana.

Em Pelotas muitas pessoas me ajudaram a reconstruir o rastro de Dona Laura Matheus. São elas: a jornalista e editora Gabriela Mazza, a escritora Hilda Simões Lopes, a pedagoga Carla Lacau, a cozinheira Dona Dite, vizinha de Dona Laura na Colônia Z-3. Tenho que agradecer também o encontro com Marcelo Vessoni, editor da *Luzes no Asfalto*, imprescindível para abrir os caminhos da pesquisa.

Em São Paulo foi fácil orientar-se entre livrarias suburbanas, saraus periféricos e eventos noturnos graças às vozes que me guiaram: principalmente a antropóloga Érica Peçanha e o poeta Allan da Rosa, ambos enormes nos seus campos. Tenho que agradecer também aos escritores que conheci em pessoa ou nas suas páginas, pelas boas horas de leitura que me prestaram: Alessandro Buzzo, Tubarão Santos, Walner Dazinger, Sônia Bischain, Akins Kintê, Ridson Dugueto Shabazz, Dinha, Rodrigo Ciríaco. Ferréz merece menção especial pela gentileza na conversa, assim como Sérgio Vaz, gente finíssima.

Os cinco escritores que retratei merecem mais que agradecimento; merecem uma desculpa pela intromissão bisbilhoteira e a chatice analítica. Aqui meu pedido de perdão e também minha gratidão pelo calor da poesia entre os contínuos gelos da ciência. Sinceramente, espero que este trabalho possa servir de algo para eles, reais destinatários dos esforços.

Paro aqui e abro capítulo especial: Conservo com amor um *Paulinho Perna Torta* dedicado em 2010, que diz: *ao mais novo malandro brasileiro*. Quem assina é minha companheira de sofrimentos e comemorações, que leu e releu até a exaustão cada página, que me escutou em cada dúvida e cada pensamento. Ela é autêntica co-autora dessa dissertação, e responsável por todo rumo que segui nesses últimos anos. À Luciéle Bernardi de Souza, graças por tudo.

Para acabar: ao CNPq, por dois anos de bolsa.

RESUMO

Apresentamos um estudo da Literatura Marginal Periférica, de uma perspectiva sociológica, que pretende dialogar com as pesquisas que se vêm realizando durante a última década. Esse movimento literário brasileiro recente é integrado por escritores e poetas moradores das periferias de grandes cidades brasileiras (principalmente São Paulo), e de finais dos 1990 à atualidade, vem ocupando diversos espaços centrais do cenário literário nacional. Para compreender suas dinâmicas coletivas, resgatamos algumas metáforas da sociologia da literatura (“sistema”, “campo” e “jogo” literário), e reconstruímos o cenário de violência e desigualdade social onde essa literatura se produz (com conceitos como “estigma” ou “subcidadania”). Mapeamos essa Literatura Marginal Periférica revisando diferentes pesquisas realizadas e, com essa cartografia, escolhemos cinco autores para realizar seus “retratos sociológicos”, observando suas trajetórias individuais de consagração literária em termos de “legitimidade cultural”, atentando também para sua relação com a comunidade de origem. Os cinco escritores retratados são: Paulo Lins, Ferréz, Allan da Rosa, Dona Laura Matheus e Jandira Brito. Do estudo empírico obtemos uma imagem do movimento como fenômeno cultural diverso e internamente heterogêneo, com relevância social, artística e cultural; ainda que sua capacidade de articulação de um “sistema literário” autônomo se circunscreve à Região Metropolitana de São Paulo. Em termos políticos, observamos como a apropriação da prática da escrita literária por parte de grupos sociais tradicionalmente excluídos do jogo literário produz uma impugnação da subcidadania, construindo uma autoestima coletiva e reivindicando o reconhecimento das suas especificidades culturais. Eventualmente, essa dimensão política tem prejudicado o reconhecimento estritamente literário das obras e autores, pelo que a adoção da identidade coletiva não é unânime. Em vista disso, a aposta pela autonomia aparece como princípio norteador do movimento, pela situação desfavorável e desigual que esses escritores enfrentam nos espaços culturais de alta legitimidade; mas, na prática, observamos como as tensas interações com os circuitos da cultura dominante têm fortalecido o movimento e reforçado as posições individuais dos escritores (tanto no cenário literário quanto nas suas comunidades de origem). Em definitiva, observamos um movimento literário com muito interesse nos seus aspectos literários, culturais e políticos, que ainda apresenta diversas questões em aberto a serem acompanhadas nos próximos anos.

Palavras-chave: Literatura Marginal Periférica. Jogo literário. Subcidadania. Autonomia.

**Combatir la subciudadanía disputando el juego literario:
Una contribución al estudio de la Literatura Marginal Periférica.**

RESUMEN

Presentamos un estudio de la Literatura Marginal Periférica, desde una perspectiva sociológica, que pretende dialogar con las investigaciones que se vienen realizando durante la última década. Este movimiento literario brasileño reciente está formado por escritores y poetas residentes en las periferias de grandes ciudades brasileñas (principalmente São Paulo), y desde finales de los 1990 hasta la actualidad, viene ocupando diversos espacios centrales del escenario literario nacional. Para comprender sus dinámicas colectivas, rescatamos algunas metáforas de la sociología de la literatura (“sistema”, “campo” y “juego” literario), y reconstruimos el escenario de violencia y desigualdad donde esta literatura se produce (en base a conceptos como “estigma” o “subciudadanía”). Mapeamos esa Literatura Marginal Periférica revisando diferentes investigaciones y con esa cartografía escogemos cinco autores para realizar sus “retratos sociológicos”, observando trayectorias individuales de consagración literaria en términos de “legitimidad cultural”, considerando su relación con la comunidad de origen. Los cinco escritores retratados son: Paulo Lins, Ferréz, Allan da Rosa, Dona Laura Matheus y Jandira Brito. Del estudio empírico obtenemos una imagen del movimiento como fenómeno cultural diverso e internamente heterogéneo, con relevancia social, artística y cultural; aunque su capacidad de articulación de un “sistema literario” autónomo se circunscribe a la Región Metropolitana de São Paulo. En términos políticos, observamos como la apropiación de la práctica de escritura literaria por parte de grupos sociales tradicionalmente excluidos del juego literario provoca una impugnación de la subciudadanía, construyendo autoestima colectiva y reivindicando el reconocimiento de sus especificidades culturales. Eventualmente, esa dimensión política ha perjudicado el reconocimiento estrictamente literario de obras y autores, por lo que la adscripción a la identidad colectiva no es unánime. En vista de esto, la apuesta por la autonomía aparece como principio orientador del movimiento, por la situación desfavorable y desigual que estos escritores enfrentan en los espacios culturales de alta legitimidad; pero en la práctica, observamos como las tensas interacciones con los circuitos de la cultura dominante han fortalecido al movimiento y reforzado las posiciones individuales de los escritores (tanto en el escenario literario cuanto en su comunidad de origen).

Palabras clave: Literatura Marginal Periférica. Juego Literario. Subciudadanía. Autonomía.

**Combattre la sous-citoyenneté en contestant le jeu littéraire:
Une contribution à l'étude de la Littérature Marginale Périphérique.**

RÉSUMÉ

Nous présentons une étude de la Littérature Marginale Périphérique d'un point de vue sociologique, pour chercher le dialogue avec les enquêtes qui ont été menées au cours de la dernière décennie. Ce mouvement littéraire brésilien récent consiste d'écrivains et de poètes qui vivent dans les périphéries des grandes villes brésiliennes (principalement Porto Alegre e São Paulo), depuis les années 1990 à la présent, qui ont occupé des zones centrales de la scène littéraire nationale. Pour comprendre leur dynamique collective, on utilise certains concepts de la sociologie de la littérature («système», «champ», et «jeu» littéraire), et on reconstruit la scène sociale de la violence et d'inégalité où cette littérature se produit (basé sur des concepts tels que « stigmatisation » ou « sous-citoyenneté »). Nous avons cartographié la Littérature Marginale Périphérique examinant des diverses études, et nous avons choisi cinq auteurs pour faire leur « portrait sociologique » : leurs trajectoires individuelles de consécration littéraire en termes de « légitimité culturelle », et sa relation avec la communauté d'origine. Les cinq auteurs étudiés sont: Paulo Lins, Ferrez, Allan da Rosa, Dona Laura Matheus et Jandira Brito. De l'étude empirique, nous obtenons une image du mouvement comme phénomène culturel diverse et hétérogène, avec une signification sociale, artistique et culturelle. Mais leur capacité à articuler un « système littéraire » autonome est limitée à la région métropolitaine de São Paulo. Sur le plan politique, nous avons observé que l'appropriation de la pratique de l'écriture littéraire par groupes sociaux traditionnellement exclus du jeu littéraire produit un défi à la sous-citoyenneté, améliorant l'estime de soi collective et exigeant la reconnaissance de leurs spécificités culturelles. La dimension politique, cependant, a réduit la reconnaissance strictement littéraire des œuvres et auteurs, de sorte que l'adoption de l'identité collective n'est pas unanime. Dans cette perspective, l'engagement à l'autonomie apparaît comme un principe directeur du mouvement, dérivée de la situation défavorisée et l'inégalité souffert par ces écrivains dans les espaces culturels de grande légitimité; mais dans la pratique, nous avons observé que les interactions tendues avec les circuits de la culture dominante ont renforcé le mouvement, et renforcé les positions des écrivains individuels (sur la scène littéraire et dans leur communauté d'origine).

Mots clés: Littérature Marginale Périphérique. Jeu Littéraire. Sous-citoyenneté. Autonomie.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Construção teórica do objeto de estudo	15
Figura 2 - O campo de produção cultural no campo do poder e no espaço social.	28
Figura 3- Figuração teórica da Literatura Marginal Periférica como “transfuguismo de classe”	36
Figura 4 - Relações entre dominação social e dominação simbólica.	63
Figura 5 - Rupturas e regressões possíveis na sociologia das culturas populares.	64
Figura 6 - Lançamento do livro Fortaleza da Desilusão (Ferréz, 1997).....	145
Figura 7 - Venda de Fortaleza da Desilusão em distintos eventos.....	146
Figura 8 - Ferréz no programa do Jô Soares (2000?).	149
Figura 9 - Poema de Dona Laura, em livro de fotografia.....	212
Figura 10 - Mecanoscrito original de “A vingança do Brechó”, sem a citação de Dostoiévski.	217
Figura 11 – Mecanoscritos de Dona Laura Matheus, com correções e rabiscos.....	220
Figura 12 - Livro Letras Na Lomba, vol. 5 (2002), com publicação de Jandira Brito	231
Figura 13 - Poema “Asas nos pés”, publicado no Jornal Letras Santiaguenses, n.53, 2004. .	232
Figura 14 - Envelope postal dirigido “Para poetisa: Jandira Consuelo de Brito”.	233
Figura 15 - Jandira Brito mostra o conteúdo da pasta verde à professora Ana Lúcia Tettamanzy, durante um dos encontros do grupo.	238
Figura 16 - Manuscritos dos poemas “Baú da Saudade” e “Tempos que não voltam mais”, em agenda do ano 2002.	244

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Propriedades gerais dos escritores retratados.	102
Tabela 2 - Documentos citados no retrato de Paulo Lins	274
Tabela 3 - Documentos citados no retrato de Ferréz.	275
Tabela 4 - Documentos citados no retrato de Allan da Rosa.	275
Tabela 5 - Documentos citados no retrato de Dona Laura Matheus.....	276
Tabela 6 - Documentos citados no retrato de Jandira Brito.....	276
Tabela 7 - Correspondências de Jandira Brito.	277

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 METÁFORAS SOCIOLÓGICAS PARA O ESTUDO DA LITERATURA.....	18
2.1 Literatura: “sistema” ou “entre-lugar”?.....	18
2.2 A literatura como “campo”	27
2.3 A literatura como “jogo”	43
3 LITERATURA(S), LEGITIMIDADE, SUBCIDADANIA	53
3.1 A violência da subcidadania e a falácia do hibridismo.....	53
3.2 A literatura, no Brasil, é uma prática cultural dominante?	61
3.3 Perfis culturais dissonantes e variações intra-individuais	70
4 A LITERATURA DA PERIFERIA COMO LITERATURA MARGINAL?	76
4.1 A resignificação do estigma “marginal”: processo aberto	84
4.2 O estigma positivado, como chave das portas do campo.	89
5 RETRATOS SOCIOLÓGICOS DE ESCRITORES PERIFÉRICOS	99
5.1 Seleção teórica do corpus: a diversidade de cinco trajetórias	99
5.2 Retratos sociológicos.....	103
5.3 O nível empírico: corpus de documentos heterogêneos e princípios metodológicos... ..	105
6 PAULO LINS	110
6.1 Do Estácio à Cidade de Deus	111
6.2 “Na minha escola, só tinha eu de negão”: a escola como experiência incomum	111
6.4 “Quando entrei pra Universidade, eu dei uma esnobada no samba, fui fazer poesia...”: críticos e poetas na Faculdade de Letras	117
6.5 Cidade de Deus: uma encomenda irrecusável	119
6.6 De O Plano de Marlon ao cinema e à TV	124
6.7 Intervenções sociológicas na mídia como aborrecido “violentólogo”	127
6.8 Desde que o samba é samba: o esperado segundo romance.....	129
6.9 O único negro de Frankfurt e o retorno do poema sem nome	134
7 FERRÉZ	136
7.1 Primeiras leituras: curiosidade insaciável no meio periférico	136
7.2 A dureza da “dupla vida” em condições de “subcidadania”-.....	140
7.3 Da Fortaleza da desilusão (1997) a Capão Pecado (2000): a importância do “olhar interno”	144
7.4 Escritores da periferia: representação literária e representação política.....	150
7.5 Do reconhecimento como escritor ao investimento social	155
7.6 Desdobramento multimídia da criatividade literária	159
7.7 Deus foi almoçar: “O livro que sempre quis fazer”.....	162
7.8 Escritor maduro e cidadão engajado.....	167

8 ALLAN DA ROSA.....	169
8.1 Infância e adolescência: tempos de trabalho e leitura	170
8.2 O Núcleo de Consciência Negra “na” USP: uma ilha dentro de uma ilha	171
8.3 Os saraus periféricos: uma escola de poesia.....	174
8.4 A sutileza na poesia periférica, das antologias aos livros autorais.	177
8.5 Edições Toró: a cooperativa que faz livros para quem não sabe ler.	183
8.6 Hibridação e Mocambagem: apropriações sem perder autonomia.....	188
8.7 A valorização da literatura e a força da voz política: o intelectual periférico?.....	195
 9 DONA LAURA MATHEUS	 201
9.1 Sessenta anos sem escrever?.....	201
9.2 “Uma pedra preciosa num meio não favorável”: Dona Laura na oficina literária.	205
9.3 Tarde demais para não publicar: um livro e três infartos.....	207
9.4 Histórias de peixarias: odes, relatos e colunas de jornal.	210
9.5 Entre Capão Redondo e a Colônia Z-3: Dona Laura na “Revista Marginal”	214
9.6 Barbiele: um grande livro de bolso.....	219
 10 JANDIRA CONSUELO P. BRITO	 224
10.1 Da origem rural à periferia urbana	224
10.2 Engajamentos e distanciamentos da criatividade comunitária	226
10.3 Disposições culturais dissonantes e interações com o mundo cultural de alta legitimidade	230
10.4 Do encontro com a universidade à publicação do livro: reconhecimento ou estranhamento?	236
10.5 “Se eu fosse poeta...”: instável afirmação da identidade autor.....	239
10.6 A poesia vital e diversa, de uma “não poetisa”	242
 11 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 248
11.1 Escrevemos: contra o estigma da subcidadania, fortalecimento da autoestima coletiva.	248
11.2 O “insólito” do “olhar interno”: uma arma de dois gumes.....	251
11.3 O valor e o desprezível no jogo literário	254
11.4 A condição autônoma e heterônoma da Literatura Marginal Periférica	256
11.5 Fortalecer a autoestima coletiva e disputar o valor literário: processos entrelaçados.....	259
 12 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 263
 ANEXO I – Tabelas de documentos.....	 274

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação se propõe estudar, utilizando as ferramentas da sociologia da literatura, o movimento da Literatura Marginal Periférica. Este é um fenômeno recente no cenário literário brasileiro, sobre o que já se tem realizado algumas pesquisas acadêmicas, tanto do campo dos estudos literários quanto das ciências sociais. É por isso que qualificamos esta dissertação como “contribuição”, no sentido de que pretende estabelecer um diálogo profundo e articular debates proativos com os trabalhos que se têm realizado até o momento (em geral, de muita qualidade teórica e rigor empírico), propondo, talvez, algumas inovações ou o acréscimo de elementos de valor. Antecipando os juízos que se poderão fazer sobre este trabalho, exporei o que, do meu ponto de vista, parece-me mais proveitoso para o atual estado do debate sobre este objeto particular. Do ponto de vista do enfoque teórico, valorizaria a utilização de aparelhos conceituais pouco aproveitados até agora (principalmente, as inovações de Lahire sobre o sistema bourdieusiano e os estudos sobre desigualdade de Jessé Souza), que obviamente gera resultados imprevistos sobre conjuntos de dados já disponíveis. Do ponto de vista etnográfico, talvez os únicos elementos de relativo ineditismo sejam as compilações de elementos dispersos que sistematizam as biografias e bibliografias completas da escritora pelotense Dona Laura Matheus e de Jandira Brito, poetisa da Restinga (Porto Alegre, RS).

Inicialmente, o interesse desta pesquisa pela Literatura Marginal Periférica parte de indagações sobre as representações sociais da violência (especificamente, as representações *literárias* da violência), assim como das potencialidades desta prática cultural para o exercício e reconhecimento da cidadania de sujeitos subalternos, entroncando, portanto, com discussões articuladas no Grupo de Pesquisa Violência e Cidadania (PPGS-UFRGS). Ao aprofundar a leitura destas obras literárias, se fez patente que a violência cotidiana (material e simbólica) vivida nas periferias urbanas do Brasil de hoje, onde estes escritores se situam, é só um dos muitos temas tratados nos seus poemas, crônicas e romances. Abordar estas complexas obras literárias *só* como “representações sociais da violência” limitaria muito o horizonte hermenêutico deste estudo, pelo que se fez necessário, no tempo de elaboração desta pesquisa, enfatizar a aproximação aos núcleos de estudos literários e suas sensibilidades e métodos para apreender as obras. Para isso, foi de extrema importância o diálogo tanto com os integrantes do projeto de pesquisa “A Vida Reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais” (IL-UFRGS), quanto com os membros do grupo de estudos “América Latina: Representações Literárias Contemporâneas” (CAL-UFSM), especialmente pelas reflexões geradas em torno do projeto de

pesquisa “Literaturas nas/das margens: sujeitos subalternos e escritas periféricas” (2010-2012). Ao mesmo tempo, o conhecimento das histórias de vida dos próprios escritores foi mostrando outro tipo de violência, não sempre compreendida reflexivamente ainda que experimentada com dureza: o sistemático menosprezo valorativo das produções literárias desses sujeitos. A luta por uma avaliação não preconceituosa das obras literárias está intimamente entrelaçada com a luta pela dignidade de pessoas que não têm sua cidadania reconhecida. Desta interação entre a sociologia e a crítica literária, do progressivo conhecimento das formas de vida e dos conflitos existenciais destes escritores, surgiram as perguntas que norteiam esta dissertação. Estas, após muita elaboração, tomaram a forma dos espelhos enfrentados, gerando uma dupla indagação:

- *Como e por que certos escritores explicitam sua origem subalterna?*

- *Como e por que certos sujeitos subalternos se convertem em escritores?*

A primeira pergunta, - *Como e por que certos escritores explicitam sua origem subalterna?* - implica considerar os “autores de Literatura Marginal Periférica” como agentes plenos dentro do campo literário: a “Literatura Marginal Periférica” apresenta, deste ponto de vista, dinâmicas relativamente autônomas dentro do campo literário.

Estudaremos, portanto, *a dinâmica interna da Literatura Marginal Periférica*: Como se constrói a identidade coletiva do movimento? Como os escritores de literaturas “Marginais” ou “Periféricas” legitimam, entre os seus pares, estes epítetos? Que capitais mobilizados estão relacionados com a autonomia do campo literário (o valor das obras, disputado na “autonomia” do campo) e que outros capitais extraliterários são apreciados (como o sucesso comercial nas indústrias editoriais, a presença na grande mídia, a estima da própria comunidade, o compromisso com as origens...)? Mas devemos considerar, ainda, *as dinâmicas da Literatura Marginal Periférica dentro de um cenário literário mais amplo*: Como é tratado este espaço de produção pelos diferentes atores do campo literário (escritores, leitores, indústria editorial, crítica acadêmica, jornalismo cultural...)? Como os escritores de Literatura Marginal Periférica se situam frente a eles? Quais capitais são mobilizados como “especificidade da Literatura Marginal Periférica” para se valorizar dentro do jogo literário? Quais atores (que públicos, que leitores?) efetivam esta valorização?

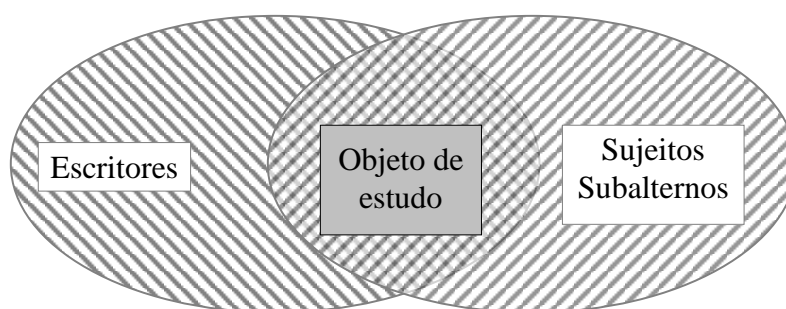
A segunda pergunta - *Como e por que certos sujeitos subalternos se convertem em escritores?* - indagaria os processos de apropriação da cultura canônica (a dominante, hegemônica, letrada e universalista) por parte de sujeitos dominados, tradicionalmente excluídos da mesma.

Queremos indagar a diferença entre o simples ato de escrever (ou narrar oralmente) e o processo social que implica “converter-se em escritor”, que passaria pela organização dos discursos de um sujeito em uma “obra” coesa à qual se atribui uma “intenção” e um “projeto literário”. Mas entendemos que este processo não se dá num “vácuo discursivo”, senão que é resultado de intensos

confrontos e fortes investimentos, e por isso interessa-nos a relação entre as representações de si mesmo que o “escritor” desenvolve; as “condições de possibilidade” psicossociais, culturais, econômicas; e os “signos de integração profissional” que construirão as trajetórias no “jogo literário” (LAHIRE, 2006b: 161-177). Exploraremos este processo de auto-definição e reconhecimento em sua dimensão conflituosa. Dessa perspectiva: quais as frustrações e os desenganos? Quais os enfrentamentos e as resistências? Quais as tensões enfrentadas nas “lutas de definição” com os diferentes agentes do campo (escritores, leitores, indústria editorial, crítica acadêmica, jornalismo cultural...)? Quando e como as escritas dispersas ou desconhecidas são “reconhecidas” como “literatura” e quando e como se estabelecem as fronteiras entre os “escritores profissionais” e os “amadores” ou “iniciantes”? Observaremos como os escritores da Literatura Marginal Periférica lidam com estas fronteiras, seja atravessando-as (adotando as formas aceitas de “literatura” e o “*habitus* legítimo” do “escritor”), ou redefinindo-as (desafiando os consensos sobre “literatura”, redefinindo ou impugnando o *habitus* hegemônico do “escritor”).

Como se desprende de sua leitura atenta, as duas perguntas são o cruzamento de duas características distintivas de uma população restringida, que permitem diferenciá-las de conjuntos mais amplos. A primeira pergunta parte do grande universo dos escritores para destacar um grupo específico dentre eles. A segunda pergunta parte do grande universo dos sujeitos subalternos para destacar um grupo específico dentre eles. No solapamento destes dois subconjuntos teóricos se encontra o objeto empírico que recortamos e construímos intelectualmente como objeto de estudo. Um simples gráfico pode clarificar os conceitos:

Figura 1 - Construção teórica do objeto de estudo



Fonte: elaboração própria.

A área onde as linhas se cruzam criando uma quadrícula corresponderia ao objeto teórico, os “escritores subalternos”, do qual os integrantes do movimento da Literatura Marginal Periférica são uma manifestação empírica, constituindo nosso objeto de estudo.

A primeira pergunta nos leva a considerar primeiro o conjunto dos escritores, e dentre eles observar um subconjunto com comportamentos e características singulares. A criação literária é uma esfera de atividade que o senso comum nos apresenta como misteriosa e inextricável,

determinada unicamente pela subjetividade de indivíduos geniais. Contudo, faz tempo que a sociologia vem construindo conhecimento consistente sobre os conflitos e embates com os que lidam os escritores para produzir seus trabalhos, gerando assim novas formas de olhar para as obras. Sobre esta sociologia da literatura, e o que ela pode nos aportar para resolver nossas perguntas, versa o primeiro capítulo desta dissertação, titulado “Metáforas sociológicas para o estudo da literatura”.

A segunda pergunta nos leva a considerar o grande conjunto da população subalterna, para observar como alguns dentre eles articulam, nessa situação, um discurso literário. Mediante a contextualização dos produtores na sua origem e posição social se tenta ampliar a compreensão das suas condições de produção materiais e imateriais. Informamo-nos sobre como a riquíssima diversidade cultural do Brasil, da que a pluralidade literária é só um exemplo, se articula com processos de hierarquização e (des)legitimação, convertendo-se em elemento de distinção e exclusão social. Por isso, é correto afirmar que este é, também, um trabalho sobre desigualdades culturais e políticas. Apresentaremos estes aspectos no segundo capítulo teórico desta dissertação, titulado “Literatura(s), legitimidade e subcidadania”.

Com estes focos teóricos, procedemos a mergulhar no nosso objeto empírico. Para isso, o primeiro passo necessário foi a revisão dos diversos trabalhos acadêmicos sobre a Literatura Marginal Periférica produzidos até agora. Apoiando-nos nestes e na discussão teórica se tentaram aclarar alguns elementos terminológicos utilizados com frequência, de forma que estes possam ser usados como conceitos sociológicos, diferenciados da perigosa ambigüidade e polissemia que incorporam no seu uso comum. A este processo se dedicou o terceiro capítulo, titulado “A Literatura da Periferia como Literatura Marginal?”.

Após estes três capítulos, necessários antes de empreender qualquer procedimento de pesquisa empírica, abordamos a pluralidade de opções metodológicas. Conscientes da heterogeneidade e singularidade das trajetórias literárias de cada um dos escritores que conformam o movimento estudado, optamos pelo detalhe qualitativo antes que pela generalização quantificável. No breve quarto capítulo, precedente aos estudos empíricos propriamente ditos, estabelecemos as características técnicas e os procedimentos seguidos para elaborar nossos “Retratos sociológicos de escritores periféricos”.

Estes cinco retratos tentam apresentar, com toda a profundidade possível numa pesquisa destas características, um panorama da grande diversidade de trajetórias individuais possíveis para o conjunto sociológico recortado. Ao falar de “escritores subalternos”, e mesmo considerando unicamente autores próximos ao movimento da Literatura Marginal Periférica brasileira de inícios do século XXI, encontramos um enorme leque de perfis sócio-profissionais: um escritor absorvido

pela atividade literária que se recusa a ser identificado pela sua origem social, ainda que não deixe de posicionar politicamente sobre a dramática situação coletiva dos sujeitos periféricos; outros autores que fazem da sua atividade literária uma militância política, contribuindo em todo o possível com a dimensão cooperativa do movimento; um poeta com um pé nas periferias e outro no mundo acadêmico, articulando soluções provisórias entre universos aparentemente conflitantes; uma mulher trabalhadora que (re)nasce literariamente aos 60 anos de idade, com obra veiculada em tiragens nacionais; e outra mulher trabalhadora, que viveu versando e escrevendo, com um reconhecimento literário muito mais íntimo e discreto.

Ainda que assim apresentados possa parecer que não existe nenhuma ligação entre os escritores retratados, de fato há certas generalidades, certas tensões estruturais e dinâmicas coletivas que são iluminadas ao observá-los em conjunto. Estes aprendizados finais serão os que integrarão as nossas considerações finais, no momento em que tentaremos, finalmente, propor algumas afirmações que respondam parcialmente às perguntas colocadas de início. É preciso fazer menção de novo a estas duas perguntas, que indagam o processo pelo qual *um sujeito subalterno decide fazer literatura*, e o processo pelo qual *um escritor se apresenta como subalterno no cenário literário*. Quando a viagem teórica que começa a continuação pareça embarrancar-se nos pântanos do tedioso ou do excessivamente abstrato, é preciso lembrar que resolver estas questões concretas e empíricas é o objetivo último desta dissertação.

2 METÁFORAS SOCIOLOGICAS PARA O ESTUDO DA LITERATURA

Depois de apresentar na introdução o objeto teórico e o tema de pesquisa abordado, revisamos algumas das formulações sociológicas para o estudo da literatura tentando aproveitar os elementos conceituais que nos permitirão desenvolver a problemática. Cada um destes esforços teóricos aparece em um momento histórico e em um contexto político específico, respondendo a inquietações e tradições particulares. Por isso, consideraremos esses cenários particulares para extrair a contribuição geral que dê respostas à nossa questão específica. Desta forma, não se trata tanto de um exercício de escolha entre as possibilidades fechadas de um cardápio, mas de uma apresentação articulada de diferentes olhares sobre um mesmo objeto -a literatura- que apresenta várias aberturas possíveis para o pensamento sociológico. Ao destacar as implicações e conotações associadas aos diferentes conceitos, tentaremos enfatizar as divergências interpretativas que possibilitam cada uma das metáforas sociológicas para o pensamento da literatura.

2.1 Literatura: “sistema” ou “entre-lugar”?

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformado-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 1967, p.74).

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse entre-lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 1978, p. 28).

Ao falar de sociologia da literatura no Brasil, é impossível não começar revisando o trabalho de Antonio Candido. A corrente crítica sociológico-dialética que introduziu no Brasil (junto com Roberto Schwarz) ocupa uma indiscutível centralidade no espaço acadêmico nacional, e não resta dúvida da vigência e atualidade das suas contribuições. Porém, seu aparato crítico resulta limitado para a abordagem de certas questões sociológicas que nos interessam, e por isso é interessante observar como a crítica literária brasileira propõe perspectivas alternativas, como resultado de seus diálogos próprios. Assim sendo, prestaremos especial atenção às propostas de Silviano Santiago, principal expoente da corrente crítica dos Estudos Culturais, valorando o importante debate que esta perspectiva abriu.

Com seu trânsito da sociologia para os estudos literários, Antonio Candido construiu um olhar

sobre o fato literário que renovou os parâmetros interpretativos tradicionais, estabelecendo uma referência obrigatória nos estudos literários brasileiros e latino-americanos. Porém, devemos lembrar que o autor realiza um importante esforço de reflexão ao transitar do ofício de sociólogo ao ofício de crítico, onde se situam os trabalhos que estudamos¹. É por isto que seus ensaios devem ser lidos mais como trabalho de crítica literária do que de sociologia, e aqui esta última ocupa um lugar complementar e subsidiário como ferramenta para a primeira². Muitas vezes diminuiu a distância sociológica, que deveria tender a um maior “relativismo” cultural, e adotou posições “legitimistas” relativas às hierarquias entre culturas³, como veremos ao abordar a visão de autor sobre temas como o “valor estético”, a “autonomia” do sistema literário ou a relação entre culturas letradas e literaturas orais.

Em termos teóricos, talvez a contribuição mais valiosa de Candido seja sua concepção da literatura como um “sistema”, cujos principais elementos serão a tríade “escritor”, “público”, e “obra”, isto é, “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel”, “um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de públicos, sem os quais a obra não vive”, e “um mecanismo transmissor, que liga uns aos outros” (1967, p. 17-40). Como podemos ver, o processo artístico é compreendido como um processo de comunicação, e em função disso, se separam analiticamente o comunicador (autor), o comunicado (obra) e o comunicando (público). Isto permite traçar as relações entre a “literatura e a vida social”, gerando novas possibilidades interpretativas para a crítica literária.

O desenvolvimento deste esquema teórico se vincula à principal tarefa realizada por Candido, a descrição da *Formação da Literatura Brasileira* ([1959] 2006). A interpretação desse processo tem um teor histórico geral, estabelecendo uma relação entre as tendências universais e as particularidades locais, e vinculando as relações sociais entre escritores e públicos com as análises estruturais das obras. Assim, observa-se como, no Brasil, os processos de formação de um público e o reconhecimento do papel social do escritor só são concluídos no primeiro quartil do séc. XIX, momento de formação do sistema literário nacional (1967, p. 77-88). Essa etapa é marcada pela “ausência de comunicação entre o escritor e a massa”, fazendo com que o Estado e as elites

¹ Obviamente, não nos referimos aos trabalhos de Candido prévios a seu deslocamento para a crítica, realizados no campo da sociologia, como o célebre trabalho sobre as populações caipiras em *Os parceiros do Rio Bonito*.

² Ver, por exemplo, quando se pergunta sobre as relações de influência entre escritor e leitor, respondendo que “são questões que o crítico propõe ao sociólogo, ou responde ele próprio colocando-se no ângulo deste” (1967, p. 75).

³ O termo “legitimista”, como oposição a “relativista”, faz referência às perspectivas sociológicas que focam a disputa da legitimidade cultural, e sua interação com as relações de dominação social (GRIGNON & PASSERON, 1991). Apresentaremos com mais detalhe esta contraposição no capítulo a seguir: “Literatura(s), legitimidade e subcidadania”. Vale dizer, pelo momento, que esta posição “legitimista” considera a hierarquia dominante de legitimidade cultural, que atribui mais valor estético (mais “legitimidade cultural”) às práticas culturais dos grupos dominantes, como a literatura escrita e as práticas de leitura silenciosa e solitária.

dirigentes assumam o mecenato do autor, que orienta sua produção ao gosto destas. Ainda segundo Candido, a “pobreza cultural” das elites a que o escritor estaria preso (por ser seu único público), explicaria as características gerais da literatura brasileira nesse século, paradoxalmente “de leitura fácil e estrutura acessível”, que seria pouco difundida mesmo evitando explorações formais requintadas. Neste sentido, o sistema literário brasileiro é caracterizado pela sua relativa dependência a respeito das literaturas das metrópoles (principalmente, a França), onde os escritores imaginavam seus “leitores ideais”. E isto se faz compreensível com a inclusão de outro fator, que será descrito como o “fato básico das condições materiais de existência da literatura no Brasil”: o analfabetismo, que se relaciona com uma imagem de “subdesenvolvimento e debilidade cultural” (2003, p. 140-162). Só adentrando o século XX o analfabetismo começou a ser reduzido, chegando a taxas baixas (comparáveis às nações europeias) unicamente no final do século. Mas neste mesmo período, aparecem as indústrias culturais que, para Candido, representam outra ameaça para o desenvolvimento da literatura. Assim, explica-se que a alfabetização não aumente proporcionalmente o número de leitores da literatura: teria acontecido um deslocamento geral “dos alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada” (2003, p. 145)⁴.

O modelo da “literatura como sistema” é útil para pensar as mudanças históricas de uma literatura considerada como um todo: “a literatura brasileira”. Articulando os três elementos que o compõem (autor, obra, público), o processo literário se apresenta como um circuito relativamente estável e unificado, onde o recorte se estabelece em função da fronteira nacional e idiomática. Neste sentido, a dimensão sociológica do trabalho de Candido se assemelha aos trabalhos de Lukács (*A teoria do romance*, 2000) ou Auerbach (*Mimesis*, 2004)⁵. Nestes, a proposta é relacionar, em termos muito abrangentes, a constituição de uma forma literária, o romance, com um período histórico-filosófico, a modernidade. O mesmo propósito parece ter o livro de Ian Watt, *A ascensão do romance* (2010), em que este gênero literário é relacionado com o individualismo moderno a partir de uma análise da narrativa inglesa do século XVIII.

Estas considerações sociológicas sempre têm para Candido uma função subsidiária perante o que se apresenta como seu grande objetivo: o exercício da crítica literária (1967, p. 3-15). Ao realizar ele mesmo o trânsito profissional entre disciplinas, Candido parece especialmente preocupado com especificar explicitamente a fronteira entre as duas, o que radica num problema

⁴ Para melhor entender a ligação de Candido às hierarquias valorativas legítimas (como o “grafocentrismo”, segundo o qual a “cultura escrita” é superior à “cultura oral”) seria interessante contrastar estas anotações sobre o analfabetismo como “um mal a ser combatido”, com a reconstrução sócio-histórica do “iletrismo” como “problema social” realizada por Lahire sobre o cenário midiático da França recente (LAHIRE, 2008).

⁵ A relação entre Auerbach e Candido e detalhadamente comentada em *A passagem do três ao um* (WAIZBORT, 2007).

central: o valor estético da obra. Para o autor, a sociologia da literatura “não propõe a questão do valor da obra”, pois “é uma disciplina de cunho científico, sem a orientação estética necessariamente assumida pela crítica” (1967, p. 4). Esta visão corresponderia à perspectiva clássica do trabalho do crítico em relação ao problema do valor, em que a função deste profissional seria não só interpretar os sentidos e desvendar os procedimentos técnicos das obras, mas também “separar o joio do trigo”, o bom do ruim, e como consequência disto, “fixar o cânone”, estabelecer quais obras merecem ser lembradas como “clássicos” e quais autores como “gênios”. Esta imagem do crítico como autoridade guardiã da legitimidade literária segue sendo a empregada por alguns dos mais conhecidos representantes deste grêmio na atualidade. Como caso paradigmático, podemos mencionar o trabalho mais divulgado do crítico novaiorquino Harold Bloom, que fixa com listados de obras e autores *O Cânone Ocidental* (1994), ou o *panteon* limitado de 100 *Gênios* (2003). Porém, a história universitária da teoria literária tentou libertar-se desta visão dicotômica do “problema do valor”, tentando discernir se este se devia a parâmetros “objetivos” da obra ou ao gosto “subjetivo” do crítico. Se este for o caso (o valor como gosto subjetivo), tal problema não teria espaço na teoria literária, que passaria a afirmar o relativismo radical sem hierarquias entre as obras, relegando os julgamentos do tipo “bom/ruim” à crítica jornalística ou “de autor”. Perante este dilema se constrói o interessante ensaio do crítico Antoine Compaignon em *O demônio da teoria* (2003), que sistematicamente compara as noções literárias do “senso comum” com os postulados mais desafiadores da teoria crítica pós-estruturalista⁶. A respeito do “valor” (p. 225-255), Compaignon observa como este conceito se relaciona essencialmente com um problema político de gestão cultural dos coletivos humanos no territorial (a construção da “literatura nacional”) e no temporal (a seleção dos “clássicos” que devem passar à “posteridade”). Ainda reconhecendo a relativa arbitrariedade e instabilidade do cânone, que nunca pode fundamentar-se em parâmetros “objetivos”, Compaignon propõe um “relativismo moderado”, que focaria a atenção nas regularidades e constantes históricas do cânone, já que “a bolsa de valores literários não joga ioiô”. Assim, aceitar que “não é possível explicar uma racionalidade das hierarquias estéticas, não impede o estudo racional do movimento dos valores, como fazem a história do gosto ou a estética da recepção” (p. 255).

Como veremos ao apresentar a noção da “literatura como campo”, a proposta de Bourdieu sobre a construção coletiva do valor estético como efeito do campo, vai exatamente nesse sentido, e

⁶ Curiosamente, este esforço de tradução entre posições epistemológicas distantes e enfrentadas lembra muito a proposta de Boaventura de Sousa Santos, de uma “ecologia de saberes” para um “novo senso comum” (2008). O livro de Compaignon, orientado essencialmente ao leitor não-especializado, responderia à mesma intuição de Santos, que propõe que a ciência, depois do projeto positivista de “romper com o senso comum”, deveria contribuir ao “reencontro” entre ciência e senso comum, em um importante movimento epistemológico de “ruptura com a ruptura”.

será de grande interesse para nossa pesquisa. Como remarca o sociólogo francês ao reconstruir a genealogia do “olhar puro”, se consideramos que o valor estético é uma característica intrínseca das obras que deve ser “desvendada” pelo crítico, estamos negligenciando o poder performativo deste ator -o crítico- para “produzir” valor⁷.

Considerando que na trajetória coletiva da Literatura Marginal Periférica, assim como em algumas das trajetórias individuais, o papel da crítica (e de certos críticos) é especialmente relevante, não podemos desconsiderar a atuação destes atores ao considerá-los como meros “constatadores do valor intrínseco”. Além da crítica literária (acadêmica ou jornalística), uma abrangente e complexa rede de “instâncias de consagração” é mobilizada para instituir o valor (ou o “desvalor”) de uma obra, e será nesses aspectos que nos focaremos ao reconstruir a trajetória dos escritores da Literatura Marginal Periférica.

Outro aspecto onde se faz evidente a posição legitimista da teoria de Candido é a abordagem das literaturas orais das “sociedades primitivas” (1967, p. 41-70). Podemos entender que os ecos de certos traços evolucionistas, que tentam ser controlados e matizados, se devem ao recurso à antropologia funcionalista de Malinowski, citada em repetidas ocasiões para estabelecer parâmetros comparativos entre culturas. Ao pesquisar os “estímulos da criação literária”, se atribui à literatura das “sociedades menos evoluídas” uma preponderância da “função social, pragmática” da poesia, que não estaria necessariamente presente “entre nós”, “civilizados”, onde a literatura cumpre uma “função total”, relacionada com sua função estética de caráter universal. Por isso, “as formas eruditas de literatura dispensam o ponto de vista sociológico, mas de modo algum a análise estética; enquanto as suas formas orais dispensariam a análise estética, mas de modo algum o ponto de vista sociológico” (p. 51). Ainda que Candido evite em várias ocasiões cair em um “utilitarismo estreito” para falar destas literaturas orais, apontando que persistem elementos de “gratuidade” (p. 54), é evidente que a noção de “valor estético” implícita nas suas análises gera um viés ao celebrar as formas literárias relacionadas com as práticas individuais de leitura e escrita e desconsiderar todas as outras. A mesma desconsideração mostrada para as culturas orais se repete para os meios de comunicação de massa (como o rádio), que impediriam o “possível enriquecimento da leitura e da escrita feita para ser lida” (p. 88). Considerando a forte relação existente entre a Literatura Marginal Periférica e gêneros de expressão extra-literários, como o imagético, o performativo, o musical ou a oralidade, resulta limitante esta visão estreita e legitimista da “literatura” e do “valor literário”, que

⁷ Sobre os *Diálogos críticos* no campo literário brasileiro dos últimos vinte anos, consultar a interessante dissertação de Flávio Moura (2004), calcada no instrumental analítico de Bourdieu. Reconstruindo as principais posições político-epistemológicas da crítica literária, e as polémicas mais intensas que estruturam seus conflitos, Moura mostra como estas são importantes para a consagração ou depreciação de determinados autores e obras.

nos levaria a subestimar as práticas culturais que vamos estudar⁸.

Perante isto, e como oposição à corrente sociológica fundada por Candido, será interessante recuperar as aberturas conceituais que trazem outras correntes críticas brasileiras, como os Estudos Culturais⁹, especialmente a partir dos trabalhos de Silviano Santiago. Este autor revisa o tradicional dilema da originalidade ou dependência da literatura brasileira em seu contexto (neo)colonial, a partir de noções como “diferença” e “entre-lugar” (Derrida), ou a distinção teórica entre “texto legível” e “texto escrevível” (Barthes). Com estes, a situação da literatura latino-americana não se caracterizaria tanto pela sua relação de dependência a respeito de umas “fontes” europeias originais, quanto pelas diferenças reescritas sobre estas. Assim, a literatura latino-americana passa a ser vista como um “entre-lugar” discursivo, um espaço “antropofágico” onde a tradição literária ocidental se assimila como um “texto escrevível”, isto é, um significante que é constantemente re-interpretado, modificado e re-enchido de significados. Nesse ato literário de “apropriação” reside a singularidade e o valor desta literatura. Porém, ao avaliar a importância política desta tendência literária para a reconfiguração e deslegitimação da situação de dependência (neo)colonialista, Santiago constata a limitação mais evidente de esta prática cultural: a literatura (tanto em leitura quanto em escritura) é uma prática extremamente minoritária no Brasil. Numa interessante comparação entre o discurso sociológico e o discurso literário, Santiago observa como, ainda mostrando mais capacidade de compreensão da estratificação social e os desequilíbrios econômicos, o discurso sociológico (inclusive nas suas versões marxistas, que propõem um modelo de ação para as classes não-privilegiadas no cenário da luta de classes) “é muitas vezes cego com relação aos valores pequeno-burgueses que carrega consigo”, e pior, solidifica este viés reacionário com a legitimidade da palavra científica.

E aí que o bisturi literário, mais impiedoso e menos comprometido [que o discurso sociológico] com as instituições burguesas (tanto a universidade quanto os centros de pesquisas), mais anárquico e bandido, mais *marginal* enfim, pode cortar com rigor e vigor as carnes esclerosadas da classe dominante brasileira. *Pena que o conhecimento praticado por essa cirurgia fique restrito a uma edição de 3 mil exemplares num país de 110 milhões de habitantes. Que eficiência pode ter?* (SANTIAGO, 1982, p. 40. Itálica nossa).

Fica clara, então, a importância destas reflexões para trabalhar com a Literatura Marginal Periférica, que se propõe como a apropriação das práticas de leitura e escritura pelas massas de milhões de brasileiros tradicionalmente excluídos das mesmas. A compreensão da literatura como

⁸ Voltaremos a este dilema sobre a relação entre as culturas letradas e as ditas “populares” no capítulo seguinte, em especial ao abordar o livro de Claude Grignon e Jean-Claude Passeron, *Lo culto y lo popular: populismo y miserabilismo en literatura y sociología* (1991).

⁹ Como assinala Moura (2004, p. 54-66), os movimentos internacionais do campo intelectual, que valorizam este (relativamente) novo aparato teórico, e o próprio retalhamento do campo literário entre outras mídias e práticas estéticas, parecem favorecer a importância crescente desta corrente crítica. Sem prestar muita atenção a estas mudanças de valorização no campo intelectual brasileiro, incorporamos as reflexões de Silviano Santiago pelo seu interesse científico e político para as perguntas formuladas sobre nosso objeto de estudo.

um “entre-lugar” discursivo, como prática intelectual essencialmente subversiva (a diferença do pensamento sociológico institucional), nos obriga a abandonar a noção de “sistema literário” como um circuito estabilizado, passando a considerar esta prática cultural como uma “relação” tensa entre coletivos humanos. Com isso, “a noção de *unidade* sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização” (SANTIAGO, 1978, p. 17). Aqui reside a importância política que Santiago atribui à linguagem e à literatura, como espaço de indeterminação desde o qual o discurso dominado pode ir tecendo a sua emancipação do colonizador, a partir da apropriação dos seus recursos literários e imaginários.

Mais recentemente, Santiago desenvolve estas noções a partir de conceitos tão sugestivos como o “cosmopolitismo do pobre” ou a “literatura anfíbia” (2004). Esta ênfase no cosmopolita, no mestiço, no anfíbio, no híbrido, etc., assemelha Santiago com outros pensadores contemporâneos como Néstor Garcia Canclini ou Homi Bhabha, mas não está isenta de polêmicas. Como veremos no capítulo “Literatura(s), legitimidade e subcidadania”, o sociólogo Jessé Souza, com argumentações muito sólidas, vê nessa valorização do híbrido uma ocultação ideológica das grandes desigualdades sociais baseadas em traços culturais ou étnicos. Porém, como argumentaremos, consideramos que essa noção de hibridação tem mais a ver com a “antropofagia” de Oswald de Andrade que com a “democracia racial” de Gilberto Freyre. Desta forma, ainda que não livre das perigosas derivas ideológicas, a reflexão sobre estas práticas e manifestações culturais “híbridas” supõe mais oportunidades do que riscos. Voltaremos mais adiante a este debate sobre a relação entre diferentes matrizes culturais e sua importância para legitimar ou questionar a desigualdade social, que tanto tem a ver com a Literatura Marginal Periférica.

Mas ainda neste momento da discussão sobre o fato literário, outro elemento que merece atenção é o problema da “autonomia literária”, relacionado com o já mencionado “problema do valor”. Neste aspecto, Candido também nos serve como ilustração das correntes críticas mais clássicas, que têm a suas raízes na filosofia estética kantiana. Como vínhamos explicando, na visão do autor a “função total” é diferente da “função social” das “culturas primitivas”, onde as práticas que poderíamos chamar artísticas se explicam como fenômenos coletivos e são essencialmente pragmáticas para a vida social. Já a literatura erudita se explica pela sua “gratuidade”, apresentando um “sistema simbólico total” marcado pela “atemporalidade” e a “universalidade estética”, devendo-se esta manipulação técnica à perícia individual do autor. Nesta gratuidade e individualidade reside a autonomia da literatura, que “só se desenvolve quando a obra, não dependendo essencialmente para ser criada e comunicada de nenhum coletivo, ganha independência

em relação às condições de produção” (1967, p. 50). Como veremos a seguir, esta declarada “gratuidade” será explicada pela teoria da legitimidade cultural de Bourdieu como um “desinteresse interessado”, em que a distância mostrada a respeito dos fatos da infra-estrutura econômica serve para legitimar todo um sistema de dominação social.

Antes de desenvolver este raciocínio, devemos chamar a atenção para outra contradição frontal entre os modelos teóricos de Candido e Bourdieu: a relação entre a autonomia literária e o público leitor “não-produtor”. No esquema triádico de Candido, o leitor ocupa um lugar essencial, “distinguido nitidamente do artista”, e configurando “um conjunto informe”, em estado de “massa abstrata” ou “virtual”. Como vimos, na leitura de Candido sobre a história da literatura brasileira, a ausência dessa “massa abstrata” de leitores fazia com que o autor ficasse preso à pobreza do gosto de uma elite reduzida, limitando o desenvolvimento técnico requintado da literatura nacional. Disto, e dos comentários sobre a “cultura de massas” cooptando o público recém alfabetizado, se depreende que o crescimento da extensão do público leitor deveria supor uma vantagem para o escritor, que teria mais espaço para a inovação e a produção da “literatura valiosa”. A influência desse “público virtual” sobre o autor é “grande”, mas indeterminada, e só como uma possibilidade desviante se comentam casos como o de Conan Doyle e outros muitos autores modernos, que “desejosos de fama e bens materiais, se ajustam às normas do romance comercial”. Ao mesmo tempo, a total coincidência de produtores e consumidores se apresenta como uma característica das sociedades primitivas ou rústicas, como o caipira paulista e a manifestação da cana-verde, “onde praticamente todos os participantes se tornam poetas, trocando versos e apodos” (1967, p. 34-35). Assim, para Candido, esta carência de especialização do artista provoca a pobreza estética da literatura primitiva ou rústica que, lembremos, só adquire seu valor estético se contextualizada na sua função social.

A visão de Bourdieu sobre os consumidores não-produtores é radicalmente contrária. No modelo do “campo literário”, que detalharemos a seguir, a autonomia da atividade literária, entendida como “auto-normatividade” dos produtores, só se pode sustentar quando existe uma quase total reversibilidade e circularidade das relações de produção e consumo (1987, p. 113). Ao inverso, quando os escritores se dirigem a consumidores não-produtores, deixam de disputar um capital simbólico específico, dobrando-se às exigências da demanda externa (o “público”) e entrando no terreno da “indústria cultural”, que levaria a produzir obras vendáveis no “subcampo da grande produção”.

Esta contradição teórica pode ajudar-nos a levantar uma série de questões relevantes sobre nossos problemas de pesquisa. Qual a relação dos produtores da Literatura Marginal Periférica com o seu público? A circulação destas obras se orienta a um público “virtual”, “amorfo” e

“indiferenciado”? Ou a um grupo reduzido de pares (outros produtores de Literatura Marginal Periférica), com características sociais e culturais bem definidas? E em qualquer caso, como afetam estas diversas representações dos “leitores ideais” à autonomia do produtor? Limitam os seus projetos, os orientam a produzir um tipo especial de obra?

Ainda considerando este viés “legitimista” da sociologia da literatura de Candido (lembramos, subsidiária do objetivo crítico), voltamos a assinalar o valor de algumas das suas contribuições singulares. A noção de “sistema”, ao apresentar a literatura como um circuito relativamente autonomizado e estabilizado, afetado por dinâmicas de transformação e mudanças coletivas num nível macro, permite uma contextualização geral da produção, circulação e consumo de literatura na sociedade estudada. Os ensaios de Candido sobre a *Formação da Literatura Brasileira* situam seu nível de análise numa dimensão coletiva muito abrangente, notando mudanças gerais referentes ao âmbito nacional. Ainda que este não seja o conceito principal para focar o nosso problema de pesquisa sobre a Literatura Marginal Periférica contemporânea, levaremos em consideração muitos dos seus comentários sobre o “sistema literário brasileiro” como um contexto geral. Assim, por exemplo, as relações entre analfabetismo, dependência colonial e produção literária são muito relevantes, quando desvinculadas da sua conotação legitimista. Igualmente valiosas são as suas apreciações críticas sobre a tematização e estilização da violência urbana na “nova narrativa”, em que apresenta a noção de “realismo feroz” (2003, p. 199-215).

Se depois destas avaliações preliminares dissermos que o “sistema” não será o conceito orientador de nossa análise, é porque pesquisas recentes argumentam que uma discussão frontal de certas premissas da noção de “sistema literário” poderia contribuir para o aprofundamento dos aspectos sociológicos da crítica literária de Candido. Esta revisão, que está começando a confrontar o “sistema” de Candido aos trabalhos de Bourdieu (FROTA, 2008), destaca que no modelo triangular de Candido “entre os vértices há como que um vazio, como se não houvesse outras instituições e agentes sociais em jogo” (FROTA; PASSIANI, 2009, p. 35). Dentre estes agentes e instituições que precisam ser considerados por uma sociologia da literatura que analise o processo social de produção de valor, é urgente um exercício de reflexividade para colocar a própria figura do crítico dentro da ciranda literária que ele pretende observar com neutralidade. Sendo o foco desta dissertação as relações de tensão, as dinâmicas de exclusão e de reconhecimento e os movimentos de resistência contra as lógicas dominantes na produção e circulação da literatura, podemos concluir que a noção triangular de sistema se apresenta pouco adequada para o problema abordado por ser excessivamente limitada e esquemática. A seguir, indagaremos como algumas inovações do conceito de “campo” trazem novos olhares para a sociologia da literatura.

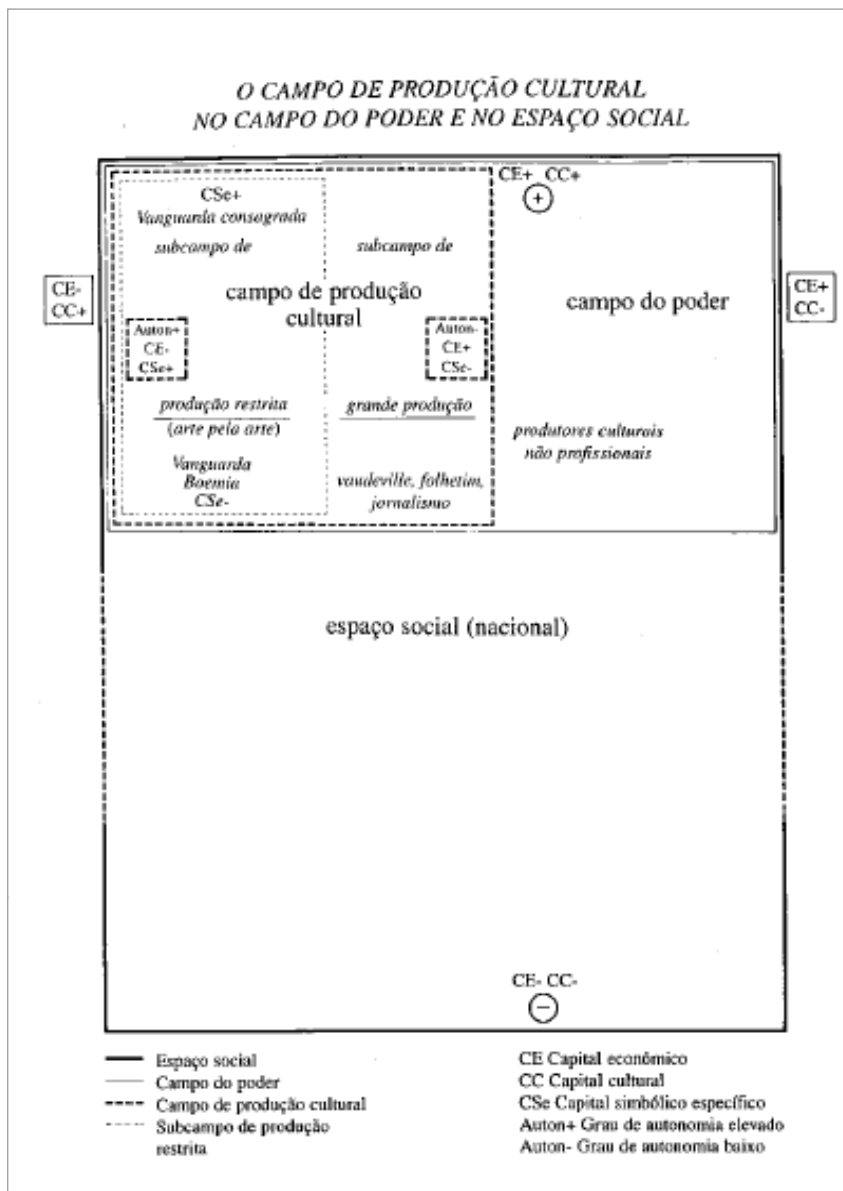
2.2 A literatura como “campo”

O conceito de “campo literário” de Pierre Bourdieu começa a ser desenvolvido em ensaios dos anos 1980, como *O mercado de bens simbólicos* (1987, pp. 99-180), ou *Campo de Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe* (1987, pp. 183-202). No primeiro, sob a forma geral do “Campo de Produção Erudita”, se faz referência também a outras esferas de produção intelectual, como a música ou o pensamento filosófico. No segundo é focada especificamente a produção literária, formando as bases da pesquisa empírica que se desenvolverá com mais detalhe em *As regras da arte* (1996). Neste último, o sociólogo reconstrói o espaço de produção de Gustave Flaubert e outros escritores franceses de final de século XIX, observando a constituição do lema da “arte pela arte” como oposição aos autores do “arte burguês” (Feuillet) e do “realismo social” (Champfleury). Na análise sociológica, a ascensão desse grupo é assinalada como a “Fase Heroica” do campo, marcada pela conquista da “autonomia” do campo literário. É precisamente este conceito a chave explicativa que atribui tanta importância a esse período e grupo literário.

Segundo Bourdieu, a “autonomia” refere à autonormatividade do campo, definido pela disputa de um “capital simbólico específico” entre um número limitado de produtores. Estes escritores “profissionalizados”, mediante seus próprios juízos, gerenciam a disputa por esse “capital literário” que depende unicamente das relações de força no interior do campo (principalmente, o reconhecimento dos pares) e se libertam de toda influência externa, heterônoma (sejam as de caráter moral, político, religioso ou econômico). Os escritores integram um subcampo de produção restrito, onde os produtores produzem principalmente para produtores, dando lugar a obras “esotéricas” sem interesse para os não-produtores. Perante este campo erudito restringido, constitui-se o “Campo da Indústria Cultural” destinado aos consumidores não-produtores. As obras geradas neste “subcampo de grande produção” são fundamentalmente heterônomas, marcadas pela submissão dos produtores em relação à demanda externa (“o público”), por mediação dos detentores dos meios de produção e difusão (editores, diretores de teatros, etc). Esta procura da maximização do público, por extensão da prática em todas as classes sociais, leva à produção de uma “arte média”. Nestas se limitam todas as inovações formais não convencionais contrárias ao gosto do “grande público”, que carece de uma disposição específica para lidar com elas. Em síntese, a diferença entre os dois subcampos seria a lógica de consagração e legitimação que os domina, marcando as disputas dos agentes envolvidos em cada um: no Campo de Produção Erudita (ou subcampo de produção restringida), a lógica de consagração é lenta e anti-econômica, sendo que o capital simbólico específico se conquista unicamente no interior do campo a partir do reconhecimento de outros produtores; no Campo da Indústria Cultural (ou subcampo de grande produção), a lógica é heterônoma, depende da

consagração no mercado e pode ser medida pelo sucesso comercial das obras. A situação social diferenciada dos dois subcampos pode ser apreciada no esquema geral que propõe para o campo literário francês do século XIX:

Figura 2 - O campo de produção cultural no campo do poder e no espaço social.



Fonte: Bourdieu (1996, p. 144).

Esta polaridade forte entre Campo de Produção Erudita e Campo da Indústria Cultural pode lembrar a diferenciação marcada por Candido entre a “arte de segregação” e a “arte de agregação”, sendo que a primeira “se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam enquanto tal, da sociedade”, ao tempo que a segunda “se inspira principalmente na experiência coletiva e visa meios comunicativos acessíveis, incorporando-se a um sistema

simbólico vigente utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade” (1967, p. 23). Mas a diferenciação de Candido coloca em destaque o tratamento do sistema simbólico, isto é, a própria linguagem literária, sem se perguntar pelas causas determinantes nem pelos efeitos extra-literários das diferentes atitudes a respeito dela. Com o transfundo funcionalista de Malinowski, nestas diferentes funções potenciais da arte (agregação/segregação) não se observa rastro de conflito social, sem se perguntar quem é esse “reduzido grupo de receptores que se destaca da sociedade”, nem qual a motivação, a condição de possibilidade ou o efeito político de agregar grandes grupos com base a um código que “já está estabelecido”. Estas questões, que dizem respeito mais ao extra-literário do que à estrita materialidade linguística das obras, são as que tenta abordar Bourdieu com seu conceito do campo e da concorrência pelos diferentes capitais. A disputa pelo Capital Simbólico Específico estrutura o interior do Campo de Produção Erudita (subcampo de produção restringida), e nas relações de força envolvidas nesta disputa se define a hierarquia de legitimidades culturais dos produtores e obras.

Para isso, o processo de disputa implica a constituição do “sentido público” da obra, que definirá entre outros aspectos o seu “valor”, e os diferentes fatores que o integram. Se, como vimos, para Candido o valor literário é uma característica intrínseca da obra, inacessível à apreciação do sociólogo e que deve ser julgado pela crítica, para Bourdieu o valor é produzido socialmente:

...produto de uma imensa empresa de alquimia simbólica, na qual colabora, com a mesma convicção e lucros muito desiguais, o conjunto dos agentes lançados no campo de produção, isto é, os artistas e os escritores obscuros assim como os “mestres” consagrados, os críticos e os editores tanto quanto os autores, os clientes entusiastas não menos que os vendedores convictos (BOURDIEU, 1996, p. 199).

Este “valor literário” aparece não como uma característica objetiva da obra, em função de padrões estéticos transcendentais e eternos, mas como *illusio*, a construção de uma crença nas interações do campo entre escritores, públicos (amplos e restritos), crítica (acadêmica e jornalística) e demais atores relevantes (editores, agentes literários, etc). O papel do crítico, em particular, é relevante não simplesmente como uma autoridade carismática que determina arbitrariamente os valores com juízos normativos, mas como uma instância de objetivação “que pretende explicitar o sentido objetivamente inscrito na obra”, colaborando com “o esforço dos escritores e artistas para realizar sua essência singular”, constituindo as “*propriedades de recepção*” e o “*sentido público* da obra pelo qual o autor é definido e em relação ao qual está obrigado a definir-se” (1987, p. 111-113).

Seria interessante, por exemplo, um exercício de reflexividade para avaliar como a crítica de Antonio Candido, vinculada às instituições acadêmicas de maior prestígio (USP, UNICAMP), não só clarificou, mas também contribuiu à consagração literária dos movimentos dos que se ocupou

(especialmente, o modernismo brasileiro). Como assinalam Frota e Passiani (2009, p. 25-26), um texto que ilustra este duplo processo com singular claridade é o prefácio que Candido escreveu em 1979 para o livro *Intelectuais e política no Brasil (1930-1945)*, em que sob uma óptica eminentemente bourdieusiana, Sérgio Miceli situa os fundadores do modernismo em relação às instituições do estado (o campo do poder). No prefácio, que se manteve na edição mais recente de *Intelectuais à brasileira* (2001, p. 71-75), Candido reage a esta análise “objetiva” de uma perspectiva empática com o objeto de estudo, quase íntima, já que a falta de pessoalização que implica o esquema de Bourdieu no tratamento dos “dados” impede manter uma relação de proximidade com os autores estudados. Se, de um lado, é certo que a imposição de um esquema sociológico abstrato (o “campo”) implica o risco de reduzir em excesso o tratamento das obras, que passariam a ser consideradas como “*tomadas de posição*” estratégicas nas “lutas internas” do campo, de outro lado, as aberturas analíticas e interpretativas que este esquema providencia em termos sociológicos nos autorizam a correr o risco. No texto de Candido sobre o livro de Miceli se pode apreciar não só a leitura do observador crítico e distanciado, mas a reação do agente envolvido no processo de forma estrutural, obrigado a defender “não apenas amigos, mas os princípios estéticos e ideológicos do grupo do qual, em certo sentido, era herdeiro: os modernistas de São Paulo, particularmente aquele que tinha Oswald e Mário de Andrade como líderes” (FROTA; PASSIANI, 2009, p. 26)¹⁰.

Voltando a pensar no nosso objeto empírico, veremos como em muitos dos momentos decisivos da Literatura Marginal Periférica a crítica literária (acadêmica ou jornalística) joga um papel determinante, seja para condenar, desconsiderar ou qualquer outra forma de provocar uma exclusão do campo (privando de capital simbólico específico), seja para valorar positivamente, divulgar ou dinamizar sua posição no mesmo. A esta função da crítica na produção do sentido público e do valor literário da Literatura Marginal/Periférica, se somam outras “conexões extraliterárias” (NASCIMENTO, 2009, p. 88-106), que irão desde os editores de importantes revistas até instituições públicas ou privadas financiadoras de atividades culturais. Por isso o modelo teórico do “campo literário” é muito útil para pensar as disputas e conflitos, assim como as estratégias e táticas (conscientes e semi-inconscientes) que os diferentes autores da Literatura Marginal Periférica mobilizam para a construção da sua trajetória, lembrando que o reconhecimento de seu valor literário não depende unicamente da produção textual, mas das interações entre os agentes envolvidos.

Porém, se nenhum modelo teórico é perfeito, este tampouco o é. Um primeiro aspecto

¹⁰ A relação entre Antonio Candido e o grupo modernista é comentada na pesquisa de Enio Passiani, observando a disputa entre Monteiro Lobato e os modernistas na fase de formação do campo literário brasileiro (2002).

questionável do “campo literário” de Bourdieu é a separação radical dos dois campos de produção de bens simbólicos (“erudito” e “indústria cultural”) e as advertências sobre a impossibilidade de transferência de capitais entre um e outro. Com eles, Bourdieu marca uma fronteira entre tipos ideais que talvez seja pouco operativa. O problema não seria a inexistência dos tipos ideais “puros” na realidade empírica, já que, como sabemos desde Weber, esta distância entre o teórico e o empírico faz parte desta abordagem metodológica. O problemático é a articulação entre estes dois tipos ideais, já que na sua conceituação teórica são inconcebíveis os trânsitos entre estes espaços conceituais. Além disso, como assinala Lahire, o sociólogo não evita uma visão normativa, que reconhece explicitamente: “*Hablando de una ‘conquista’ de la autonomía, preocupándose por las ‘amenazas’ que se presentan sobre ella, Pierre Bourdieu enuncia claramente el valor positivo que le atribuye a esta última*” (Lahire, 2002, p. 27)¹¹. A fronteira insuperável entre os dois espaços de produção e a sua incomensurabilidade é a chave estrutural do modelo, de forma que, mesmo considerando estes conceitos como tipos ideais, o seu poder explicativo parece ameaçado, sendo pouco prático para explicar os (muitos) casos intermediários.

Quando Bourdieu passa a analisar o campo literário “tal como o conhecemos hoje”, a sua interpretação só pode passar pela separação conceitual de “dois subcampos”, que separam os diferentes autores, leitores e editores em uma “estrutura dualista” regida por “duas lógicas econômicas” e “dois modos de envelhecimento” (1996, pp. 162-183). Na Indústria Cultural, onde se situaria a chamada “literatura comercial” de “ciclo de produção curto”, os produtores procuram uma consagração rápida pela via do mercado; no campo “anti-econômico” da “arte pura”, onde encontraríamos autores como Beckett ou Robbe-Grillet, os autores e editores não procuram o sucesso imediato de vendas, mas esperam a consagração lenta pela via do capital simbólico legítimo (e o lucro diferido por conseguir “marcar época”). Uma hipotética tentativa de deslocamento de um a outro campo seria punida pelas lógicas internas de cada um: pensemos, por exemplo, em um escritor com grande sucesso de vendas que almejasse fazer valer a grande quantidade de leitores como elemento de valorização em instâncias de consagração legítimas (como Academias de Letras, universidades ou o sistema escolar). Para Bourdieu, isto seria impossível pela incomensurabilidade entre as duas hierarquias valorativas, com lógicas excludentes. Qualquer signo deste tipo de “contrabando ilegítimo” seria punido pelo juízo “autônomo” dos pares, ou, caso contrário, seria

¹¹ No seguinte capítulo, “Literatura(s), legitimidade e subcidadania”, indagaremos mais sobre as críticas de Bernard Lahire ao modelo da “teoria da legitimidade cultural”. Como ele aponta, especialmente no livro *A cultura dos indivíduos* (2006a), o modelo teórico da legitimidade cultural, baseado em tipos ideais colocados como pólos extremos de práticas culturais (cultura legítima *versus* cultura não legítima) articuladas com as desigualdades sociais (grupos dominantes *versus* grupos dominados), pode enviesar a análise empírica *a priori*, de forma que chega a ser impossível um questionamento do modelo. A análise sociocultural “a escala individual” proposto por Lahire permite uma aproximação metodológica diferenciada, abrindo outras interpretações da realidade social.

observado pelo sociólogo como uma “regressão heterônoma” do campo literário legítimo (com a conotação valorativa e normativa que esse conceito implica). Mas será que este modelo teórico é (ainda) sustentável? São incompatíveis o sucesso comercial e a consagração na hierarquia da legitimidade cultural? Estes “tipos ideais” extremos explicam o comportamento da maioria dos produtores culturais ou mesmo de uma proporção importante deles? Ainda existe (ou alguma vez existiu) a total autonomia pura do campo literário? Para avaliar a pertinência e a potência heurística deste modelo é preciso indagar o funcionamento das instâncias de consagração, reprodução e difusão das obras, que distribuem os capitais e definem as trajetórias nos diferentes mercados.

Com o termo “instâncias de consagração e reprodução”, Bourdieu se refere a todas as instituições e sistemas simbólicos que detenham uma força específica para constituir as hierarquias de legitimidade cultural e reproduzi-la ao longo do tempo. Assim, a consagração de obras contemporâneas começaria pela própria hierarquia simbólica estabelecida entre as editoras (a diferença entre publicar em uma grande editora nacional, como *Editions Le Minuit* na França ou *Companhia das Letras* no Brasil, em uma pequena editora de províncias ou especializada em “textos periféricos”, ou realizar uma edição independente “do autor”), passando pela atenção e resenha de críticos, jornalistas ou outros escritores renomados, até outros índices mais formalizados como os prêmios literários (regionais, nacionais e internacionais), as traduções para outras línguas e publicações no exterior ou a relação com Academias de Letras ou Universidades. Finalmente, a “reprodução” do “cânone nacional” se perpetua na assimilação desta hierarquia simbólica pelo sistema escolar que separaria as obras que merecem atenção daquelas que ficam fora do currículo, aquelas cuja impressão e distribuição entre os alunos devem ser financiadas pelo Ministério da Cultura, daquelas cuja presença é proibida nas bibliotecas escolares.

Como veremos ao adentrar na análise dos autores estudados, todas estas instâncias e agentes têm um papel relevante nas trajetórias literárias dos autores da Literatura Marginal Periférica, às vezes produzindo interessantes controvérsias. Pensemos, por exemplo: o que implica para um autor iniciante no mercado literário ter seu manuscrito inédito publicado por uma das principais editoras do país? Ou mais complexo, o que implica para uma obra publicada por uma pequena editora periférica, que conseguiu um sucesso notável entre os leitores mesmo sem grandes campanhas de distribuição e publicidade, ser re-editada e distribuída por uma grande editora, com presença forte no mercado? Quais os motivos que pode ter o autor para desejar esta mudança? Qual o interesse que pode ter o grande editor para adquirir os direitos de publicação de tal obra? Se esta estratégia se interpreta como uma tentativa de chegar a um maior número de leitores ou vender mais livros: isto afeta a legitimidade cultural da obra no campo erudito? E uma adaptação fílmica de sucesso internacional, que dispara a cifra de vendas e o número de leitores do romance original, afeta a

legitimidade cultural da obra original? Como recoloca ao autor a respeito do “Campo de Produção Erudita” e da “Indústria Cultural”? Afinal: que novas oportunidades se abrem para esse hipotético escritor e quais portas se fecham?

Um contraponto interessante à obra de Bourdieu, no referente a estas transições entre o “Campo de Produção Erudita” e a “Indústria Cultural” é a proposta do antropólogo Néstor García Canclini, com seu conceito de *Culturas Híbridas* (2008). A partir da compreensão do esquema teórico de Bourdieu, no que a lógica de “segregação” do campo erudito se liga à necessidade de “distinção” do seu público, e a lógica de “agregação” da indústria cultural se vincula à necessidade de “divulgação” para a extensão do público, Canclini lança o seu olhar sobre a mistura de signos, espaços e gêneros que desafiam a separação entre as duas lógicas de legitimação. Assim, afirma que

...temos que partir de Bourdieu, mas ir além dele para explicar como se reorganiza a dialética entre *divulgação* e *distinção* quando os museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos (CANCLINI, 2008, p. 37).

A partir da análise de vários casos empíricos, Canclini realiza um conjunto de observações sobre as transições complexas entre cada uma das “culturas” (a “popular”, a “cultura” e a “massiva”). O resultado, ainda que não tenha a depurada formalização teórica do modelo bourdieusano, é um instigante questionamento do postulado da autonomia literária, que não seria (mais) um modelo teórico sustentável como lógica dominante da produção. Canclini cita alguns casos de “artistas híbridos” que “quebram as coleções que antes totalizávamos com as noções de culto, popular, ou massivo”. Por exemplo, cita autores como Chico Buarque, Caetano Veloso ou Astor Piazzola, como músicos “que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberiana” e “atuam alternadamente em estádios e em concertos de câmara, desenvolvem linhas espetaculares e experimentais em sua linguagem, produzem obras em que ambas as intenções coexistem” (CANCLINI, 2008, pp. 302-309). No campo literário, Canclini cita Borges como caso paradigmático da articulação simultânea entre os campos da cultura erudita e da indústria cultural, como um escritor “que incorporou à sua prática de escritor a imagem que a mídia lhe forjou, criando o gênero das declarações aos jornalistas, com o qual parodiou a relação ficcional deles com o real” (2008, p. 361). Ainda que o citemos pelo seu esclarecimento na contestação, e pelo interesse na noção de “hibridação” que será desenvolvida depois, esta crítica ao modelo de Bourdieu não é exclusiva de Canclini. No campo da teoria literária a proposta contestatória da crítica argentina Josefina Ludmer tem despertado muito interesse recentemente¹². Com o título de “Literaturas Pós-autônomas” (2007), Ludmer introduz no circuito

¹² Ver, por exemplo, o dossiê específico da *Revista Landa* (vol. 1, núm. 2, UFSC, 2013), dedicado à discussão desse texto. Entre os diferentes artigos, minha contribuição tenta articular a vaga noção de “post-autonomia” com os

crítico uma noção ainda vaga, enigmática e ambígua (apesar da sua radicalidade, o texto não tem mais de dez páginas), com a qual crítica o “pensamento das esferas” de Bourdieu, que declara obsoleto. Ludmer postula que, no mundo de hoje, há uma vinculação inseparável entre, de um lado, o econômico e o cultural, e de outro, o real e o ficcional. Nesta amálgama, sempre segundo Ludmer, o espaço da “imaginação pública” não poderia ser estruturado em espaços autônomos de produção cultural. Ainda que o esquema de Ludmer pareça inconsistente (pouco mais que um esboço de anotações críticas) resulta interessante observar o questionamento de um modelo teórico que parecia tão estável.

Em outro nível de análise se encontra a “sociologia em escala individual” de Lahire, que põe a ênfase nas variações intra-individuais e na possibilidade de práticas dissonantes (legítimas e ilegítimas) num mesmo grupo ou indivíduo. Como veremos depois, esta revisão também leva a questionar a incomensurabilidade entre o campo da literatura erudita e o campo da literatura comercial, criando um cenário complexo em que os escritores não estabelecem uma posição fixa e duradoura (nem completamente autônoma nem totalmente heterônoma). Porém, nos interessa reter desde já uma diferença entre a crítica de Lahire e as outras mencionadas: para ele, a divergência entre os seus estudos empíricos e o modelo teórico de Bourdieu não se atribui a uma mudança histórica entre a época das pesquisas empíricas daquele e o presente (isto é, entre os anos 1960-70 e 1990-2000), mas a uma diferente aproximação teórico-metodológica. Assim, depois de realizar uma releitura das tabelas estatísticas que fundamentam os argumentos de *La Distinction* (nos que Lahire encontra importantes sobreinterpretações), conclui-se que para a formulação da sua nova proposta teórica talvez seja relevante “a baixa relativa na fé na legitimidade da cultura clássica (literária e artística) e a relativa dessacralização da separação entre o legítimo e o ilegítimo, (...) mas essa constatação não autoriza em nada a tomar os efeitos da modificação do olhar dirigido ao mundo real como transformações históricas do próprio real” (Lahire, 2006a, p. 147). Interessa-nos a importância atribuída por Lahire às variações de resultados provocados por diferentes olhares teórico-metodológicos, pois esta justifica o esforço que estamos dedicando a esta discussão preliminar antes de começar a analisar o objeto.

Voltando ao modelo de Bourdieu, temos ainda algumas considerações que podem nos ajudar a resgatar aspectos relevantes para nossa pesquisa. Se pensarmos na noção de autonomia literária como “auto-normatividade” dos escritores, é preciso indagar como esta se sustenta desde o ponto de vista material, visto que sua lógica “anti-econômica” os afasta da literatura comercial e do grande público. A solução de Bourdieu passa por localizar o campo literário *no interior* do campo do poder

trabalhos sobre “autonomia literária” de Bourdieu e Lahire, criticando a limitada profundidade da proposta de Ludmer (SOUTO, 2013).

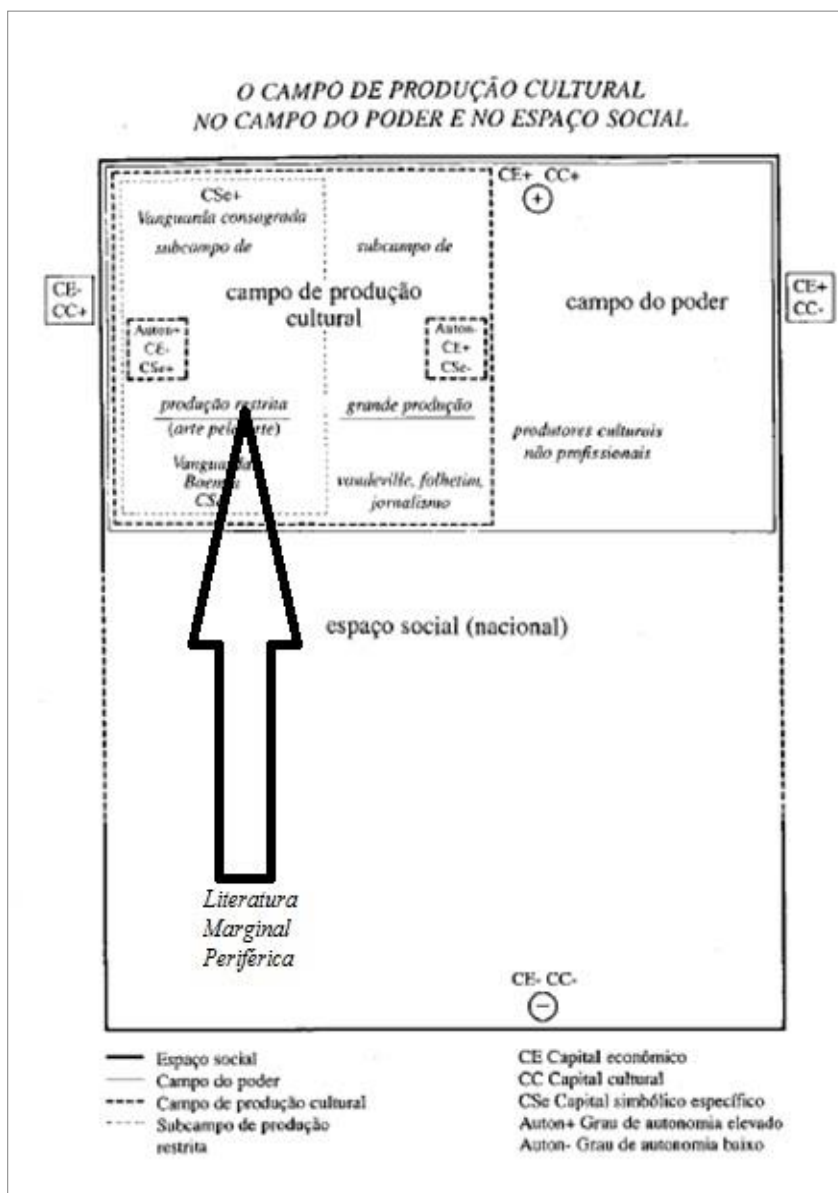
(ver Figura 2), de forma que o escritor estabelece uma relação tensa com as frações dominantes do campo dominante, com tendência para a dependência política e material (explicada em detalhe em “Campo de Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe”, 1987, pp. 183-202). O resultado é a definição de um *habitus de escritor* coerente com as estruturas objetivas do campo (p. 201), onde os escritores são “uma fração dominada da classe dominante” (p. 192). A partir daqui, se estabelece uma relação ambivalente entre as solidariedades com as frações dominantes da classe dominante (que deixaria o escritor na posição DOMINANTE-dominada, e que teria como resultado a “arte burguesa”, do tipo Feuilleter), e as solidariedades com a classe dominada (o escritor na posição dominante-DOMINADA, por exemplo, no “realismo social”, dirigido ao “povo”, de escritores como Champfleury). Como já dissemos, a importância que Bourdieu atribui ao movimento literário de Flaubert (a “arte pela arte”) reside na correlação entre esse discurso estético e a “autonomia” conquistada pelo escritor, que vê como se valoriza o *status* social do escritor, ganhando independência a respeito dos conflitos entre frações na classe dominante e se libera de toda obrigação (moral, comercial, ou política) da sua literatura.

Se pensarmos no objeto empírico que nos dispomos estudar, resulta problemático considerar que existe *um só* campo de produção literária e que este se encontra *automaticamente* no espaço do poder. Seria difícil colocar os sujeitos estudados, unicamente com base na atividade literária realizada, nesse “campo do poder” que aparece no topo do espaço social. Ainda que as características sociais assinaladas possam servir para a maioria dos escritores (grande volume de capital, composto principalmente de capital cultural legitimado e institucionalizado, ainda que com escasso volume de capital econômico), isto não poderia funcionar para os autores da Literatura Marginal Periférica que estamos analisando. Ao trabalhar com este objeto empírico, se tornam evidentes algumas das falhas teóricas que Lahire assinala para a teoria do campo literário de Bourdieu: principalmente, a impossibilidade de caracterizar todo um *habitus* pela atividade num único campo. Ainda que seja certo que a escrita literária, como atividade, requer disposições e preferências culturais que poderiam ser associadas em termos gerais a uma posição dominante (disposições culturais de alta legitimidade), o contexto social mais abrangente dos autores da Literatura Marginal Periférica nos impediria colocá-los, sem maiores explicações, no espaço do poder. O resto de variáveis clássicas determinantes da desigualdade social, para além da categoria sócio-profissional (étnica, renda, classe social, geográfica) criam uma defasagem importante. A sua origem e pertença a espaços sociais de exclusão (periferias urbanas), e o que isso implica na estrutura de desigualdade social brasileira, nos impede pensá-los segundo a fórmula de “dominados no espaço dominante”. Além disso, cabe perguntar-se até que ponto a atividade literária pode configurar-se como categoria sócio-profissional (“escritor”), se pensamos no volume de renda que

mobiliza. A pergunta é: o sujeito socialmente marginalizado, pelo fato de “virar escritor”, deixa sua situação dominada?

Esta possibilidade, que se faz pensável com o modelo teórico de Bourdieu, implicaria pensar os autores estudados como “sujeitos dominantes com solidariedade com a classe dominada”, de forma que a atividade literária se entenderia como uma “tomada de posição” que os levaria a ocupar uma posição “dominada no espaço dominante” (similar aos autores da “arte social”, como Champfleury ou os autores do realismo social). Desta forma se poderia representar aos autores da Literatura Marginal Periférica com um vetor que iria do quadrante inferior ao superior esquerdo.

Figura 3- Figuração teórica da Literatura Marginal Periférica como “transfuguismo de classe”



Fonte: Elaboração própria a partir de Bourdieu (1996, p. 144).

Isto significaria considerar que, por mediação da sua atividade literária, os escritores

“escapam” do seu espaço de exclusão, inserindo-se nos espaços dominantes da cultura legítima. Este movimento poderia ser definido como uma quebra da lógica da dominação e “desposseção da palavra política”, mediante a “reapropriação” da linguagem racional universalista ou do discurso literário. Essencialmente, este é o argumento de Braga (2000) na sua interpretação da geração brasileira de escritores da década de 1970 (Inácio de Loyola Brandão, Raduan Nassar, Moacyr Scliar, Nélide Piñón, etc), que vê na “busca da ascensão social” uma motivação da inclinação para a literatura deste grupo de autores, que carecia de relação com o campo intelectual nas suas origens familiares. Este movimento de “reapropriação” parece quase impensável no esquema teórico de Bourdieu, se não for ligado a uma submissão incondicional aos valores dominantes. Como nos lembra Charlotte Nordmann num valioso livro de crítica comparativa, ao ler obras de Bourdieu como *La Distinction* ou *La Reproduction*:

Se tiene la sensación de que al querer esclarecer con la luz más cruda los fenómenos de desposesión, Bourdieu se ciega ante todas las reapropiaciones parciales, precarias, que sin embargo a menudo constituyen un verdadero margen en el juego, por más limitado que sea.
(NORDMANN, 2010, p. 89)

No trabalho de Nordmann se sintetizam muitas das críticas recentes formuladas a Bourdieu neste sentido, por autores como Jacques Rancière, Bernard Lahire, Claude Grignon, ou Michel de Certeau. De certa forma, todos eles apontam a crítica levantada na citação anterior¹³: na tentativa de ressaltar como a dominação se constrói culturalmente, com base na “desposseção” dos dominados da linguagem racional universalista e da fala política, Bourdieu só entende a quebra do ciclo de reprodução pela “submissão dos dominados aos valores dominantes”. Isto é, os dominados só poderiam impugnar a dominação adotando o *habitus* dos dominantes. Criticando esta concepção teórica restrita da heterogeneidade cultural interindividual, Lahire comenta a importância do “transfugismo de classe” para a sociologia de Bourdieu:

O “trânsfuga de classe”, único caso de pluralidade de disposições normalmente admitido, tem a particularidade de encarnar, em um único e mesmo indivíduo, a diferença interclasses. Em uma tal perspectiva, a pluralidade de disposição só se torna significativa quando está ligada a um deslocamento importante do indivíduo de uma classe social a outra, de uma posição particular no espaço social a uma posição muito afastada nesse mesmo espaço (LAHIRE, 2006a, p. 351).¹⁴

¹³ Nesta linha destaca, por exemplo, o capítulo “III.2. ¿Los dominados pueden hablar?” (NORDMANN, 2010, p. 79-90), em que Nordmann observa o pensamento filosófico de Bourdieu reformulando a famosa pergunta levantada por Gayatri Spivak. A resposta de Bourdieu, contra a opinião de Rancière e o resto de críticos compilados, seria radicalmente negativa.

¹⁴ Como veremos no capítulo a seguir, está não é a concepção teórica de Lahire, que observa a grande frequência de disposições culturais plurais num mesmo indivíduo, sem necessidade de atribuir sistematicamente esta heterogeneidade à mobilidade social ascendente. Nesse sentido, a citação anterior continua: “Entretanto, um ponto de vista sociológico não apenas sensível aos deslocamentos menos espetaculares, mas que evite reduzir os 'ambientes socializadores' às grandes condições de classe, pode pôr em evidência uma pluralidade de disposições, mesmo fora dos casos, (eles próprios não desprezíveis estatisticamente) de 'trânsfugas de classe' e tornar significativos deslocamentos sociais até então considerados como marginais” (LAHIRE, *idem, ibidem*).

Este “transfuguismo de classe” (esquematizado na Figura 3) não parece ser o caso dos escritores da Literatura Marginal Periférica. Para começar, colocar esta hipótese como única explicação possível traz o risco de superestimar a potência do ato da escrita como fator de mobilidade social e transformação do *habitus*. A pergunta pertinente, neste caso, seria: o que é “ser escritor”? Se a definição desta identidade só implica “escrever e publicar um livro”, é impossível colocar todos os escritores no campo do poder, como veremos na nossa análise da situação subalterna (no simbólico e no material) de escritoras como Dona Laura ou Jandira Brito, ou mesmo de escritores mais consagrados como Ferréz, Lins ou da Rosa. Além disso, quem conhece minimamente o universo sócio-cultural que estamos apresentando, seja pela via da experiência, seja por familiaridade com as ricas etnografias realizadas sobre o mesmo (NASCIMENTO, 2009; 2012; SILVA, 2011), sabe que esta explicação seria inaceitável pelos atores protagonistas: o desejo de “virar elite” seria compreendido pouco menos que como uma acusação de “traição de classe”. Como argumentaremos nos capítulos de análise das trajetórias, atendendo às práticas literárias e extra-literárias, e às relações estabelecidas entre as hierarquias do universo cultural, esta interpretação não se sustenta para o nosso objeto empírico. O esforço constantes por evidenciar as origens da trajetória e a pertença ao “universo periférico”, positivada como um valor específico, não nos deixa falar dessa hipotética “transformação” do *habitus*. Nesse sentido, será interessante trazer à discussão as pesquisas específicas de Bernard Lahire sobre o universo “profissional” dos escritores (2006b), nas que esta atividade, caracterizada como um “jogo”, não se considera constitutiva de um *habitus* específico por si só.

Mas antes de fechar nossa revisão da noção de “campo literário”, achamos necessário reconstruir a sua recepção e difusão no espaço intelectual brasileiro, atendendo às pesquisas substantivas que este modelo teórico fomentou sobre o “campo literário brasileiro”. Este esforço já foi realizado no pertinente artigo de Frota e Passiani (2009), que destacam que “dos anos 1970 em diante, surge Sergio Miceli como um dos intérpretes mais privilegiados de Bourdieu no Brasil – talvez o maior de todos, pelo menos quando o assunto abordado é o trajeto da vida e a carreira de nossos intelectuais literatos” (p. 16). O trabalho de Miceli que merece maior destaque é o que versa sobre os modernistas entre os anos 1920-1945, no qual se especifica a situação historicamente dependente do campo literário brasileiro a respeito das literaturas européias (e aqui é evidente a coincidência com Candido). Para o período estudado, o fator mais relevante é a interferência do Estado sobre a autonomia do (incipiente) “campo literário” brasileiro (2001). Onde outros autores notaram um risco de dependência estrutural, Miceli viu uma condição de possibilidade, observando como os “escritores-funcionários” (à diferença dos “funcionários-escritores”) conseguiram diferenciar as tomadas de posição estéticas e literárias pertinentes para sua consagração no campo,

das suas relações com o poder político, cujo poder determinante sobre as suas condições de subsistência (a distribuição arbitrária de empregos públicos, fonte de renda dos escritores) não afetava as suas produções. Assim, tendo garantida uma posição de subsistência cômoda mediante sua posição “não-conflitante” com o poder político, os escritores dispunham de grande liberdade de ação (“autonomia”) para experimentar e inovar nas obras, que não estavam obrigadas a satisfazer ao grande público para “dar de comer” ao seu autor. Este projeto foi completamente diferente do de Monteiro Lobato, que tinha o objetivo de consolidar um grande grupo de leitores a partir da sua literatura “acessível”, gerando as disputas com os modernistas que detalhadamente reconstrói Enio Passiani (2002). Esta condição de dependência (do poder político ou do grande público) é também estudada por Silviano Santiago, quando se pergunta sobre a capacidade dos escritores mais “comerciais” da década de sessenta (concretamente, Érico Veríssimo e Jorge Amado) para realizar uma crítica política explícita contra a ditadura militar. Segundo Santiago, o favor do público passara a ser o fator de empoderamento que garantira aos escritores a liberdade de confrontar radicalmente o poder político (SANTIAGO, 1982, p. 69-88). Neste sentido, a análise de Santiago sobre Veríssimo e Amado coincidiria com a análise de Bourdieu sobre Zola, sobre o caso Dreyfus e a famosa carta do *Eu acuso* (BOURDIEU, 1996, p. 148-152). Porém, o que para Bourdieu/Zola se justifica como a “conquista de um capital específico em condições de autonomia”, que como efeito secundário tem a “profissionalização do escritor”, para Santiago/Veríssimo-Amado é só um sucesso comercial, sem capital simbólico nem consagração específica. O que interessa em todos estes casos é sublinhar a posição estruturalmente dependente do escritor, que faz valer seus sucessos num subcampo (do grande público, da literatura legítima, das frações dominantes do poder político) como “investimento” em outro (da política, da academia, da economia). Por enquanto, podemos reter essa imagem, pois já nos está assinalando alguns dos achados mais relevantes da sociologia substantiva sobre os escritores de Bernard Lahire (2006b, 2010).

O trabalho de Sérgio Miceli ainda tem desdobramentos interessantes, pelo material empírico aportado, nas recentes teses e dissertações que se realizaram na USP seguindo a orientação teórico-metodológica que o sociólogo inaugurou. Destacamos duas dissertações orientadas pelo próprio Miceli: *Profissão: escritor. Escritores, trajetória social, indústria cultural, campo e ação literária no Brasil dos anos 70* (BRAGA, 2000), e *Diálogo crítico: disputas no campo literário brasileiro [1984-2004]* (MOURA, 2004). Situando o período de pesquisa na segunda metade do século XX e princípios do XXI, estas dissertações nos permitem avaliar como se comporta o modelo do campo literário num momento empírico de forte presença da “indústria cultural”.

O primeiro destes trabalhos, ao que já nos referimos anteriormente (sobre a relação entre a prática literária e a mobilidade social ascendente dos escritores), levanta um mapeamento da

geração de escritores brasileiros dos anos 70, com especial interesse pela sua relação profissional com os meios de comunicação de massa (jornalismo, publicidade, rádio e tevê) e a luta pelo objetivo da profissionalização (poder “viver da literatura”). Nos termos de Bourdieu, esse processo de profissionalização se relacionaria com a autonomia dos escritores, mas na dissertação não fica esclarecido se o fato de “viver da literatura” significaria uma consolidação da autonomia dos escritores ao serem reconhecidos seus projetos literários, ou um incremento da dependência ao se serem obrigados a satisfazer o gosto do “leitor médio” para sobreviver economicamente.

A segunda dissertação nos parece ainda mais importante, não só pela indiscutível excelência do trabalho, mas pelo interesse setorial que nos suscita o objeto adotado: seu mapeamento do campo literário brasileiro dos últimos vinte anos, em que não se centra nos escritores, senão nos críticos. A riqueza da análise, que consegue identificar e ressaltar as disputas mais importantes (muitas vezes observando seu lado menos explícito, com base em “mensagens cifradas” e “alusões tácitas” entre os críticos), deve o seu sucesso menos à sistematicidade da metodologia sociológica do que ao olhar profundo do bom jornalista, que mostra sua perícia como grande conhecedor do objeto estudado. Nesse sentido, a instituição onde se realiza o trabalho (Universidade de São Paulo) se mostra como condição de possibilidade do mesmo, permitindo uma proximidade quase íntima com os agentes retratados e, portanto, providenciando uma riqueza de dados empíricos de grande valor sociológico. Ao mesmo tempo, este engajamento institucional implica o risco de enviesar o olhar analítico, que às vezes parece levemente favorável aos grupos uspianos. Mas este detalhe não parece comprometer a validade do que, para nós, é o argumento mais relevante do trabalho: a posição hegemônica da corrente crítica sociológico-dialética fundada no Brasil por Antonio Candido e tendo, na contemporaneidade, Roberto Schwarz como intelectual de destaque (MOURA, 2004, p. 82-86). A compreensão do peso específico da figura de Schwarz dentro do campo é imprescindível para a análise de um dos escritores que observamos, Paulo Lins, desde que o crítico esteve fortemente envolvido no processo de produção, difusão e consagração de seu primeiro romance, *Cidade de Deus*. Além disso, na dissertação de Moura, se ressalta como a posição de Schwarz não só é dominante na crítica universitária, mas permite também uma ampla capacidade de intervenção no âmbito jornalístico. Porém, um aspecto que achamos que fica sem explicação é a articulação entre as diferentes posições em disputa e os fundamentos teórico-epistemológicos que as sustentam. Isto é, sem uma análise profunda dos discursos mobilizados, fica sem explicação a hostilidade dos defensores da “poesia marginal” contra os defensores da “poesia concreta” para além de um enfrentamento estrutural que se apresenta tão arbitrário quanto a hostilidade entre “torcidas” de times de futebol (“lógica gre-nal”). Desta forma, a disputa pela hegemonia entre posições enfrentadas parece essencialmente vazia e simétrica, chegando ao ponto em que a explicação seria

exatamente a mesma se, ao contrário do registrado, Schwarz defendesse a poesia de Haroldo Campos e Franchetti defendesse a poesia de Francisco Alvim. Como diria Lahire, esta indeterminação se poderia relacionar às limitações de um modelo conceitual (“um campo literário sem literatura”) que foca a dimensão polemológica dos universos autônomos de atividade sem analisar as especificidades dos mesmos:

La sociología del campo literario de Pierre Bourdieu es esencialmente una sociología de los productores más que de las producciones, y ningún análisis existente llegó verdaderamente a convencer de que esta sociología de los productores permita captar, en su especificidad, el orden de las producciones. (LAHIRE, 2002, p. 19)

Com este modelo de “um campo literário sem literatura”, se ignora qual é, para além de afinidades extra-literárias, a convergência entre a argumentação crítica de Schwarz e o projeto estético de Francisco Alvim no poemário *Elefante*. Esta pergunta não se coloca como gratuito “porém” preciosista ao trabalho de Moura. A caracterização do projeto estético-político de Schwarz, que é herdeiro do modernismo e a poesia marginal, é necessária para explicar o apoio prestado a Paulo Lins para o lançamento de *Cidade de Deus*. É importante destacar que, com o modelo do “campo literário” apresentado por Moura, poderíamos explicar a capacidade de Schwarz para contribuir para a legitimação desta obra, mas sem essa articulação entre discurso e posição não se explica a motivação do crítico em apoiar um escritor estreante no mercado e sem reconhecimento acadêmico prévio.

Se com esta leitura pretendíamos seguir testando a utilidade do conceito de “campo literário”, o certo é que em *Diálogos Críticos* (MOURA, 2004) o modelo teórico demonstra grande poder heurístico para a problemática levantada. Mas é preciso salientar que, nesse caso particular, se agrega uma perfeita articulação entre os níveis teórico e empírico, já que o modelo do “campo literário” de Pierre Bourdieu parece encaixar “como uma luva” na reconstrução das disputas entre as diferentes correntes da crítica literária universitária. Como veremos na caracterização crítica do conceito de campo proposta por Lahire (2002, pp. 2-3), este modelo concebe um universo de práticas relativamente autônomo, onde um número limitado de agentes concorre por um capital específico, contando com um nível mínimo de *illusio* (a crença na legitimidade deste capital simbólico e nas regras do jogo) para que esta disputa oriente a totalidade das práticas relevantes dos agentes. Porém, a partir de certos pontos fracos na explicação do mapeamento levantado por Moura, que permeiam também o trabalho de Braga, caberia se perguntar pela universalidade do modelo teórico, quando não achamos respostas satisfatórias para elementos isolados que parecem destoar da lógica explicativa geral. Poderíamos indagar, por exemplo, como encaixa neste modelo a evidente heteronomia manifestada pela crítica jornalística, que poderia lembrar a situação problemática dos escritores retratados na dissertação de Braga. Quando a situação econômica vivenciada não permite

uma dedicação exclusiva ao projeto estético e à “luta pela legitimidade”, o produtor cultural encontra muita dificuldade em manter intacta a sua autonomia, tendo que, não raro, fazer concessões a ingerências externas (o “gosto do leitor médio”). Mas se defendemos que o princípio gerador das práticas no campo literário é essa separação incomensurável entre os agentes na luta pelo capital simbólico legítimo e os agentes dedicados à indústria cultural (onde cada subcampo configuraria um *habitus específico*), não se entenderiam as problemáticas de escritores que, mesmo tentando consolidar um capital literário legítimo, se veem forçados a procurar uma comunicação com o “grande público”; ou de uma editora que mesmo colocando seis livros na lista dos dez mais vendidos do ano consegue manter uma imagem de editora legítima e “distinguida”; ou do jornalista numa publicação comercial e de caráter “anti-intelectual” que, eventualmente, se vê forçado a reconhecer a legitimidade dos maiores intelectuais do Brasil¹⁵.

Em todos estes casos em que o modelo teórico de Bourdieu é aplicado rigorosamente, o que falta é uma gramática de articulação entre as duas lógicas de disputa que regem os dois subcampos, entre a luta por “distinção” e a luta por “divulgação”: em que momentos vigora uma e em que momentos passa a importar outra? Paradoxalmente, o modelo do campo literário parece funcionar melhor para os críticos literários do que para os escritores, o que diz muito sobre a esfera de atividade que Bourdieu tinha em mente quando esboçou suas principais propriedades. Este paradoxo se explicaria considerando que os primeiros, com base em uma estabilidade econômica garantida pelo sistema universitário, podem focar todas suas práticas à luta no campo autônomo da crítica literária, ao tempo que os segundos, ainda que considerados os “principais agentes” do campo, deveriam subsistir das vendas dos seus produtos no mercado (“fora do campo” autônomo), se conseguissem a declarada aspiração da “profissionalização” (ou “viver da literatura”).

Enfim, apesar das críticas realizadas nestas páginas ao conceito de “campo literário”, é inegável o valor da sociologia de Bourdieu para pensar as dinâmicas e relações de poder inseridas no fazer literário. A articulação com uma teoria geral da legitimidade cultural, tal e como formulada desde cedo em livros como *La Distinction*, explicariam grande parte das relações entre agentes e obras nesta esfera de produção, assim como dos conflitos travados entre eles. Nesse sentido, talvez o ponto mais interessante da sua contribuição seja a abertura interpretativa da trajetória literária e a consagração (ou não-consagração) dos autores em função do complexo enramado de relações conflituosas. Mas consideramos que sobre este particular, as inovadoras pesquisas de Bernard

¹⁵ Sobre os escritores que anseiam a “profissionalização” ver Braga (2000, p. 103-114). Sobre a configuração da editora *A Companhia das Letras* como totalmente hegemônica no espaço editorial brasileiro, conjugando uma forte legitimidade com base em escritores consagrados, e uma forte presença no mercado, mesmo com autores recentes e lançamentos que conseguem boa cifra de vendas (o que invalidaria a explicação do “ciclo de produção larga” de Bourdieu), ver Moura (2004, p. 76-78).

Lahire, especialmente pela renovação metodológica que implementam, possibilitam aberturas interpretativas que merecem ser estudadas com detalhe.

2.3 A literatura como “jogo”

As discrepâncias de Bernard Lahire a respeito do modelo do campo começam a ser formuladas no ensaio *Campo, fuera de campo, contracampo* (2002). Neste texto, se mostram alguns dos limites interpretativos da dupla conceitual “campo/habitus” que explicariam as práticas dos indivíduos observando seu comportamento em *um único* campo. Para Lahire, a transferência de disposições entre os diferentes universos autônomos de atividade não se dá do modo automático que pressupõe a teoria do campo, senão que os diferentes universos de atividade implicam alterações contextuais que fazem o sujeito optar entre um amplo “*stock* de disposições”. Desta forma, na aplicação indiscriminada do conceito, foi-se constituindo a pretensão universal de uma teoria regional, cuja lógica não poderia ser transposta para esferas de atividade diferenciadas sem um adequado contraste empírico. Ainda que neste ensaio o “campo” seja estudado como conceito geral, Lahire aproveita para fazer algumas considerações específicas sobre a sociologia da literatura de Bourdieu, que é o campo escolhido para observar as deficiências do modelo. Como já comentamos a propósito do trabalho de Moura (2004), se observa como esta teoria propõe um “campo literário sem literatura”, pela falta da consecução desse objetivo tantas vezes declarado: a superação da dicotomia leitura interna/leitura externa das obras literárias¹⁶. Segundo Lahire, este modelo parte da análise das “funções sociais” da esfera de atividade (neste caso, a “distinção”, que permite “separar do vulgar” a raridade da “arte”), mas desconsidera nesse movimento a especificidade desta esfera de atividade. Assim, sempre segundo Lahire, a proposta teórica de Bourdieu desconsideraria a importância da matéria discursiva, atribuindo todo poder da retórica à situação do enunciador, como vemos nesta citação:

As condições a serem preenchidas para que um enunciado performativo tenha êxito se reduzem à adequação do locutor (ou melhor, da sua função social) e do discurso que ele pronuncia. Um enunciado performativo está *condenado ao fracasso* quando pronunciado

¹⁶ Este argumento não está isento de discussão. Lembrando da articulação traçada por Bourdieu (1996) entre o discurso da “arte pela arte” promulgada por Flaubert e Baudelaire, e as suas posições no campo literário (travada entre a “arte burguesa” e a “arte socialista”) e no campo do poder (aristocracia em decadência), poderíamos afirmar que, se não se esgotaram as possibilidades dessa articulação (leitura interna/leitura externa), ao menos se realizaram importantes avanços nesse caminho. Mas o próprio Lahire antecipa esta réplica no mesmo artigo, afirmando que a leitura de *L'Éducation Sentimentale* realizada por Bourdieu, onde se encontra uma “teoria implícita do mundo social”, não é mais que “uma boa forma de aumentar a imaginação sociológica, mas não cumpre o programa de uma sociologia da produção de uma escrita literária” (Lahire, 2002, p. 21). A respeito do trabalho de Moura antes mencionado, parece que o propósito do seu trabalho se cumpre satisfatoriamente sem essa específica análise discursiva dos produtos culturais (que requereria um esforço analítico adicional talvez inatingível nas condições materiais de pesquisa), pelo que não é possível assinalar isto como uma falha da dissertação. Ainda assim, este é um caminho a ser indagado.

por alguém que não disponha do “poder” de pronunciá-lo ou, de maneira mais geral, todas as vezes que “pessoas ou circunstâncias particulares” não sejam “as mais indicadas para que se possa invocar o procedimento em questão”, em suma, *sempre que o locutor não tem autoridade para emitir as palavras que enuncia* (BOURDIEU, 1987, p. 89. Itálica nossa).

Por esta razão se explicam as críticas frontais a estudos como os de Michel Foucault sobre a ordem interna do discurso ou de Austin sobre “a arte de fazer coisas com palavras”. Para Bourdieu, todos estes estudos atribuem “importância ao que se fala e não a *quem* fala”.

A preocupação com o funcionamento do campo faz da “autonomia” o elemento fundamental do mesmo, visto que é esta “auto-normatividade” a que permite e predispõe aos escritores para um exercício “auto-regulado” da prática literária, sem prestação de contas para interesses externos. Como já explicamos, na teoria de Bourdieu, esta autonomia tem um valor normativo claramente positivo para o campo literário¹⁷, pois em muitas ocasiões a reconstrução desta “conquista” se converte na única obsessão da pesquisa, negligenciando a indagação empírica das reais condições de trabalho dos escritores (sua liberdade para iniciar projetos literários arriscados de forma “autônoma” ou sua preocupação com a necessidade de vender as obras a potenciais consumidores para subsistir do seu trabalho). E este é exatamente o objetivo de Lahire em *La condition littéraire* (2006b).

Neste livro, Lahire parte de um intenso estudo empírico¹⁸ para propor um modelo conceitual do universo “profissional” literário que se opõe tanto ao “campo” de Bourdieu (1996) quanto ao “mundo” de Becker (2008): o “jogo literário”. Como ele mesmo lembra, este conceito era esporadicamente utilizado por Bourdieu como metáfora do campo, mas nesta ocasião o termo é construído como conceito operativo a partir de diferentes teorias psicológicas sobre as atividades lúdicas (2006b, p. 72-82). Certas conotações desta palavra poderiam desapontar defensores de uma visão muito legitimista e romântica da atividade (“a literatura é algo muito sério”). É o caso de Gisèle Sapiro, que em artigo sobre “a vocação literária” levanta a primeira crítica dura e explícita ao conceito de Lahire, que citamos por extenso:

Si le fonctionnement du champ peut être assimilé à un jeu en ce qu’il consiste en une compétition réglée autour d’enjeux spécifiques, l’analogie avec le jeu trouve ses limites aussi bien sur le plan subjectif que sur le plan objectif. Sur le plan du vécu, l’illusio est un effet de champ irréductible à un jeu en ce qu’elle implique généralement un don de soi, un investissement total des agents qui subordonnent leurs autres activités et projets de vie à l’ambition littéraire. Sur le plan objectif, l’illusio n’est pas seulement partagée par les

¹⁷ Ainda que este valor normativo é invertido para o campo político, onde a autonomia dos “políticos politiqueros” que não se preocupam com as reivindicações do povo é fortemente condenada. Esta indeterminação entre os campos de “autonomia boa” e os de “autonomia ruim” é outro dos focos da revisão da teoria do campo aberta por Lahire (2002, pp. 27-30).

¹⁸ A pesquisa empírica inclui a realização e análise de um questionário por correio com 504 escritores e a confecção qualitativa de 40 “retratos” de escritores, nos que se implementa a técnica do “retrato sociológico” já utilizada por Lahire em trabalhos anteriores. Detalharemos mais estes aspectos metodológicos da pesquisa em sociologia da literatura de Lahire no capítulo “Discussão Metodológica”, comparando a pesquisa deste livro com a posterior, onde o sociólogo se debruça na trajetória e obra de *Franz Kafka* (2010).

*agents qui participent au champ littéraire mais a acquis une reconnaissance sociale qui fait que l'on ne peut assimiler cette activité, même exercée sans contrepartie financière, à un loisir. La reconnaissance de l'écrivain par ses pairs lui procure un capital symbolique, une considération, qui lui confère une véritable position sociale dans la société.*¹⁹ (SAPIRO, 2007b, p. 13. Itálicas nossas).

A réplica de Sapiro é pertinente e justificada²⁰, e fundamenta algumas das questões que pretendemos colocar. Se, como veremos, a pesquisa de Lahire relativiza as noções estabilizadas de “profissional” e “amador” ao articular e mostrar a contradição entre as dimensões simbólicas (reconhecimento literário) e materiais (contrapartida econômica), os dois aspectos levantados por Sapiro precisam ser considerados: a intensidade da crença do escritor (plano subjetivo) e o reconhecimento social associado a esta atividade (plano objetivo). Mas o “geralmente” ou o “na sociedade” das quais fala Sapiro não são tão universais quanto poderia parecer e ficam indeterminadas as oscilações entre os diferentes níveis de vivência subjetiva da *illusio* e reconhecimento social dos diferentes perfis de escritores. Se, como assinala Lahire, “ser escritor é mais que escrever e publicar livros” (2006b, p. 161-177), as diferenças nesta gradação da *illusio* (no plano subjetivo do escritor e no plano objetivo da sociedade) são totalmente relevantes e se encontram diretamente implicadas no processo de definição e consagração dos autores da Literatura Marginal Periférica.

Ao compreender o detalhamento do conceito do “jogo literário”, observamos o adequado do termo: o “jogo” é definido por ser uma atividade *livre* (realizada com independência de constrangimentos externos), *separada* da vida quotidiana, *regrada* (em referência às leis tácitas que organizam o jogo, hierarquizando escritores e obras, caracterizando os que “dominam as regras” e podem “desenvolver um estilo próprio”), relativamente *incerta* sobre o seu sucesso (tanto nos resultados “literários” como “econômicos” da tentativa), construir um modo *fictício* de relação com

¹⁹ “Se o funcionamento do campo pode ser assimilado a um jogo no que tem de competição regrada em torno de questões específicas, a analogia com o jogo encontra seus limites tanto no plano objetivo quanto no plano subjetivo. No plano do vivido, a *illusio* é um efeito de campo irreduzível a um jogo em tanto que *implica geralmente uma doação de si mesmo*, um investimento total dos agentes que subordinam as suas atividades e projetos de vida à ambição literária. No plano objetivo, a *illusio* não é só compartilhada pelos agentes que participam no campo literário, mas adquire um reconhecimento social que faz com que não possamos assimilar esta atividade, mesmo exercida sem contrapartida financeira, a um lazer. O reconhecimento do escritor pelos seus pares lhe providencia um capital simbólico, uma consideração, que *lhe outorga uma verdadeira posição social na sociedade*” (Tradução própria. Itálicas nossas).

²⁰ Porém, em recente entrevista Lahire se queixava da “lógica de concorrência” que pode levar aos diferentes sociólogos franceses, em disputa pela supremacia no espaço acadêmico, a deformar e caricaturizar as teorias do “rival”. Dizia Lahire que “A melhor coisa que me aconteceu foi ser traduzido e lido em países onde não sou um concorrente direto. Os trabalhos sobre a internacionalização da ciência insistem muitas vezes nos mal-entendidos que acompanham as transferências internacionais das obras, mas poderíamos mostrar que certas obras podem ser mal compreendidas no interior do próprio espaço nacional onde elas são produzidas (devido à deformação sistemática, aos rumores sobre o seu autor, à filtragem por grupos ou escolas que, numa lógica de concorrência ou de luta, têm interesse em deformar, simplificar, caricaturar, etc.) e muito mais bem compreendidas nos diferentes espaços nacionais. Os mal-entendidos estão longe de ser fenômenos específicos às transferências internacionais das obras” (2012, p. 204).

o real, ser *improdutiva* ou “gratuita” (considerando a sua autonomia a respeito da produtividade econômica), e ter a *capacidade de absorver* totalmente o jogador (criando um nível muito elevado de *Illusio*). Aquí surge uma primeira contradição evidente que será o foco de reflexão e indagação empírica: o que acontece com a *illusio* em um universo diferenciado de atividade que absorve totalmente o jogador, mas onde ele não tem a possibilidade de realizar um investimento *total e permanente* se quer garantir a sua sobrevivência econômica? Este aparente paradoxo ameaça tanto à noção de “autonomia literária” como a imagem do “escritor profissional de jornada completa” tal como definidos por Bourdieu (1996).

Por isso, ainda no primeiro capítulo do livro, reservado para as definições conceituais operativas, Lahire dedica umas páginas para tentar responder, especificamente, “de qual autonomia estamos falando?” (2006b, p. 47-53). A resposta passa pelo estabelecimento de dois tipos de autonomia, com as que pretende diferenciar claramente dois processos sociais que apareciam confundidos no conceito de Bourdieu.

Lahire define uma *Autonomia de tipo I* referida à “diferenciação da literatura como uma atividade separada das outras atividades sociais (atividades políticas, religiosas, econômicas, mas também, as mais próximas, atividades jornalísticas, históricas, filosóficas, etc)” (2006 b, p. 52). Assim entendida, a constituição deste tipo de autonomia passa pela consolidação de instituições (academias, sociedades de autores etc) e regras próprias (valor estético e originalidade), e se consolidou na França desde o século XVII, sem necessidade de esperar até finais do século XIX e a consigna da “arte pela arte”. Para esta última afirmação, que contradiz frontalmente a historiografia literária de Bourdieu, Lahire se calca na historiografia de Alain Viala, em *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique* (1985, citado repetidas vezes em LAHIRE, 2006 b, p. 49-52). Sabemos que Bourdieu não desconhecia esta obra, que aparece anedoticamente citada em *As Regras da Arte*. Sem prestar muita atenção nela, Bourdieu descarta as conclusões de Viala, condenado por “cometer o erro de constituir em uma espécie de início absoluto os primeiros sinais de institucionalização da personagem do escritor, como a aparição de instâncias específicas de consagração”, sem ter em conta a “dependência estatutária do escritor a respeito do Estado e o estatuto oficial que este lhes outorga”. Para Bourdieu, o processo de autonomização parece frequentemente “ambíguo” e “contraditório”, mas “não se encontra completado até finais do século XIX”, sem por isso descartasse “a possibilidade da regressão para a heteronomia, como a que se esboça hoje, graças a um retorno a formas novas de mecenato, público ou privado, e em razão da influência maior do jornalismo” (1996, p. 395, nota 1). Mas como replica Lahire, a presença de forças heterônomas (nobreza e clero primeiro, entretenimento burguês e ideais socialistas depois) não implica nada para esse tipo de autonomia (*de tipo I*: “literatura como esfera de atividade

diferenciada”), e em todo caso só ilustraria como “a literatura se converte em um valor cultural de primeira ordem, e que esta se diferencia no seio de um domínio cultural maior, com as suas regras de jogo e seus temas próprios” (2006b, p. 50).

Além desse tipo de autonomia básica, Lahire estabelece uma *Autonomia de tipo II*, no sentido de “independência a respeito dos poderes políticos, religiosos ou econômicos”, relacionada com a capacidade do campo autônomo de garantir a reprodução material dos seus agentes. Desta só se pode dizer que “historicamente (da época clássica a nossos dias) se tem passado de uma dependência geral dos escritores a respeito dos poderes políticos ou religiosos (financiadores e realizadores de encomendas) a uma dependência geral dos escritores a respeito do mercado, principal remunerador e, eventualmente realizador de encomendas, das obras”²¹; em todos os casos, a “liberdade de expressão literária está enquadrada e limitada pela relação de dependência dos criadores a respeito dos seus financiadores” (2006 b, p. 53). Em condições de mercado, o escritor se distingue de outras profissões liberais “plenamente autônomas” (por serem exercidas em um espaço de atividade diferenciado, mas também economicamente auto-suficiente) como os médicos, os advogados ou os pesquisadores universitários, pela singular relação de intercâmbio estabelecida entre os escritores e seus clientes: os segundos só obtêm benefício dos primeiros na medida em que possam “apropriar-se do seu saber e *savoir-faire*”. Assim, o escritor está preso entre duas alternativas: ou produz uma literatura facilmente apropriável por um amplo público que financie o seu sustento ou busca outras fontes de renda, garantia da autonomia que permita a sofisticação esotérica (2006 b, p. 47-48). De fato, remetendo-nos ao extenso estudo empírico de Lahire, observa-se que a plena autonomia literária deve ser alimentada por uma brutal exigência de auto-mecenato, seja com base em uma fortuna pessoal (caso de Flaubert, os menos) seja com base em um segundo emprego (caso de Kafka, os mais). Esta situação econômica é vivida pelos escritores como anormalidade e fonte de tensões psico-sociais.

Perceba-se o paradoxo que esta situação gera: os escritores mais “profissionais” do ponto de vista econômico (os que mantêm fortes vínculos com as editoras e “vivem da escritura”) tendem a

²¹ Lahire se ocupa de desmentir dois argumentos de Bourdieu que relacionam a institucionalização do mercado literário com a autonomia e a liberdade do escritor (2006 b, p. 54-6). O primeiro defende que o mercado substituiria as relações de dependência direta (próprias do mecenas) por relações de dependência difusa (próprias de um mercado de “massa”, “anônimo”). Frente a isto, Lahire lembrará como as “exigências do mercado” são facilmente cognoscíveis e assumíveis pelo escritor e que no caso de serem esquecidas “bem podem ser lembradas por editores, diretores literários ou diretores de coleção”, com suas correspondentes “chamadas à ordem” que iriam das recusas de manuscritos até as sugestões de modificações ou as encomendas explícitas. O segundo argumento respondido defende que a “constituição dum corpo profissional de escritores” em regime de mercado literário facilitaria a autonomia corporativa. Com base no estudo sobre a “dupla vida” dos escritores, Lahire nega que tal corporação profissional tenha chegado a existir em condições de mercado; é mais, lembra Lahire, este “corpo profissional de escritores ou artistas” foi mais próprio de regimes totalitários como a ex-União Soviética, e nestes casos, as relações de dependência chegavam ao extremo da censura (“a forma mais drástica de heteronomia”).

serem os menos “legítimos” do ponto de vista literário; e os escritores mais “profissionais” do ponto de vista literário (reconhecidos entre seus pares e instâncias de reconhecimento autônomas, ainda que com pouca presença para o “grande público”) estão forçados a estabelecer umas relações econômicas e laborais com sua atividade que seriam consideradas próprias do “amador”: uma “dupla vida”, que compatibiliza um “segundo emprego”, fonte principal de renda, com a escritura “esotérica”, de escasso rendimento econômico (2006 b, p. 49). Em outras palavras, o “grande poeta” precisa um emprego “ganha-pão” para “pagar o aluguel da torre de marfim”²².

A partir desta construção teórica (a “dupla vida”) calcada em achados empíricos (o frequente “segundo emprego” do escritor), Lahire constrói uma tipologia de escritores (p. 78) que parece muito útil como “tipos-ideais” para refletir sobre nosso objeto de estudo. Os três tipos considerados são:

–*Jogadores ocasionais*: para eles, a literatura é praticada como lazer, no tempo livre das obrigações do trabalho (o “segundo emprego”, que aparece como principal fonte de renda e identidade sócio-profissional). Não mostram uma *illusio* tão forte quanto os outros jogadores. Porém, o investimento é razoável, chega a ocupar uma fração importante do tempo livre.

–*Jogadores extremos [mordus du jeu]*: para eles, o jogo vira a condição principal da sua existência e tentam desenvolver um “estilo de jogo” próprio (uma “voz literária” diferenciada). Estão forçados a manter empregos “fora do jogo” (sejam para-literários, como revisores, leitores ou editores; sejam extra-literários, onde se encontra toda a variedade de categorias sócio-profissionais), que providenciem os meios econômicos para continuar investindo. Na história da literatura, os “jogadores extremos” raramente puderam se dedicar por inteiro ao jogo sem ter um segundo emprego ou uma rentabilidade herdada (rendas, fortuna etc). Metaforicamente, poderíamos falar que são os “jogadores patológicos”, “compulsivos”, os “ludópatas”; para eles o “jogo literário” termina se antepondo às atividades “sérias” e o jogo vira a atividade principal. Eventualmente, o “jogador extremo” pode ter consolidado para o final da sua carreira literária um corpo estável de leitores fiéis ao seu “estilo de jogo” e um reconhecimento do mercado literário (certa forma de

²² Esta metáfora (“*Cómo pagar el alquiler de la torre de marfil*”) a propõe o pesquisador Eduardo Hernández Cano em estudo sobre a relação do escritor vanguardista espanhol Ramón Gómez de la Serna com o jornalismo comercial (2009). Parece-nos especialmente gráfica, por ter a bondade de conciliar uma imagem clássica do escritor mitificado, dedicado a labores espirituais muito autônomas (na “torre de marfim”), com uma inquietação material e quotidiana, comum aos escritores e ao geral da população trabalhadora (“pagar o aluguel”). Por isso é especialmente útil para o propósito declarado por Lahire no seu estudo, que tentaria “materializar o escritor” nas suas condições concretas de produção (LAHIRE, 2006b, p. 107-160). Ainda que sem fazer referência ao trabalho que nos ocupa, o “retrato” de Gómez de la Serna proposto por Hernández Cano tem semelhanças estruturais com muitos dos escritores retratados por Lahire, tanto pela relação entre o exercício profissional do jornalismo e os projetos literários autônomos (retratos de “escritores-jornalistas”, p. 273-291), quanto pela necessidade duma atividade “alimentícia” para manter um trabalho literário muito vanguardista e pouco comercial (retratos de “Alexis Icare”, p. 250-255; Marcelin Pleyne, p. 293-297; ou Marc Lambron, p. 372-378).

“consagração”), o que poderia fazer que o “jogador extremo” chegasse a agir como um “jogador profissional”.

–*Jogadores profissionais*: estes jogadores ganham a sua vida com as rendas que o “jogo literário” reporta. Entre estes, se contam os *antigos “jogadores extremos”* que puderam deixar o seu segundo emprego, conquistando um grande público de leitores e notoriedade literária (prêmios, menções etc); e também os *escritores menos “puros”*, que incorporam e aperfeiçoam certas habilidades técnicas no desempenho das “regras do jogo” e podem inclusive jogar *para* ganhar dinheiro. Quando este segundo tipo faz da literatura seu emprego principal, deixam de ser estritamente “jogadores”.

Como vemos, esta tipologia se estrutura sobre a relação do sujeito com a esfera de atividade literária, considerando “signos objetivos de reconhecimento”, as condições e competências específicas (“ativos” literários) e a importância temporal do investimento na atividade literária (do “sub-investimento” dos “jogadores ocasionais” ao “investimento de tipo profissional” ou o “sobre-investimento literário total” dos “jogadores extremos”). A vantagem desta tipologia, contra o modelo dualista de Bourdieu (“sub-campo de produção erudita” *versus* “sub-campo da indústria cultural”), é que estas categorias permitem uma transição mais fluente entre os tipos-ideais, facilitando a reflexão sobre os diferentes casos empíricos achados. Se com o modelo de Bourdieu a transição de um escritor de “literatura erudita” para uma “literatura comercial” era dificilmente concebível pela incomensurabilidade dos capitais específicos, no modelo de Lahire é fácil pensar a trajetória de um escritor de um a outro tipo-ideal: poderíamos pensar no caso de um sujeito que escreve literatura no tempo livre do seu emprego extra-literário (“jogador ocasional”), que com o passo do tempo e os signos objetivos de reconhecimento (publicações, traduções, prêmios etc) vai deixando crescer a *illusio*, atribuindo mais importância e dedicando mais energias a esta atividade (“jogador extremo”), até que finalmente consegue consolidar um corpo sólido de leitores e contratos firmes com casas editoriais, para poder dedicar-se por inteiro à atividade literária (“jogador profissional”). Este percurso, que pode parecer o mais tópico (ou utópico, para os escritores que aspiram à profissionalização), parece pouco frequente nas pesquisas empíricas de Lahire, mas é só uma das possibilidades de trajetória literária como transição entre tipos ideais de “jogadores”, sendo também possível o inverso (o “jogador profissional” que deve voltar a procurar um “segundo emprego” quando perde o interesse de leitores e editores), ou mesmo casos onde o escritor ocupa durante toda a sua trajetória uma só das categorias (o médico, o professor, o engenheiro, o jornalista ou o advogado que durante toda a sua vida mantém uma atividade literária mais ou menos importante, mas sem por isso pensar em abandonar a sua “profissão”). Insistimos de novo, como já argumentamos, em quanto seria interessante a articulação destas categorias teóricas com o trabalho

de Braga (2000) sobre os escritores da geração '70 “em busca da profissionalização”, já que estas possibilitariam uma interpretação mais clara do rico material empírico levantado.

Voltando o olhar para as primeiras críticas ao “campo literário” levantadas por Lahire, chama a atenção quanto esta pesquisa se mostra pertinente para o projeto teórico enfrentado por ele. Como mostra Lahire, ao sublinhar a relevância das atividades “fora de campo”, a atividade literária é impossível de ser concebida como uma luta por *um só* capital específico em *um único* campo.

A partir d'une démarche attentive à la variation intra-individuelle des comportements, je centrerai ici mon attention sur les acteurs qui créent e sur leurs conditions de création (ce qui m'éloigne de la conception beckerienne des mondes de l'art), en tenant compte du fait que ceux-ci ne sont pas réductibles à leur activité au sein de l'univers culturel en question (ce qui m'éloigne ici de la théorie des champs comme de la théorie des modes sociaux). Une telle approche me semble d'autant plus importante que l'on étudie des univers sociaux auxquels la grande majorité des acteurs ne consacre pas tout son temps (pour des raisons de subsistance économique) et qu'on peut appeler, pour cette raison, des “jeux sociaux”. Dans un travail de spécification de la théorie des champs, je m'efforce don de saisir la spécificité du jeu littéraire qui met en scène des acteurs-participants dont caractéristique la plus fréquente est de ne pas être tout entiers inscrit dans ce jeu²³ (LAHIRE, 2006: 80-81).

O projeto sociológico, que como explica nesta citação, vai da abordagem geral da teoria dos campos para o âmbito específico da sociologia da literatura, será desenvolvido no seu livro *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire* (LAHIRE, 2010). Neste livro se ensaia uma densa biografia sociológica do escritor tcheco para compreender a obra do “escritor socializado e não sacralizado” como a expressão de uma ampla e complexa “visão de mundo”, para além da visão estreita da “teoria dos campos” que reduziria a atividade literária à resolução formal de disputas específicas pelo capital simbólico.

Voltaremos a esta monumental obra de Lahire no capítulo dedicado especificamente a “Discussão metodológica”, pelo que esta tem a aportar sobre a construção de trajetórias e “biografias sociológicas”. Sobre este mesmo assunto é interessante observar (tanto no livro sobre *Franz Kafka* como em *La condition littéraire*) como se concebem os “ativos” literários (materiais e simbólicos), e os “indicadores objetivos de reconhecimento” (2006b, p. 178-212). Com estas ferramentas conceituais operativas é possível visualizar com validade sociológica os mecanismos de inclusão e exclusão do “jogo literário”. Como Lahire assinala, neste “jogo” não existem “portas de

²³ A partir de uma abordagem atenta para a variação intra-individual dos comportamentos, aqui vou centrar minha atenção sobre os atores que criam e suas condições de criação (o que me afasta da concepção beckeriana dos mundos da arte) tendo em conta que elas não são redutíveis à sua atividade no universo cultural em questão (o que me afasta tanto da teoria dos campos como da teoria dos modos sociais). Tal abordagem me parece ainda mais importante desde que estudamos universos sociais aos quais a grande maioria dos jogadores não consagra todo o seu tempo (por razões de subsistência econômica) e que podem ser chamados, por essa razão, "jogos sociais". Em um trabalho de *especificação da teoria dos campos*, eu tento entender a especificidade do *jogo literário* que coloca em cena atores-participantes cuja característica mais comum é não estar inscritos por inteiro no jogo (LAHIRE, 2006b, p. 80-81. Tradução própria).

entrada” muito delimitadas, por tratar-se de um universo de atividade pouco institucionalizado que, sem apagar os exercícios de violência simbólica, permite posições muito relativas de inclusão ou exclusão (2006b, p. 188). Isto implica que as disputas entre atores nem sempre se organizam como explícitas “lutas de definição”, tão radicais como as formuladas por Bourdieu (“o que é literatura” / “o que não é literatura”), e muitas vezes se configuram como sutis descon siderações a certos autores e obras, colocando em questão o valor literário a eles atribuído. Às vezes, e com frequência no caso do objeto estudado, se dá a convivência de formas literárias muito divergentes num mesmo grupo literário, nas “obras completas” dum mesmo autor, ou inclusive em diferentes fragmentos ou dimensões duma mesma obra. Igualmente, vemos como “modelos profissionais do escritor” muito diferentes são tolerados num mesmo grupo ou assumidos em diversos momentos por um mesmo indivíduo.

Em definitivo, e a isto queríamos chegar depois de toda a discussão teórica, se colocam várias questões interessantes sobre os escritores da Literatura Marginal Periférica após a leitura das obras de Lahire. Localizando-nos no Brasil, além dos citados trabalhos de Miceli, coincidimos com Silviano Santiago quando, observando muitos dos fatos apontados por Lahire, esboça um retrato do escritor brasileiro padrão:

Não podendo ser profissional numa sociedade em que a sua mercadoria não circula e não é rentável, em que tampouco pode crer em dispositivos estatais ou empresariais que o amparem economicamente e em que o produto estrangeiro e concorrente é adquirido com mais constância, - o escritor acaba sendo aquele que dispõe do lazer que a sua classe lhe possibilita, que as suas atividades profissionais (paralelas e rendosas) lhe proporcionam (SANTIAGO, 1982, p. 28).

Se não existe essa “profissão paralela e rendosa” típica das classes médias-altas: qual a “dupla vida” destes escritores, e até que ponto este “segundo emprego” (e todas as condições sociais associadas) os diferenciam ou aproximam de outros escritores contemporâneos brasileiros, não concebidos pela denominação “Literatura Marginal Periférica”? Esta etiqueta não está realmente indicando mais aspectos extra-literários que unicamente a sua posição no campo ou os aspectos formais das suas produções?

Seguindo na linha de reflexão de Lahire, para rever o conceito de “autonomia literária”: Como se financiam os empreendimentos literários destes escritores? Como, quanto e onde se vendem estas obras? Que proporção da renda destes escritores depende de sua atividade literária? Como é vista a “profissionalização”? É uma aspiração desejável ou utopia irrealizável? É diretamente desconsiderada como impossível ou qualificada como desnecessária ou inadequada ao seu modelo literário? Esta profissionalização implicaria renúncias ou afastamentos fortes dos respectivos projetos literários ao fazer depender os autores da venda dos seus livros?

Ou pensando em termos de abertura de possibilidades: será que a dimensão coletiva da

Literatura Marginal Periférica cria as condições de possibilidade para o andamento de projetos literários autônomos e de eventuais trajetórias profissionalizantes? Ainda, colocando a pergunta nos termos de Lahire: a articulação e difusão do movimento da Literatura Marginal Periférica modificam as “condições sociais de formação do sentimento de ser ou não ser 'escritor’” (2006b, p. 161)?

Todas estas questões, assim como as que fomos levantando até agora, serão devidamente abordadas no nível empírico ao analisar os retratos e trajetórias dos escritores da Literatura Marginal Periférica. Mas ainda restam questões teóricas que devem ser abordadas, relacionadas como o contexto social de produção desta literatura. Tendo revisado as possíveis abordagens sociológicas do fazer literário, devemos pensar a radical desigualdade política e econômica, própria da sociedade brasileira, que condiciona (com tanta ou mais força que a atividade da escrita) a existência dos sujeitos que estamos observando. Sem dúvida, esta desigualdade está intimamente relacionada com a dimensão cultural destes grupos e, portanto, é indissociável da produção literária. Veremos a seguir como esta relação entre desigualdade social e diversidade cultural pode ser pensada desde a teoria sociológica.

3 LITERATURA(S), LEGITIMIDADE, SUBCIDADANIA

Após levantar algumas questões que suscitam as abordagens sociológicas da literatura, neste capítulo nos centraremos em relacionar esta produção simbólica com o contexto social mais amplo onde se localiza. Lembrando que a Literatura Marginal Periférica se define, antes de tudo, pela condição social dos seus produtores, tentaremos esclarecer as implicações desta situação de violência, desigualdade e dominação para o processo de criação literária. Para isso, consideraremos não só a desigualdade geral em termos materiais e políticos, mas também a sua dimensão cultural no que refere à desigual “legitimidade” atribuída às diferentes formas de produção literária. Para nortear a discussão, achamos que o conceito de “subcidadania” (SOUZA, 2003; 2006) pode servir como ferramenta esclarecedora para dimensionar a importância da diversidade cultural na determinação das relações de desigualdade social. Nessa linha, os estudos no paradigma da legitimidade cultural abrem um caminho interessante, que achamos especialmente frutífero nos estudos de Claude Grignon e Jean-Claude Passeron sobre a relação entre cultura erudita e cultura popular (1991). Finalmente, como no capítulo anterior, revisamos o recente estudo de Bernard Lahire a este respeito (2006a), que com o conceito de “dissonâncias inter-individuais e intra-individuais”, e suas metodologias qualitativas, possibilita um novo olhar empírico sobre a compatibilidade de perfis culturais heterogêneos na escala individual, propondo (talvez) um sentido diferente para a metáfora da “hibridação”. Em conclusão, o objetivo deste capítulo é aprimorar um olhar teórico-metodológico que permita compreender a presença de práticas culturais associadas à literatura em contextos “improváveis” ou “insólitos”.

3.1 A violência da subcidadania e a falácia do hibridismo

Para falar de desigualdade no Brasil de hoje, o termo “subcidadania” nos parece muito esclarecedor, já que nos permite dar dimensão aos múltiplos níveis (econômico, cultural, político) da assimetria que articula todas as relações sociais. Com esse termo nos remetemos à construção teórica de Jessé Souza que, partindo da teoria crítica do reconhecimento, propõe um modelo social para o Brasil contemporâneo baseado na sua análise da modernização periférica. Dedicaremos umas poucas páginas para revisar os principais elementos desta perspectiva teórica.

Os primeiros passos para a construção teórica deste modelo se dão nos livros A

modernização seletiva (2000) e *A construção social da subcidadania* (2003). No primeiro trabalho, revisam-se os fundamentos sociológicos dos processos de modernização (com autores como Weber, Elias ou Habermas), para depois estudar a peculiar modernização periférica vivida no Brasil. O autor constrói a sua hipótese da “modernização seletiva” a partir do diálogo crítico com conhecidos pensadores sociais brasileiros, como Raymundo Faoro, Sérgio Buarque de Holanda ou, com mais especificidade, Roberto DaMatta (SOUZA, 2001). Estes pensadores brasileiros são contemplados na categoria da “sociologia da inautenticidade”: todos eles propõem que a modernização brasileira se realizou respondendo a fatores heterônomos, gerando um cenário de coexistência ambígua entre o tradicional e o moderno, e, no fim das contas, uma “modernização inautêntica” (ou “modernidade para inglês ver”, em expressão de Buarque de Holanda). Desta forma, remetendo à herança ibérica e lusitana da nação brasileira, se determina que na ambiguidade entre o tradicional e o moderno predomina o primeiro e, por conseguinte, a organização da sociedade se dá principalmente por relações de patrimonialismo, personalismo e a lógica individual do favor.

A resposta de Jessé Souza a esse modelo é frontal: o processo de modernização brasileiro foi completo, definitivo e irreversível, como mostra a hegemonia das instituições racionais modernas, Estado e Mercado. Sua peculiaridade, no entanto, passa pela sua atípica “gramática moral da desigualdade”, o que fundamenta a tese da “subcidadania” como elemento essencial da “modernidade periférica”. Para esta “reinterpretação do dilema brasileiro”, Jessé Souza repara na fratura estrutural entre as diferentes camadas sociais no acesso aos recursos hegemônicos na modernidade, uma fratura construída desde os tempos da escravatura e continuada com a deficiente integração do indígena e o ex-escravo na sociedade de mercado. Estes aspectos são mais amplamente desenvolvidos em *A construção social da subcidadania* (2003), em que a modernidade é explorada mais detidamente em dois aspectos centrais: a dimensão moral das suas lógicas de “reconhecimento” (Charles Taylor) e os seus mecanismos de legitimação das desigualdades (Pierre Bourdieu). De novo, estes teoremas gerais sobre a modernidade são contrastados em diálogo crítico com estudos clássicos do universo social brasileiro (como *Homens livres na ordem escravocrata*, de Maria Sylvia de Carvalho Franco, ou *A integração do negro na sociedade de classes*, de Florestan Fernandes). Como conclusão, se propõe um instrumental analítico que se desdobra a partir desta discussão teórica, que expõe alguns elementos interessantes como o “habitus precário”, a “ralé estrutural” ou a negação radical do conceito de “hibridação”.

Começando por este último, constatamos a aversão teórica de Jessé Souza pela noção

de “hibridismo” e seus múltiplos desdobramentos teóricos, que não seriam mais do que uma atualização do paradigma personalista da “modernidade inautêntica”:

Mesmo as tentativas mais recentes de construção de um paradigma do “hibridismo”, como uma reação ao inegável dinamismo modernizante de várias sociedades periféricas, como a brasileira, por exemplo, na realidade, não abandonam o campo categorial do paradigma personalista, familista e patrimonialista. Em suas versões mais bem-sucedidas, essas teorizações postulam a convivência de dois princípios de estruturação social, um personalista e um individualista, os quais, no entanto, permanecem indeterminados, como se tratassem de duas realidades paralelas, e, apesar da dominância silenciosa da variável personalista nesse tipo de abordagem, a questão central da articulação e da dominância relativa de cada um desses princípios jamais é explicitamente formulada ou resolvida. Como nas versões tradicionais do paradigma do personalismo, o poder de convencimento e o preenchimento das lacunas do argumento é garantido pelo paralelismo com os preconceitos do senso comum dessas sociedades. Exemplos recentes de teorias latino-americanas de hibridismo são as de CANCLINI, Nestor Garcia, *Culturas híbridas*, Edusp, 1998, e DAMATTA Roberto, *Carnavais, malandros e heróis*, Zahar, 1981 (SOUZA, 2003, p. 14, nota 10).

Para Souza é insuficiente a enunciação de um “hibridismo” cultural indefinido que explique as oscilações entre “tradição” e “modernidade”, sem articular esta ambiguidade com a desigualdade estrutural da sociedade brasileira contemporânea, organizada hierarquicamente pelo desigual acesso aos recursos mais valiosos na modernidade. Ao “hibridismo” ambivalente e conceitualmente indefinido de Da Matta e Canclini, Souza contrapõe uma interpretação alternativa, baseada em duas idéias de Gilberto Freyre formuladas em *Sobrados e Mucambos*.

A primeira seria a interpretação da sociedade colonial brasileira como “uma sociedade sadomasoquista”, baseada no modelo do “escravismo muçulmano”, que faria perdurar a desigualdade “na medida em que associa o acesso a bens materiais e ideais muito concretos à identificação do dominado com os valores do opressor”. A partir desta avaliação, Gilberto Freyre teria deixado em segundo plano a dimensão negativa deste tipo de dominação (no que tange à sistemática reprodução social da baixa autoestima nos grupos dominados), destacando no sistema social brasileiro a possibilidade real de mobilidade social (que, finalmente, levaria à enunciação da tese da “mestiçagem” e a “democracia racial” como peculiaridade endêmica). Desconsiderando esta deriva “ideológica e conservadora no mau sentido do termo”, Souza elabora o tema do sadomasoquismo a partir de um tratamento psico-social para estabelecer a total dependência emocional do escravo a respeito dos padrões culturais do senhor.

A segunda idéia que Souza extrai de Freyre diz respeito ao singular processo de modernização brasileiro desde a abertura dos portos em 1808, sob o impacto de uma Europa, agora sim, não mais ibérica senão individualista e burguesa. Este processo de

“reeuropeização”, que tinha sido visto como superficial pela tradição da “sociologia da inautenticidade”, aparece com outro caráter na leitura alternativa de Freyre proposta por Souza. Segundo esta, o “personalismo” não teria perdurado sob uma “modernização epidérmica”, mas sim teria sido ferido de morte com o desembarco “das instituições mais importantes da sociedade moderna: Estado racional e mercado capitalista”. Assim, em clara referência aos termos utilizados por DaMatta sobre a permanência atávica de traços pré-modernos, Souza afirma que:

Estado e mercado não são o mundo da rua que pára na porta das nossas casas. Eles entram na nossa casa; mais ainda, eles entram na nossa alma e dizem o que devemos querer e como devemos sentir. É enganoso separar casa e rua (sendo a rua percebida como o mundo impessoal do Estado e do mercado, como vimos [na análise da obra de Da Matta]), como é enganoso supor a permanência atávica de relações personalistas numa sociedade estruturada por Estado e mercado (SOUZA, 2001, p. 62. Itálica nossa).

Frente à ideia de uma assimilação superficial, Souza caracteriza o processo histórico como uma *assimilação acrítica* do padrão moderno que, porém, não se fez de forma coletiva: “a sociedade se impessoaliza, mas a regra da inclusão e da exclusão se mantém”. Conectado com a herança do escravismo, Souza evoca a Elias para comparar como a uniformidade do processo de modernização europeu, baseado na interdependência pelo trabalho, não teve um correlato no Brasil. Aqui, a seletividade para o acesso à cidadania estava ligada ao esforço societário de modernização, sendo que algumas profissões e funções (ligadas ao Estado como suporte do processo) foram e são consideradas socialmente mais importantes do que outras: bachareis *versus* camponeses, advogados *versus* trabalhadores braçais, doutores *versus* analfabetos. Nesse contexto, conclui Souza, “não existe, objetivamente, cidadania, mas apenas sub e supercidadãos” (2001, p. 59-65).

Para compreender a noção de “subcidadania” é importante mergulhar nos fundamentos bourdieusianos da teoria de Jessé Souza. São interessantes, sobretudo, as criativas variações sobre o conceito de *habitus*, que dão lugar ao jogo conceitual de “*habitus* primário” e “*habitus* precário”. O ponto de partida é o “*habitus* primário”, que se refere a “esquemas avaliativos e disposições de comportamento objetivamente internalizados e incorporados” consideradas “básicos”, permitindo o compartilhamento de certa noção de “dignidade” fundamental reconhecível em todas as classes sociais. Em sociedades modernas, este “*habitus* primário” fundamenta um consenso valorativo transclassista, que após vários séculos de lutas sociais, universaliza a “cidadania” para todos os membros da sociedade a partir do “valor do trabalho”, seguindo a lógica da “ideologia do desempenho”. Mas como já dissemos, a

particularidade da “modernização periférica” reside na inexistência dessa universalidade do *habitus* primário e, portanto, da extensão universal do reconhecimento da dignidade e humanidade de todos os indivíduos. Aqui aparece, como raiz das noções de “subcidadania” e “supercidadania”, o par conceitual de “*habitus* precário” e “*habitus* secundário”.

O *habitus* precário seria o limite do *habitus* primário para baixo, ou seja, seria aquele tipo de personalidade e de disposições de comportamento que não atendem às demandas objetivas para que, seja um indivíduo, seja um grupo social, possa ser considerado produtivo e útil em uma sociedade de tipo moderno e competitivo, podendo gozar de reconhecimento social, com todas as suas dramáticas consequências existenciais e políticas. [...]

O que estamos chamando de *habitus* secundário tem a ver com o limite do *habitus* primário para cima, ou seja, tem a ver com uma fonte de reconhecimento e respeito social que *pressupõe*, no sentido forte do termo, a generalização do *habitus* primário para amplas camadas da população de uma dada sociedade. Nesse sentido, o *habitus* secundário já parte da homogeneização dos princípios operantes na determinação do *habitus* primário e institui, por sua, vez, critérios classificatórios de distinção social a partir do que Bourdieu chama de “gosto” (SOUZA, 2006, p. 38-39).

Este jogo de conceitos clarifica os mecanismos de legitimação da desigualdade plurissecular da sociedade brasileira. O jogo estabelecido sobre o conceito do *habitus*, ao referir um tipo de personalidade e um conjunto de disposições e comportamentos, é de muita utilidade para nossa pesquisa empírica, já que vai além de indicadores restritos a uma só dimensão, como a faixa de renda ou o nível de educação formal. Interessa destacar, das definições de Souza, como os *habitus* (precário e secundário) não são aplicáveis unicamente a indivíduos isolados, mas que de fato funcionam na sociedade como *pressuposições* ou preconceitos que afetam a grupos inteiros, definindo *a priori* as condições sociais de reconhecimento da sua cidadania²⁴. As práticas associadas ao consumo e produção literária que, nas construções teóricas de Bourdieu, entrariam no campo cultural definindo o “gosto” que faz possível a “distinção” dos grupos dominantes, não são em absoluto irrelevantes para esse processo de definição de grupos. As práticas cotidianas associadas ao lazer e à cultura, que poderiam parecer menos determinantes para a delimitação sociológica das relações de poder e desigualdade, aparecem desta forma como fatores importantes. Reiteramos, assim, a pertinência de estudar fatos e preconceitos que pareceriam insignificantes, como a repetição inconsciente de comentários do tipo “*tal grupo não tem cultura*”, ou anacrônicas Políticas Públicas bem-intencionadas que se propõem a “*levar a cultura às periferias*”, ao tempo que grandes subvenções ou Incentivos à Cultura ficam restritos nas manifestações canônicas do “bom gosto” e das práticas “distinguidas”²⁵.

²⁴ No capítulo a seguir, “A literatura da periférica como Literatura Marginal?”, observaremos como estas “pressuposições” podem aproximar a noção de “subcidadania” ao “estigma” de Goffman.

²⁵ Como todo espaço público, a determinação das Políticas Públicas na área de cultura é uma arena de disputas.

Uma importante referência para as formulações de Souza é o trabalho de Florestan Fernandes sobre *A integração do negro na sociedade de classes*, no que encontra uma importante análise de um momento de transição histórica e de onde retira os elementos essenciais para a formulação de sua hipótese do “*habitus* precário”. Nesse estudo, clássico da sociologia brasileira, observa-se como as disposições comportamentais do ex-escravo são diferentes das constituídas na sociedade racional moderna, formadas em torno do Mercado e do Estado. Para Florestan Fernandes, esta diferença se converterá no fundamento da legitimação da exclusão sob a forma do racismo. Porém, a perspectiva de Jessé Souza amplia o escopo para além do fator étnico, sendo este um elemento a mais da constelação de fatores que podem configurar o *habitus*:

Este ponto é central, posto que, se é a reprodução de um *habitus* precário a causa última da inadaptação e marginalização desses grupos, então o problema não é “meramente a cor da pele”, como certas tendências empiricistas acerca da desigualdade brasileira tendem, hoje, a interpretar. Se há preconceito nesse terreno, e certamente há e agindo de forma intransparente e virulenta, não é, antes de tudo, um preconceito de cor, mas sim um preconceito que se refere a certo tipo de “personalidade”, julgada como improdutiva e disruptiva para a sociedade como um todo (SOUZA, 2006, p. 58).

Este elemento é especialmente interessante, desde o momento que vários dos autores que integram o movimento da Literatura Marginal Periférica são e se afirmam negros, incorporando este fator étnico como importante elemento de suas manifestações culturais. Mas por que falar, então, de “Literatura Marginal Periférica” e não de “Literatura Negra”, como tem acontecido em outros movimentos literários brasileiros? A este grupo étnico se associam outros grupos sociais cuja situação dominada no econômico e no político pode ser dimensionada no nível local e relacional, com situações sempre associadas à pobreza e à subcidadania, como os casos dos moradores de periferias urbanas, os imigrantes nordestinos em São Paulo ou os moradores de uma vila de pescadores tradicionais situada nas proximidades de uma grande cidade (caso da Colônia Z3 - Pelotas). Desta forma, o movimento literário da Literatura Marginal Periférica se constrói em torno das noções ambíguas de “margem” e “periferia” e não unicamente do fator racial²⁶. Esses termos

Ainda que este preconceito “legitimista” que tenderia a beneficiar as produções e manifestações culturais de “alta legitimidade” persiste como um “senso comum” irreflexivo e latente, devem-se destacar também interessantes iniciativas públicas na área cultural desde as diversas entidades dos três níveis de governo brasileiro. Por exemplo, projetos como as redes de “Pontos de Cultura” ou o estabelecimento de subsecretarias de “Cidadania e Diversidade Cultural” nas diferentes Secretarias de Cultura, mostram uma afirmação da sensibilidade para a relevância da diversidade e da dimensão conflituosa das políticas públicas na área cultural.

²⁶ No capítulo “A literatura da periferia como Literatura Marginal?” desta dissertação, voltaremos a indagar brevemente a relação entre a “Literatura Marginal Periférica” e a “Literatura Negra”, especialmente a partir

remetem a um universo amplo de exclusão social e minorias culturais de diverso signo e nos permitem aproximar as noções de “marginal” ou “periférico” utilizadas pelos autores literários, observados nesta dissertação, desse “*habitus* precário” estigmatizado, e por extensão, de seu desdobramento macro-social: a noção de “ralé estrutural”.

Essa “ralé estrutural” seria a grande massa de excluídos e oprimidos da sociedade brasileira, cuja condição os impede de serem reconhecidos como cidadãos de pleno direito; é, portanto, a concretização empírica das noções teóricas do “*habitus* precário” e da “subcidadania”. Para estudar este grande grupo, Jessé Souza coordenou um volume com esse título, *A ralé brasileira: quem é e como vive* (2009), fruto de várias pesquisas realizadas no Centro de Pesquisa sobre Desigualdade Social (Cepedes-UFJF). Sem dúvida, o conceito é provocador, já que colocada no vocabulário cotidiano remete a um termo pejorativo e quase ofensivo. Mas se compreende a intenção de deslocar a percepção automatizada do leitor, acostumado a noções banalizadas como “classes sociais”, para propor um conceito multidimensional, enfaticamente sociológico²⁷, e capaz de dar conta da violência e dramatismo das relações de poder e desigualdade que constituem a este grupo. Após uma tentativa de dimensionamento quantitativo, o volume de pesquisa aborda, com metodologias qualitativas, as diversas dimensões nas que essa “ralé” se constitui e reproduz em grupo: desde as práticas religiosas (igrejas neo-pentecostais) e de lazer (bailes Funk), até a (baixa ou inexistente) escolarização e o trabalho (empregadas domésticas, recicladores de papelão).

A “ralé” se diferenciaria de outro tipo-ideal concebido por Jessé Souza, caracterizado em outra obra coletiva de pesquisas empíricas: *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora* (2010). Este livro se compreende unicamente como complemento da anterior coletânea – *A ralé* – e pretende marcar um posicionamento singular no atual debate sobre as “novas classes médias” brasileiras. A conclusão de Souza, que evita cair em falácias economicistas que consideram unicamente indicadores econômicos de produção ou consumo, é que estas hipotéticas “novas classes médias” são exclusivamente “novas classes trabalhadoras”, que não quebram em absoluto a lógica de exploração capitalista. Porém, existem diferenças objetivas entre “a ralé” e “os batalhadores”, como comenta Souza comparando os dois estudos:

Aqui [no estudo sobre *Os batalhadores*] a questão foi tentar perceber como é possível reverter o círculo vicioso de abuso sexual generalizado,

da leitura da tese de Mário Augusto Medeiros da Silva (2011).

²⁷ Sobre o reducionismo que supõe a construção de “classes sociais” considerando, sob uma perspectiva “economicista”, unicamente indicadores como a “faixa de renda”, ver o recente artigo de Jessé Souza: “Em defesa da sociologia: o economicismo e a invisibilidade das classes sociais” (2013).

instrumentalização dos mais fracos pelos mais fortes, baixa autoestima, baixa capacidade de concentração e autocontrole, etc., que caracteriza o cotidiano de muitas das famílias da “ralé”, e as condenam a uma vida sem futuro e sem esperança. “Ascender socialmente” só é possível a quem logra incorporar as pré-condições que o capitalismo atual pressupõe para a crescente incorporação de distintas formas de conhecimento e de capital cultural como “porta de entrada” em qualquer de seus setores competitivos. A “fronteira” entre “ralé” e “batalhadores” - a qual é sempre fluída na realidade concreta, embora, analiticamente, para efeitos de compreensão, seja importante enfatizar o contraste - está situada precisamente na possibilidade da incorporação pelos batalhadores dos pressupostos para o aprendizado e o trabalho que faltam à “ralé” (SOUZA, 2013, p. 152).

Estes “pressupostos para o aprendizado e o trabalho” configurariam um *habitus* diferenciado no sentido mais lato do termo, incluindo recursos inexistentes na “ralé”. Souza se afasta da concepção “utilitarista” implícita no conceito de “capital cultural” (de Pierre Bourdieu), destacando o sentido de *formação psico-social* do indivíduo, incluindo as relações valorativas e de reconhecimento nas que o sujeito se constitui, ou a violência da estigmatização quando se nega a dignidade do humano. Alguns elementos importantes desta possibilidade de mobilidade, segundo as pesquisas de Souza, seriam a tríade “disciplina, autocontrole e pensamento prospectivo”, características da modernidade racional, que não são características universais ou inatas nos indivíduos, senão elementos constituintes de *habitus* “aprendidos” e naturalizados pela pertença a uma determinada classe social.

Como se relacionam esses diferentes *habitus*, esses “pressupostos para o aprendizado e o trabalho” com a prática da produção literária? Os escritores da Literatura Marginal Periférica se aproximariam mais do conceito da “ralé” ou dos “batalhadores”? Esta pergunta não é irrelevante, já que refere à posse pelo indivíduo de toda uma série de disposições e capacidades que, ao tempo que são determinantes para as relações sociais de desigualdade e dominação, parecem estar correlacionadas com a prática da escrita literária, seja como causa ou condição (estas disposições são necessárias para desenvolver esta atividade), seja como resultado ou consequência (esta prática ou preferência contribui a desenvolver estas disposições). Referimo-nos aqui a disposições como a capacidade do trabalho solitário, disciplinado e reflexivo; a valorização de uma prática “artística” prospectiva que, ainda que não apresente nenhuma expectativa de rendimento material, coloca toda retribuição “simbólica” no futuro; a objetividade de juízos estéticos impessoais, diferenciando autor e obra; ou as práticas de leitura silenciosa, com o corpo paralisado em posição de concentração durante períodos prolongados de tempo. Depois do apresentado no capítulo anterior, em que observamos no estudo empírico de Lahire (2006b) até que ponto são necessários esforço e sacrifício para manter a “dupla vida” dos escritores, poderíamos pensar intuitivamente que

estes pressupostos são uma condição *sine qua non* da prática da produção literária e da constituição da identidade escritor. Pensemos, por exemplo, no chapeiro de uma lanchonete, na empregada doméstica, no reciclador de papelão ou no cobrador de lotação, que *depois* de uma extenuante jornada volta a casa e se fecha às noites no seu quarto para continuar escrevendo seu monumental romance, que ainda não sabe se conseguirá publicar. Sem dúvida, é preciso disciplina (dedicação continuada, regularidade na prática, concentração na tarefa), autocontrole (dedicar-se a uma atividade esforçada e cansativa nos escassos momentos que restariam para o descanso ou o lazer) e certo pensamento prospectivo (a concepção da obra concluída e o que vier depois: publicação, reconhecimento etc) para uma prática de produção literária destas características.

Mas é este o único tipo de literatura possível? É importante pontuar o tipo de literatura de que estamos falando: prosa ou poesia? Crônica ou fabulação? Autobiografia ou ficção? Quanto tempo de trabalho demanda esta atividade? Esta atividade é considerada, estritamente, “trabalho”? Com que constância se pratica? São textos para serem lidos ou versos que serão declamados? Em páginas ou em saraus? Que se pretende fazer com os textos: enviá-los a grandes editoras, passá-los a amigos e conhecidos, engaveté-los? Todas essas variações das propriedades literárias não são irrelevantes, já que se referem a uma questão definitiva sobre o universo cultural brasileiro.

3. 2 A literatura, no Brasil, é uma prática cultural dominante?

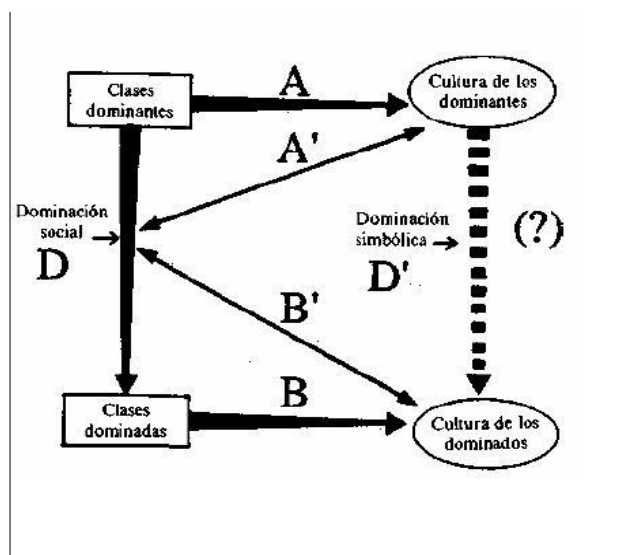
Esta pergunta pode ser formulada também inversamente: é a literatura, no Brasil, uma prática cultural popular? Entendemos por “cultura popular” a cultura dominada ou de escassa legitimidade simbólica, normalmente praticada pelas classes dominadas²⁸; e em paralelo, entendemos como “cultural dominante” não só aquela praticada com mais intensidade e frequência pelas classes dominantes, mas também aquelas práticas que estão revestidas de maior “legitimidade simbólica”, gerando efeitos de “distinção” social nos seus praticantes. Este jogo de definições nos situa dentro da “teoria da legitimidade cultural”, formulada com detalhe nos trabalhos de Pierre Bourdieu e seus colaboradores (em trabalhos que vão desde *A distinção* até *As regras da arte*, entre muitos outros), que comentamos no capítulo anterior.

²⁸ Coincidimos nessa definição com Claude Grignon, ao utilizar esta noção dissociada de todo essencialismo nacional sem cair na cilada da “autenticidade” originária da cultura popular: “*Solamente podemos hacer un uso exento de populismo de la noción de cultura popular si la definimos como cultura de las clases dominadas y no como cultura del 'Pueblo'*” (GRIGNON e PASSERON, 1991, p. 33).

Esse paradigma é muito próximo das indagações sociológicas de Jessé Souza que vimos até aqui, quando o sociólogo brasileiro pesquisa sobre os mecanismos simbólicos de (não) reconhecimento da cidadania das classes populares e a paralela legitimação da desigualdade social inclusive pelas próprias classes oprimidas, que terminam assumindo a culpabilidade da sua própria exclusão (com o que isso implica para processos psico-sociais como a formação da auto-estima e a autoconfiança).

Porém, com a atenção com que foram formuladas as definições de “cultura popular” e “cultura dominante” se abre a porta para certos descentramentos nas equivalências automáticas que poderiam pressupor-se entre “práticas culturais legítimas” e “práticas culturais da classe dominante” (ou seu reverso: a equivalência pressuposta entre “práticas culturais ilegítimas” e “práticas culturais da classe dominada”). Nesse sentido, é preciso colocar certas matizações sobre a radical formulação de Marx e Engels em *A ideologia alemã*, que subjaz à interpretação rasa da sociologia da legitimidade cultural: “*As ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes*”. Para compreender como as práticas culturais associadas à literatura se distribuem socialmente, e como esta distribuição contribui para reproduzir ou impugnar a legitimação da desigualdade, seria preciso descentrar esse automatismo, e para isso achamos de muito valor um esquema proposto por Jean-Claude Passeron no livro *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura* (1991). Com o diagrama e a representação em abstrato de categorias teóricas se pretende cumprir a seguinte proposição: “*Una sociología de la cultura que quiera integrar los actos de la dominación en sus análisis tiene siempre que dar cuenta de un circuito completo de interacciones simbólicas y de constitución de simbolismos*” (J.-C. Passeron, 1991, p. 25).

Figura 4 - Relações entre dominação social e dominação simbólica.



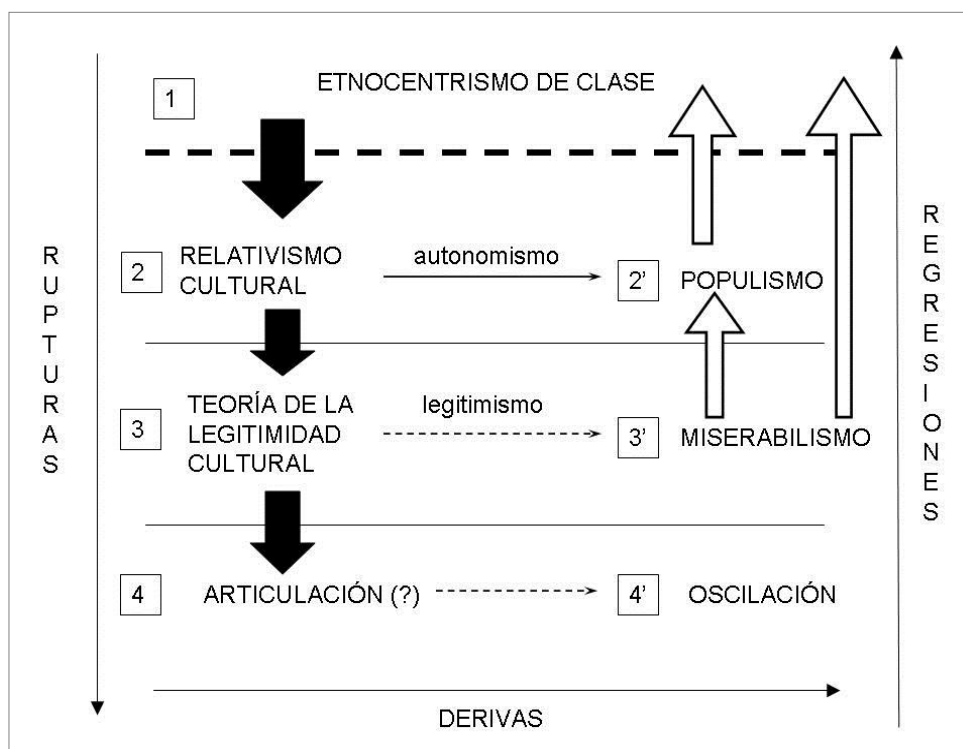
Fonte: GRIGNON e PASSERON, 1991, p. 25.

Onde poderia aparecer uma equivalência entre as relações de dominação social e simbólica (entre D e D'), aparece uma interrogação, destacando a complexidade do fenômeno. Ao mesmo tempo, a multiplicação de vetores propõe dois tipos de análise para a sociologia da cultura: uma *análise cultural*, que estuda a relação entre a cultura de uma classe e a condição social dos que a praticam (vetores A e B); e uma *análise ideológica*, que estuda a cultura não só pela condição social dos que a praticam, mas também pela função que as práticas culturais têm em relação à dominação (vetores A' e B'). No entrelaçamento dessas relações podem ser originados efeitos com múltiplas variações. Por exemplo, a não equivalência de B e B' permite compreender como as práticas culturais populares (explicáveis pela condição social) podem gerar nas classes populares atitudes diferentes ante a cultura dominante, que poderiam ir da interiorização e aceitação resignada da própria indignidade cultural (“eu não tenho cultura suficiente para entender esses livros”, “me faltam estudos para achar-me escritor” etc), até a negação e a recusa das práticas culturais dominantes (“ler é uma chatice”, “a poesia é coisa de desocupado” etc), passando por outras variantes como as apropriações irreverentes, as paródicas etc. Do mesmo modo, o circuito que passaria por A e D' explicaria as respostas diferentes das classes dominantes ante as culturas dominadas, que iriam desde o desprezo e negação mais radical, construído sobre a observação das *misérias* e carências das obras populares (“esse monte de palavrão não é literatura”), até a condescendência (“para não ter estudos, não está mal”) ou a exaltação *populista* (“a cultura popular é a autêntica cultura

brasileira”).

Atentando a essas duas últimas reações possíveis (o *miserabilismo* e o *populismo*) se constrói um modelo teórico para a gradação das rupturas epistemológicas, com seus riscos associados de derivas regressivas, que implicam as diferentes posições analíticas de uma *sociologia das culturas populares* (GRIGNON e PASSERON, 1991, p. 55-63):

Figura 5 - Rupturas e regressões possíveis na sociologia das culturas populares.



Fonte: GRIGNON e PASSERON, 1991, p. 56.

1. *Etnocentrismo de classe*. Geralmente, esta é sempre a posição de partida de todos os grupos com relação à alteridade. Partindo da base de que a sociologia (científica, racional, universitária) sempre faz parte da cultura dominante, no primeiro momento de “espontaneidade irreflexiva” se tenderia a atribuir a “incultura” às classes dominadas.

2. *Relativismo cultural*. Se dá uma reabilitação das culturas populares, afastando-se dos preconceitos do *habitus* cultural próprio. Com base em um princípio de “autonomia” característico do relativismo, se considera os grupos dominados como “sistemas culturais isolados”, para estudar holisticamente suas especificidades sem destacar as suas carências em relação ao padrão cultural dominante. Sua derivação

regressiva é o *populismo* (2'), que exalta a "autenticidade" da cultura "do povo", ignorando as relações de dominação simbólica aos que são sujeitas essas práticas culturais.

3. *Teoria da legitimidade cultural*: relativiza as descrições do relativismo cultural, referenciado as culturas populares com as classes dominantes e as relações de dominação. Negam a possibilidade de um relativismo cultural para tratar as culturas dominadas, já que "o estatuto social de um objeto simbólico forma parte da definição completa de seu sentido cultural". Apresentada como "realismo sociológico", a teoria da legitimidade cultural corre o risco de levar a um legitimismo míope, onde só são consideradas relevantes as práticas culturais legítimas. A sua deriva regressiva é o *miserabilismo* (3'), que se aproxima do ponto de partida ao definir as culturas populares unicamente pelas suas carências e relações de dependência ante a cultura legítima.

Entre esses extremos do *populismo* e o *miserabilismo* os autores tentam construir seu ponto de equilíbrio, visando uma articulação interpretativa (4) entre a análise cultural e a análise ideológica, sem cair na oscilação descontrolada (4'). Como se fez notar, a chave da questão reside na *autonomia ou heteronomia* das culturas populares em relação à dominação e à cultura legítima. Até que ponto as culturas populares podem funcionar de forma indiferente às relações de dominação? A proposta de Grignon e Passeron é a articulação de uma sociologia das culturas populares coerente com os dois estilos de descrição (análise cultural e análise ideológica), o que passaria necessariamente pelo reconhecimento da *ambivalência* destas culturas populares que podem ser compreendidas tanto na sua autonomia (desde uma perspectiva relativista) quanto na sua heteronomia (desde uma perspectiva legitimista).

Mas chegando a este ponto, voltamos à pergunta inicial: A literatura no Brasil é uma prática dominante? Uma resposta afirmativa se pode intuir dos estudos de Candido ou Miceli citados anteriormente, o que poderia ser complementado e atualizado com estudos empíricos estatísticos sobre a distribuição social das práticas de leitura. Um bom exemplo é o estudo *Retratos da Leitura no Brasil*, (IP-L, 2012), que não só mostra o quanto a leitura é uma prática minoritária (só a metade da população brasileira é "leitora"), senão que também aponta como ela é desigualmente distribuída nas diferentes "classes sociais" definidas pelo IBGE. Na "classe A" há 75% de leitores contra 25% de não-leitores; já na "classe C" a proporção leitor/não-leitor é de 50%/50%; e essa mesma proporção desce até os 33% de

leitores nas classes “D” e “E”²⁹. Se passássemos da leitura à escritura, o perfil social do escritor brasileiro promédio não ofereceria um retrato muito diferente, ficando clara essa “elitização” da literatura brasileira³⁰. Como síntese do já conhecido, podemos ler as afirmações de Silviano Santiago, que ainda que feitas há três décadas, seguem vigentes e não devem surpreender a ninguém:

Objeto caro, por um lado; um tanto quanto difícil, por outro lado; impróprio para circular num país de analfabetos ou semianalfabetos, por um terceiro lado; marginalizado numa nação onde tudo é feito para incrementar os meios de comunicação de massa e nada para incentivar a rede bibliotecária, por mais outro lado, e finalmente censurado quando ameaça arreganhar a boca e engolir outros leitores que não os seus 50 ou 60 mil. No centro dessa estrela de cinco pontas e pouca grandeza, cerceado, é que o livro de ficção encontra o seu espaço e seu orgulho. [...] O público de ficção no Brasil vive na grande cidade e é formado por camadas mais ou menos previsíveis e semelhantes de leitores, reproduzindo-se identicamente de Estado para Estado. [...] Todos esses leitores [...] vivem dentro do bem-estar, do lazer e das comodidades educacionais inerentes à classe média, classe esta privilegiada por todos os milagres brasileiros desde os anos 30, tanto os econômicos e sociais quanto os culturais. **O livro é, pois, objeto de classe no Brasil** e, incorporado a uma rica biblioteca particular e individual, **é signo de certo status social**. Como tal, **dirige-se a uma determinada e mesma classe**, esperando dela o seu aplauso e a sua significação mais profunda que é dada pela leitura, leitura que se torna um eco simpático de (auto)revelação e de (auto)conhecimento (SANTIAGO, 1982, p. 26-28. Negrita nossa).

Esta constatação não nos deve levar a pensar que inexistente uma literatura popular no Brasil, só que nesse caso deveríamos reconsiderar as características consideradas “universais” para a prática literária, que em realidade se referem a especificidades de uma literatura de classe. Estas reconsiderações deveriam começar por afastar do holofote central da prática

²⁹ Para fins da argumentação que estamos propondo, esses dados só tem uma finalidade ilustrativa ou de reforço. Consideremos que a definição de “classe social” do IBGE contempla unicamente as faixas de renda (o que contradiz todo o discutido até aqui sobre a “subcidadania” e a desigualdade como conceito multidimensional). Igualmente, poderíamos colocar em questão a definição de “leitor” do I-PL que, para fins operativos, estabelece: “Leitor é aquele que leu, inteiro ou em partes, pelo menos 1 livro nos últimos 3 meses” (I-PL, 2012, p. 47). Lembramos que nos interessa especificamente a leitura “literária”, o que não fica diferenciado nesse perfil. Em tudo caso, mencionamos os dados porque permitem uma aproximação com o retrato geral que estamos apresentando.

³⁰ Um interessante retrato da atual geração de escritores jovens brasileiros com reconhecimento nas principais editoras e meios de comunicação se encontra no artigo de Cecília Ballesteros em *EL PAÍS – Brasil*, que traz a significativa manchete: “A nova literatura brasileira: Jovem, branca, urbana e de classe média” (16/03/2014). O artigo, que entrevista a vários escritores de menos de 40 anos, termina com umas paradoxais declarações de Carola Saavedra: “Estamos em um momento ótimo. Não porque a literatura está melhor agora que há 20 anos, mas porque é uma época bastante favorável para os autores, publica-se mais e inclusive há incentivos para traduções. No entanto, *devemos lidar com um problema muito sério que é a falta de leitores. E para isso, seria urgente uma mudança em todo o sistema educacional do país*”. Do ponto de vista de uma escritora branca de classe média (“habitus secundário” ou “supercidadania”), a conjunção de “um momento ótimo” pelas facilidades para a publicação e os incentivos para a tradução, com a “falta de leitores”, deveria resolver-se com uma “mudança educacional”. Isto é, para que os milhões de brasileiros que não o fazem, leiam as obras de escritores como Carola Saavedra, é preciso que o Estado (via sistema educacional) crie as disposições necessárias. Note-se a naturalidade com a que o fomento da “cultura legítima” ou “dominante” passa a apresentar-se como um *dever de Estado*, objeto de políticas públicas específicas.

literária aquele objeto que “vale quanto pesa”: o livro.

Para mostrar como é rica, abundante e diversa toda essa literatura para além dos livros, existe um Grupo de Trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), titulado precisamente “Literatura Oral e Popular”. Com uma publicação qualificada³¹ e congressos periódicos³², estes pesquisadores apresentam objetos de estudo que vão desde a literatura de cordel, a contação de histórias ou causos, os repentistas nordestinos, as mitologias e cosmogonias indígenas, até conceitos tão desafiantes para nosso “etnocentrismo de classe” como o de “narradores urbanos”, com o qual as conversas cotidianas de uma liderança comunitária podem ser estudadas como produções literárias (EWALD, 2009; FLACH, 2013). Para chegar a este nível de debate, foi preciso uma ruptura “relativista”, possibilitando considerar estas práticas como literatura, afastando-se dos padrões culturais legítimos que imperam nos Departamentos Universitários de Letras e Literatura. Esta ruptura foi possível com um referencial teórico que incluiria a autores como Roger Chartier, com sua história social do livro e da leitura, na qual pesquisa a leitura coletiva em voz alta na Europa moderna como prática de lazer e sociabilidade, ou Paul Zumthor, que com seus conceitos de “performance” e “voz poética” abre o escopo para uma pesquisa mais aprofundada da literatura oral. Ainda que este grupo de estudos não possa ser considerado hegemônico nas disputas que ocupam aos *homo academicus* no campo intelectual-universitário, e que tampouco este campo possa ser considerado o único espaço de legitimação simbólica das práticas culturais, todos esses posicionamentos e debates teóricos em torno da “luta pela definição” da literatura nos servem como um bom indicador da *instabilidade* da distribuição de legitimidade simbólica das diferentes práticas culturais. Todas essas pesquisas constatarem como, sob o império do livro numa civilização grafocêntrica persiste a presença plurissecular de uma literatura oral e popular sempre desrespeitada e ignorada pelos parâmetros culturais da classe dominante. Porém, a sua crescente presença incômoda nos fóruns acadêmicos pode ilustrar como a legitimidade simbólica é também um espaço de disputas.

Da mesma forma, a Literatura Marginal Periférica tem uma raiz forte num contexto de

³¹ A revista *Boitatá*, editada pelo GT de “Literatura Oral e Popular da ANPOLL”, é publicada semestralmente pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pode ser conferida em formato digital em <<http://www.uel.br/revistas/boitata/>> (Acessado em 30/05/2014).

³² O “III Seminário Poéticas Oraís” teve lugar em Porto Alegre, UFRGS, 16-19/09/2013 (O livro de resumos pode ser acessado em <http://poeticasoraisufrgs.wordpress.com/caderno-de-resumos/>, acessado em 30/11/2013). Tive a oportunidade de assistir ao evento e conversar com o convidado Allan da Rosa, um dos escritores elencados nesta dissertação.

criação e circulação oral da literatura: os *saraus* poéticos periféricos, que desde há uma década vêm se estendendo pelas periferias da Grande São Paulo (TENNINA, 2013). Como se depreende do trabalho de Nascimento sobre o *Sarau da Cooperifa* (pioneiro e talvez o mais influente desses *saraus* periféricos), esta manifestação cultural deve enfrentar, sem dúvida, a violência depreciativa da dominação simbólica desde a perspectiva cultural das elites (vetor D' no esquema de Passeron). Mas o seu sucesso radica precisamente num posicionamento crítico perante a dominação social (vetor B'), de forma que os integrantes da *Cooperifa* constroem uma impugnação dessa dominação simbólica que se reforça num reconhecimento social e cultural, fortalecendo a sua auto-estima coletiva e valorizando a sua identidade cultural periférica. Esse processo é apreciável em vários momentos narrados na rica etnografia de Nascimento, mas, do nosso ponto de vista, há um momento especialmente ilustrativo:

...em um dos *saraus*, realizado em outubro de 2005 no Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura – mais conhecido como “Casa das Rosas” –, em São Paulo, foram frequentes, nos intervalos das declamações, os comentários que ressaltavam a importância de artistas da periferia estarem se apresentando em um espaço cultural público, localizado numa região central e habitada por membros de outras classes sociais: o “centro” estava ocupado pela “periferia”. Ao assumir seu papel como mestre de cerimônia do *sarau*, Sérgio Vaz [poeta periférico e organizador da *Cooperifa*] solicitou aos poetas que não se acanhassem por estar se apresentando em um importante espaço cultural paulistano e declarou que, simbolicamente, a bandeira da *Cooperifa* havia sido colocada na parede, ao lado do quadro do patrono do local, o escritor Haroldo de Campos. Na sequência, para que os cooperiféricos se apropriassem do espaço, Vaz estimulou os gritos de *uh, Cooperifa, é tudo nosso, nós é ponte e atravessa qualquer rio*; e foi acompanhado, em coro, pelos poetas e pelo público fiel dos *saraus* que havia ido prestigiar a apresentação fora do bar. Para completar a transposição do ambiente do *sarau* realizado semanalmente no Zé Batidão [local habitual da celebração do *sarau* da *Cooperifa*, no periférico bairro Jardim Ângela] para a Casa das Rosas, foi feito um rateio entre os poetas presentes para a compra de cigarros e cervejas em um supermercado próximo ao local (NASCIMENTO, 2012, p. 84).

Na cena descrita, os integrantes do *sarau* realizam uma “ocupação simbólica” do “centro” pela “periferia”, intitulado-se assim “pontes” que atravessam as fronteiras da legitimidade cultural. A caracterização dessa “literatura popular brasileira” se abre à oralidade e à sociabilidade festiva e lúdica, características que, ainda que literárias, se afastariam dos “pressupostos para o aprendizado e o trabalho” do *habitus primário*, mencionados por Jessé Souza. A predominância da oralidade e da dimensão performática e coletiva das práticas literárias poderiam ser explicadas pela condição sócio-histórica destes grupos dominados (isto é, segundo uma *análise cultural* que enfocasse o vetor B no esquema de Passeron). Mas o esforço e a vontade dos poetas *Cooperiféricos* por “ocupar o centro”, enfatizando seus

posicionamentos como produtores culturais das classes dominadas, exigindo (ainda que seja implicitamente) um reconhecimento do seu valor, requereria considerar a relação destas práticas culturais com a própria dominação, que com seu gesto pretendem impugnar (isto é, se faz necessária uma *análise ideológica*, focando o vetor B' no esquema de Passeron).

O que nos interessa indagar com esta abordagem teórica é: como se posicionam os escritores da Literatura Marginal Periférica perante estas hierarquias de legitimidade e as relações de dominação simbólica? Isto se traduz em questões práticas e empíricas, por exemplo: como articulam as diversas modalidades literárias com as relações de legitimidade associadas à prática dos registros literários “oral” e “escrito”? Um predomina sobre o outro? Estas hierarquias de legitimidade influem na hora de praticar um ou outro gênero literário (romance, conto, teatro, poesia ou crônica)? Se estas escolhas são influenciadas, poderiam também reconfigurar as relações de dominação social, pelo menos na sua dimensão simbólica (a legitimação da desigualdade)? Estenderemo-nos sobre estes temas nos capítulos dedicados à análise dos “retratos sociológicos” dos escritores estudados, mas basta, neste momento, um fragmento especialmente ilustrativo, para mostrar como essas tensões são foco de intensa reflexão para estes singulares atores sociais. O texto que cito a seguir foi escrito pelo poeta periférico Allan da Rosa, em sua coluna da *Revista Fórum São Paulo*, com motivo da polêmica levantada – por jornalistas alemães – sobre a escassa presença de escritores negros, indígenas ou periféricos entre a comitiva representante na Feira do Livro de Frankfurt 2013, no ano dedicado à Literatura Brasileira³³.

Quer viver o verbo, camaradinho? Pra isso serve o microfone, desfile aí sua elegância, todo seu talento avermelhado nos olhos pela necessidade de sobrevivência e pelo gosto de malungar cada dia. E que essa praia da voz, beira de mares de chorar e de gargalhar, desenho de sonhos e pelejas, magnética ponte da compreensão, majestade nossa nascida no reio e na gana, não queira conhecer sua irmã e filha, a escrita. Que nossa realeza cintilante da saliva, de melodias e rasgos, cantada que faz chorar e dançada que arrepiá, professora de desafios, timbres, solfejos e quadrinhas, não vá tomar um mingau na mansão da página. Ali as belas letras tem seus gansos e cães de guarda trilíngues, bem protegidas pelas fardas e

³³ O jornal alemão *Tagesspiegel* levantou a acusação de racismo contra o comitê brasileiro, notando que entre setenta escritores brasileiros convidados, só havia um indígena (Daniel Munduruku) e um negro (Paulo Lins). O diálogo que provoca a polêmica, em entrevista a Paulo Lins realizada por Philipp Lichterbeck, é o seguinte: “TS: *Auch die Liste der 70 Autoren, die von der brasilianischen Nationalbibliothek ausgesucht wurden, um das Land auf der Frankfurter Buchmesse zu repräsentieren, wurde für ihre Unausgewogenheit kritisiert.* / PAULO LINS: *Ich bin der einzige schwarze Autor auf dieser Liste. Wenn das kein Rassismus ist?!*” [TS: A lista de 70 autores selecionada pela Biblioteca Nacional brasileira, para representar ao país na Feira do Livro de Frankfurt, foi criticada pelo seu desequilíbrio. / PAULO LINS: Sou o único autor negro dessa lista. Como pode isso não ser racismo?] (LICHTERBECK, 07/10/2013). Entre as reações, nos interessa também a resposta de Ferréz (autodeclarado negro, ainda que de pele clara), que deslocou o foco do fator étnico ao social, colocando que “Negro não é só melanina, é atitude política” (MACHADO e COZER, 12/10/2013). Com essa colocação, Ferréz incluía nesse espaço de exclusão (o “periférico”) escritores brancos ainda que com origem nas classes populares.

heranças mas melindrosas em lembrar dos coletes e diplomas que lhe garantem o chá inglês (ROSA, 03/10/2013).

Com fina ironia e a prosa poética que caracteriza todas suas produções, Allan da Rosa lamenta que as minorias étnicas sejam estereotipadas como “produtores de literatura oral” (“desfile sua elegância no microfone, camaradinho”), e seus escritores sejam ignorados quando sua literatura é escrita (“a mansão da página”), prática que é considerada como exclusiva dos membros das classes altas (“gansos e cães de guarda trilíngues com diplomas que lhes garantem o chá inglês”). Como é apreciável no texto de cima, a aposta de Rosa é pela harmonização e valorização específica e diferenciada dos dois registros (“essa praia da voz... e sua irmã e filha, a escrita”). Como veremos mais adiante, esta interação entre registros que se apresentam como incompatíveis (a literatura escrita e a literatura oral, a modernidade racional e a matriz cultural afro-brasileira, a cultura dos dominantes e a cultura dos dominados etc) é a aposta mais bem sucedida de Allan da Rosa, que articula um discurso muito consistente para justificar esses “atravessamentos” e “encruzilhadas”.

Essa possibilidade de práticas, disposições e preferências aparentemente contraditórias nos leva a pensar na presença “insólita”³⁴ de práticas culturais dominantes nas classes populares.

3.3 Perfis culturais dissonantes e variações intra-individuais

A partir do paradigma geral da legitimidade cultural formulado até agora, aceitamos que há práticas culturais mais legítimas e outras mais ilegítimas, e que essa hierarquia valorativa têm a ver com a legitimação da desigualdade social. Ainda que esse paradigma é

³⁴ Refiro-me aqui ao título da tese de Mario Medeiros da Silva: *A descoberta do insólito*. Sobre esse título, o autor explica: “Errônea e apressadamente ele pode ser lido como se o pesquisador em questão fosse/quisesse ser o descobridor de algo. Ao contrário: o insólito é o resumo da pergunta frequente feita ao surgimento de cada um dos ativistas, intelectuais, escritores e processos histórico-sociais estudados aqui, por diferentes autores, críticos, jornalistas e intelectuais. Na história literária brasileira, passou-se ver o escritor negro como uma espécie de *avis rara*. **Dadas as condições sociais de produção e surgimento dos autores, não raras vezes se questionou como foi possível a criação literária ter aparecido em cenários tão inóspitos ou deslocados.** O insólito opera não como um elemento do universo fantástico; mas sim, como uma via de mão dupla do cotidiano. Pauta-se, por um lado, pela história e condições sociais a que negros e periféricos majoritariamente se encontram e vivenciam; por outro, a negação da negação, o princípio de afirmação do eu e do sujeito social, que faz com que o ativismo político e a criação literária de autores negros e periféricos se tornem possíveis. Contudo, o insólito se apresenta assim também porque se constroem prejulgamentos sobre os lugares naturais e naturalizados para sujeitos nascidos e socializados em determinadas condições sociais. Quando ocorre a negação da negação, gera-se a pergunta de espanto. **O insólito existe, portanto, porque, apesar de tudo existe a História e nela se desvelam horizontes de possibilidades, que se confirmam ou não** (SILVA, 2011, p. 17. Negrita nossa).

formulado e aprofundado na sociologia francesa (a partir de estudos empíricos da sociedade desse país), temos observado, com o trabalho de Jessé Souza, quanto esse paradigma é relevante para o estudo da desigualdade brasileira, já que refere a capitais e recursos simbólicos e materiais totalmente determinantes para a construção da subcidadania (a partir do *habitus precário*) e seu reverso, a supercidadania (a partir do *habitus secundário*). Para seguir aproveitando as aberturas metodológicas desta teoria na pesquisa empírica, abordaremos agora um interessante desdobramento do paradigma da legitimidade cultural, proposto por Bernard Lahire em *A cultura dos indivíduos* (2006a).

Sobre a teoria geral da legitimidade cultural, Lahire coloca a ênfase na heterogeneidade de legitimidades dos conjuntos de práticas culturais dentro de um mesmo grupo social ou sujeito, de forma a quebrar a coerência atribuída ao *habitus*. Dessa forma, acompanhando estas reflexões teóricas, poderíamos contribuir para compreender como são possíveis as dissonâncias que quebram a coerência do *habitus precário*, como é o caso das práticas de leitura e escrita literária em membros das classes populares, entre os que estas práticas estão normalmente ausentes.

O trabalho de Lahire começa com um tratamento estatístico de grandes pesquisas sobre as práticas culturais dos franceses, que, em lugar de procurar tendências gerais de práticas, focam os casos individuais, analisando as diversas práticas de um mesmo indivíduo nas várias áreas culturais: literatura, tevê, cinema, museus, música etc (2006a, p. 107-174). A primeira constatação relevante é que na grande maioria dos casos predomina a heterogeneidade dos perfis culturais, com indivíduos que apresentam conjuntamente práticas culturais muito legítimas (literatura clássica, frequentes visitas a museus, cinema francês da *nouvelle vague* etc) e outras menos legítimas, nos mesmos ou distintos âmbitos (livros de auto-ajuda, concursos de tevê, música de festa, karaokê etc). Esta percepção, obtida pelo tratamento diferenciado de dados pré-construídos (uma enquete periódica sobre práticas culturais dos franceses), leva a denunciar efeitos perversos da aplicação ortodoxa do paradigma da legitimidade cultural, como por exemplo:

1. A utilização “caricatural” de tipos-ideais, que se apresentam como categorias existentes no plano empírico, o que levaria a interpretações deterministas de pressuposição de certas práticas culturais em certos grupos sócio-profissionais ou classes sociais (2006a, p. 107-121).

2. A “transferência perfeita” das práticas culturais de igual legitimidade, que para dotar de força explicativa o *habitus*, pressuporia que um sujeito que preferisse a música muito

legítima, preferiria também a literatura muito legítima (2006a, p. 122-149).

Visto isto, a análise de Lahire propõe uma metodologia empírica que substitua as “categorias” (que ao tentar classificar o real com base nas formulações teóricas, corre o risco do determinismo) por “perfis culturais”, como manifestações empíricas e concretas dos “tipos-ideais” (que permitem contrastar as formulações teóricas com sensibilidade para as variações e dissonâncias individuais que contradizem as formulações gerais). Estes “perfis culturais” continuam a metodologia de pesquisa já começada na anterior pesquisa, *Retratos sociológicos* (2004), e são descrições individuais detalhadas focando as práticas culturais, nas que se observa a variabilidade de preferências e seus contextos. A partir desse estudo, se observam alguns determinantes sociais (2006a, p. 219-221) que suscitariam as variações inter-individuais (diferentes sujeitos de um mesmo grupo com disposições diferentes) ou intra-individuais (disposições diferentes de um mesmo indivíduo materializadas em contextos variados), por exemplo:

- A socialização cultural exercida pelo **meio social (familiar) de origem**, definido essencialmente: pelo *volume* de capital econômico e cultural; pela *natureza* (técnica, científica, econômica, jurídica, literária etc.) do capital escolar do pai e da mãe
- A socialização cultural **sexuada** exercida pelo conjunto de contextos de socialização ao longo da vida.
- A socialização cultural exercida pelas diversas **instituições sociais, políticas, religiosas e culturais** (clubes, centros, conservatórios, igrejas, partidos, sindicatos etc.) frequentadas ao longo de toda a vida.
- A socialização **escolar** e, mais precisamente: da *trajetória* escolar (curta ou longa; feliz ou infeliz etc.) e da sua *natureza* (técnica, científica, econômica, jurídica, literária etc.).
- A socialização cultural ligada à **situação profissional**, definida principalmente: pela *natureza* da atividade profissional (técnica, científica, administrativa, relacional, cultural, etc.) e pelo grau de *prestígio social* da atividade em questão.
- A socialização cultural ligada à **situação conjugal** (ou diferentes situações conjugais sucessivas) mais ou menos homogâmica ou heterogâmica sob o ângulo das propriedades culturais dos cônjuges;
- A socialização cultural **entre amigos** realizada ao longo de toda a vida.
- O **momento no ciclo de vida** em que se situa o sujeito. A consideração das dinâmicas biográficas, das passagens de uma etapa a outra, permite perceber também a

construção, pelos sujeitos, de comparações diacrônicas, podendo atribuir um sentido de “evolução” ou “regressão”.

Todos esses fatores produzem uma grande variabilidade nas práticas culturais dos indivíduos, de forma que os perfis heterogêneos são de fato a grande maioria³⁵. A estes determinantes sociais das preferências culturais deveríamos acrescentar a variabilidade de contextos e modalidades de práticas: desde as práticas associadas ao lazer e à descontração de uma vida estressante (“às vezes assisto a novela, mas só para relaxar depois do trabalho”), aquelas que se realizam com certo distanciamento ou ironia (“vejo *Big Brother* só para debochar”, ou “por interesse sociológico”), até as que se realizam unicamente nos períodos de férias ou pelas motivações mais variadas, passando pela conhecida “distinção”, que pode estar restringida estritamente aos círculos sociais mais imediatos (“eu não gosto de *funk*, nem toda essa música *bagaceira* que escutam *meus vizinhos*”)³⁶. Tudo isso nos leva, não a negar a lógica geral da “distinção”, que legitima a desigualdade social com base em diferenças culturais, mas a colocar este fenômeno sociológico no contexto de toda outra série de determinantes que motivam a variabilidade de práticas, abrindo a porta a mecanismos de impugnação e resistência que, ao seguir o viés mais determinista da sociologia bourdieusiana, pareceriam impossíveis ou “milagrosos”³⁷.

No caso concreto dos perfis dissonantes nas classes populares, que seriam os mais próximos do perfil sociocultural dos escritores que estamos analisando (considerando as distâncias entre França e Brasil), Lahire propõe ainda uma série de traços que podem ser de utilidade:

Na maior parte dos casos estudados, as dissonâncias culturais em meios populares decorrem mais da incursão setorial e/ou pontual do que da oscilação permanente entre dois pólos culturais igualmente atrativos. Efeitos de uma relativa frustração escolar, de uma pluralidade de influências culturais no passado (por exemplo, pais

³⁵ Lembramos que no modelo de Bourdieu esta variabilidade de perfis heterogêneos era reduzida à consideração dos “trânsfugas de classe” que comentamos no capítulo anterior “Metáforas sociológicas para o estudo da literatura” (ver Figura 3).

³⁶ As expressões entre aspas têm um fim meramente ilustrativo. Estão selecionados, arbitrariamente e sem fins analíticos, dos documentos de análise desta pesquisa, de conversas quotidianas captadas distraidamente ou das citações da pesquisa do próprio Lahire utilizadas para clarificar seus argumentos.

³⁷ Aqui faço referência à definição de Bourdieu do movimento dos desempregados como “um milagre social” (1998, p. 128). Este tipo de análise, cujo “problema talvez obedeça à utilização exclusiva da categoria da dominação”, ilustra a comparação realizada por Charlotte Nordmann, que contrapõe à sociologia de Bourdieu, mais atenta aos mecanismos de dominação e reprodução da desigualdade, a filosofia de Rancière, que permitiria conceber múltiplos momentos de desacordo e impugnação da partilha de capacidades consensuada socialmente. (NORDMANN, 2010, p. 90). Sobre a utilização dos esquemas teóricos de Rancière para um objeto de estudo semelhante ao de esta dissertação, ver a dissertação de mestrado de Pablo La Parra Pérez (2011), que analisa o projeto **Canal/Motoboy*, uma cooperação entre os artistas Anotni Abad e Eugenio Tisselli com um coletivo de motoboys paulistanos para criar um meio de comunicação digital autogestionado.

heterogâmicos) ou no presente (cônjuge com práticas e preferências culturais mais legítimas, influências culturalmente heterogêneas de amigos), de uma proximidade profissional da cultura legítima, de um autodidatismo cultural, político ou religioso, de uma experiência histórica relativamente rara como a dos campos de prisioneiros na Alemanha, etc. a dissonância cultural aparece com muita frequência em um cenário geral de fraca legitimidade cultural principalmente em razão da ausência de contatos precoces com as formas legítimas de cultura no meio familiar de origem e de uma fraca (e às vezes infeliz) escolarização (LAHIRE, 2006a, p. 305).

Assim, nos perfis ou “retratos” que a pesquisa de Lahire providencia para este tipo (“Perfis culturais dissonantes nas classes populares”), encontramos casos singulares e significativos. Por exemplo, lemos o detalhado perfil cultural de uma empregada administrativa (2006a, p. 305-308), com gostos musicais, cinematográficos ou de lazer em geral muito pouco legítimos, com grandes ou pequenas dissonâncias culturais para uma cultura legítima (visita a exposições de pintura, leitura de romances históricos e recusa de *best-sellers*, a progressiva apreciação de música clássica ou jazz etc.). Essas variações, que são atribuídas aos seus “vínculos de sociabilidade e ambições escolares malogradas (mas que não se traduzem nem em boa vontade nem em vergonha cultural)”, sumiriam da análise se empregássemos uma metodologia categorial que tendesse à caricatura. Junto a esse perfil, encontramos toda uma variedade semelhante, desde um operário que diversifica seus gostos musicais populares pela relação de sociabilidade com os clientes do bar de jazz no qual trabalhou um tempo, até um vigilante noturno em um museu que aprecia os quadros e fotografias que guarda durante as noites, mas que não abriu um livro no tempo que trabalhou na biblioteca municipal.

Variações semelhantes poderiam ser percebidas e pensadas nos sujeitos estudados, com uma metodologia de pesquisa que possibilitasse compreender suas trajetórias infrequentes para além da categorização preconcebida num esquema teórico rígido. Se bem a teoria da legitimidade cultural de Bourdieu nos permite compreender a situação geral de desigualdade cultural, que coloca em posição desigual aos sujeitos das classes populares, o estudo de Lahire abre uma nova perspectiva sobre esse paradigma. Estudando casos de quebra dessas determinações, Lahire observa como a impugnação cotidiana da perversa lógica da distinção é mais freqüente do esperado, em trajetórias individuais que combinam elementos culturais de diferentes matrizes e níveis de legitimidade.

Isso nos poderia remeter ao já mencionado conceito de “hibridação” formulado por Canclini (2003), com raiz em noções como a “transculturação”, de Ángel Rama e Fernando Ortiz, ou nas noções de “ações táticas” (como oposição a “estratégia”), de Michel de Certeau. Por isso, revisando o juízo de Jessé Souza, achamos que seria injusto assimilar a noção de

hibridação de Canclini aos ensaios antropológicos de DaMatta (cuja raiz se situa, efetivamente, nos teóricos da “sociologia da inautenticidade”: Gilberto Freyre, Raymundo Faoro, Sérgio Buarque de Hollanda etc.). Se o brasileiro propõe uma hibridação ambígua e generalizada, que chegaria a ser pensada como “a essência da brasilidade”, o argentino/mexicano observa práticas de hibridação instáveis, sem esquecer a hierarquia valorativa que contextualiza cada matriz cultural. A noção de hibridação, assim, não se apresenta como uma característica essencial da cultura brasileira ou latino-americana, mas como *momentos* de apropriações contextuais, como formas concretas de relação entre universos culturais diferenciados, onde a ação do “atravessamento” desafia as “fronteiras” simbólicas e as hierarquias nas quais estas se sustentam. Dessa forma, se é certo que a metáfora biológica da hibridação apresenta vários riscos³⁸, ao mesmo tempo há um fator interessante, já que certos sentidos do termo remetem às variações inter e intra-individuais de conjuntos de práticas culturais, que nos aproximam das dissonâncias de Lahire.

Em conclusão, diríamos que, ainda oferecendo certas aberturas interessantes, esse debate em torno do termo “hibridação” não está fechado. Ainda seria necessário formular uma metáfora ou conceito amplo que remetesse à noção de “hibridação” (a combinação por um mesmo grupo ou sujeito de preferências e práticas culturais originárias de universos culturais diferentes e desiguais), articulando-o de forma clara e inequívoca com a estrutura social e o contexto geral de desigualdade simbólica.

Não pretendemos realizar essa formulação teórica no marco estreito desta dissertação, mas todo o discutido até aqui nos parece muito importante para o objetivo desta pesquisa, que gira em torno da chamada Literatura Marginal Periférica. No próximo capítulo delimitaremos com mais concreção esse objeto a partir da revisão bibliográfica dos principais trabalhos sobre o mesmo.

³⁸ Lembremos do influente artigo de Cornejo Polar sobre esse assunto (1997), em que se apontam algumas falhas da metáfora biológica da hibridação. Primeiro: na biologia, o híbrido é estéril, é um fim de caminho que não poderia gerar “novas hibridações”. Segundo, e não menos importante: a “hibridação” parece propor uma união pacífica e harmoniosa, sem conflito entre as duas partes. O próprio Canclini reconhece essas limitações, e para ampliar a dimensão do conceito e delimitar seu alcance, se remete a outro trabalho de Cornejo Polar, o artigo “Heterogeneidades no dialéticas” (1996). Nele, o peruano observa casos de interações culturais nas que a desigualdade radical na hierarquia do valor cultural impede toda possibilidade de aproximação. Como veremos com mais detalhe no “retrato sociológico” do escritor Allan da Rosa, a questão da “mestiçagem” é intensamente indagada por ele. No pensamento de Da Rosa, transparecem as críticas formuladas por autores como Kabengele Munanga (2008), pela perigosa proximidade deste termo com a ideologia da “democracia racial”.

4 A LITERATURA DA PERIFERIA COMO LITERATURA MARGINAL?

O que há de positivo em ser marginal? Com esse provocativo título, o pesquisador Paulo Roberto Tonnani do Patrocínio (2011a) colocava uma pergunta que pareceria totalmente estranha, fora do âmbito de um congresso acadêmico de Literatura Comparada. O que pode ter de bom ser qualificado de “marginal”? Na sua utilização corrente, poderíamos afirmar que “marginal” é um dos adjetivos mais estigmatizados na vida cotidiana brasileira. Ressoando continuamente na mídia, os leitores da imprensa e os espectadores de programas policiais como *Cidade Alerta* ou *Brasil Urgente* se habituaram a manchetes e arengas onde a morte e o crime são os elementos mais associados ao termo: “Marginal invade lanchonete e mata jovem com tiro no peito”, “Policial mata marginal durante assalto a farmácia”, “Homem reage a assalto e mata marginal”³⁹. Na gíria policial, o termo “marginal” passou a ser utilizado cotidianamente como sinônimo de delinquente ou criminoso, uma ameaça à Segurança Pública, separada assim dos “cidadãos”, sujeitos portadores de direitos⁴⁰. Sendo assim, a formulação mais evidente deveria ser: “o que há de negativo em ser marginal?”, ou ainda, “por que é tão negativo ser marginal?”. Porém, a pergunta de Patrocínio ganha sentido e nos parece, não por ser ousada menos pertinente e lúcida, se entendemos que com esse título estava se referindo a um movimento literário: a autodenominada “Literatura Marginal”, que desde a virada de século vem aglutinando um grupo de autores originários ou moradores das periferias urbanas, reivindicando para as suas produções este apelativo.

Para designar nosso objeto de estudo, a *Literatura Marginal Periférica*, estamos realizando a opção terminológica de Erica Peçanha do Nascimento (2012) e Mario Augusto Medeiros da Silva (2011), escolhendo uma nomenclatura dupla como reflexo dos debates entre os escritores que conformam o grupo⁴¹. Outros pesquisadores têm preferido tomar partido por uma das duas, com base em outros argumentos: é o caso de Paulo Roberto Tonnani do Patrocínio, que opta por “Literatura Marginal”:

A adoção desses dois termos [“marginal” e “periférico”] revela a feição política

³⁹ Sobre a espetacularização da violência na TV, ver a tese de Alex Niche Teixeira, *A abordagem televisiva do crime violento na modernidade tardia* (2009).

⁴⁰ Desta forma, este estigma se pode associar à noção de “subcidadania”, discutida anteriormente.

⁴¹ “A partir dos debates gerados pelas revistas, percebi que Ferréz era o grande ideólogo e defensor do uso da expressão literatura marginal para caracterizar a produção literária daqueles que vivenciaram alguma situação de marginalidade social, em particular, dos moradores da periferia. Muitos dos participantes preferiam a expressão literatura periférica, a fim de evitar o outro sentido do próprio termo marginal, que reporta aos indivíduos em condição de marginalidade em relação à lei, ou mesmo para ressaltar o lugar de onde e em nome do qual falam. Mas tanto aqueles que mantêm predileção pela expressão literatura marginal, quanto os que optam por utilizar a designação literatura periférica, assumem esses termos como uma das possibilidades de classificação de sua condição de autor ou de sua produção, e recorrem a elas, notadamente, como vetor das suas carreiras: para atender a uma demanda do mercado editorial e se aproximar do público que compartilha o mesmo perfil sociológico” (NASCIMENTO, 2012, p. 103).

que esse movimento possui e a sua relação com esses territórios negligenciados e quase esquecidos: não centrais. *Contudo, proponho a utilização do conceito Marginal e Marginalidade para operar minhas leituras e análises.* Dessa forma, recuso a ideia de exclusão social, identificando neste conceito uma perversa noção etnocêntrica, que concebe os territórios periféricos como não pertencentes à cidade e, principalmente, como detentores de uma população não atuante na esfera pública da cidade. A Literatura Marginal, e todo o movimento Hip-Hop que aglutina inúmeros jovens da periferia, revelam justamente uma ideia contrária à de exclusão, afirmando o poder de articulação e contestação desses sujeitos. A opção por nomear tais sujeitos e territórios como marginais deriva, em primeiro lugar, da constatação de que é este o conceito utilizado pelos próprios autores do movimento que pretendendo analisar. Além disso, a noção de marginalidade apresenta uma importante ambiguidade, amplamente trabalhada nos textos que serão analisados, significando tanto o sujeito que atua fora das grandes cadeias hegemônicas e centrais como, principalmente, os sujeitos em conflito com a lei. O marginal, nesse sentido, tanto é o trabalhador assalariado que reside na periferia, quanto o jovem varejista do narcotráfico (PATROCÍNIO, 2010, p. 16).

Os próprios escritores integrantes do movimento apresentam opções diferentes em torno destas denominações, onde há partidários da utilização do termo “Literatura Periférica” (Sérgio Vaz e a *Cooperifa*), e noutros casos se utilizou “Literatura Marginal” (as coletâneas coordenadas por Ferréz), aos que ainda se poderiam acrescentar outros termos em circulação, como “Literatura Hip-Hop”, “Literatura Suburbana”, “Litera-rua” ou “Literatura Divergente”.

Apesar dessas diferentes denominações, como reflexo de importantes diferenças e matizações, é possível recortar um fenômeno literário com limites definidos, por mais que instáveis e ainda em pleno dinamismo. Após uma breve leitura da bibliografia crítica realizada sobre o mesmo, poderíamos citar uma cronologia de autores e obras que atuariam como referência. A primeira publicação relevante, talvez a mais importante como ruptura e abertura para este movimento, foi o romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1997). Esta obra é recebida como fato histórico na Literatura Brasileira, visto como o primeiro livro escrito na periferia⁴², ganhando notoriedade e projeção internacional a partir do destaque de seu “olhar interno” sobre a favela e a violência urbana. O sucesso da posterior adaptação fílmica multiplica seu efeito de ressonância, convertendo *Cidade de Deus* em todo um fenômeno cultural. Como assinala Silva (2011) – e voltaremos a esse tema no retrato de Paulo Lins –, na produção e publicação do romance foi de muita importância a participação e “mecenato” de intelectuais reconhecidos, concretamente Alba Zaluar e Roberto Schwarz. Após este romance, seguindo uma tendência cultural em aberto, aparece o romance de Ferréz, *Capão Pecado* (2000), também escrito desde o “olhar interno” de um bairro marcado pela exclusão e a violência (Capão Redondo, extremo sul de São Paulo). Depois do romance, Ferréz é convidado a participar como colunista na revista *Caros Amigos*, onde organiza

⁴² Enfatizamos que essa sensação de “novidade insólita” foi a “recepção”, lembrando que a produção literária sobre a favela marcada pelo olhar interno não é estritamente um fato inédito, como destaca a tese de Silva (2011), ao pesquisar autores como Carolina de Jesus ou os escritores dos *Cadernos Negros*.

três números especiais com o mote “*Literatura Marginal*”, onde são publicados textos de diversos escritores cujo único fator em comum é a origem e a pertença a espaços sociais excluídos, desde periferias urbanas a presídios. A grande importância destes números especiais é destacada por Silva e Tennina, que afirmam que “*existen elementos constitutivos de dichas revistas que diseñaron el programa de la 'literatura marginal' y la afirmaron en tanto 'movimiento'*”. As autoras destacam a dimensão política e referencial desses três “atos”, que combinam habilmente a antologia e o manifesto, afirmando um posicionamento coletivo contra um “outro” generalizado, associado às elites sociais e à cultura letrada (SILVA e TENNINA, 2011, p. 17-22). Em outro interessante artigo, que analisa os comentários dos leitores do blog de Ferréz, em um momento de intensa controvérsia, Lucia Tennina se serve do conceito de “comunidades imaginadas”, do historiador dos nacionalismos Benedict Anderson, para referir-se a esse corpo de leitores que compartilha elementos ideológicos e valorativos com o autor (TENNINA, 2010). A comparação entre a comunidade de leitores e uma comunidade imaginada (nacional), nos parece bastante pertinente ao ler as palavras com a que certos escritores deste movimento se referem ao rótulo coletivo, como vemos nesta entrevista de Allan da Rosa:

Portal RAIZ: Existe uma preocupação do mercado editorial em rotular o trabalho de vocês. O que você acha disso?

Allan da Rosa: Quando eu vou à biblioteca eu procuro livros na área de literatura latino americana e encontro autores latino americanos. Quando eu quero literatura indiana vou à prateleira de literatura indiana. (...) *E faz diferença a literatura que vem da periferia da que vem do centro da cidade.* (ROSA, Entrevista Portal Raiz, s/d).

Dessa forma, os termos “Literatura Marginal” e “Literatura Periférica” irrompem no cenário literário brasileiro como um objeto de reflexão indispensável, um desafio para a crítica literária ou as ciências sociais. Serão estas últimas as primeiras que aceitaram a provocação, pela mão da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento, cuja dissertação de mestrado (defendida em 2003) segue sendo a fundamental referência na matéria. Publicada posteriormente em forma de livro (2009), o trabalho de Nascimento mostra como as revistas *Caros Amigos* significaram uma “entrada em cena” dos escritores das periferias. Esta expressão nos remete à obra clássica de Eder Sader (*Quando novos personagens entram em cena*, 1988), e nos parece uma feliz escolha pela sua potência gráfica. Como se depreende da pesquisa de Nascimento, focada na trajetória de três escritores periféricos (Ferréz, Sérgio Vaz e Sacolinha), as coletâneas serviram como espaço de projeção e lançamento para novos autores, muitos deles inéditos até a publicação. O trabalho de Nascimento também se esforça em caracterizar esse movimento literário pela comparação e contraposição com a “Poesia Marginal” (Nascimento, 2009, p. 47-48), movimento literário dos anos setenta que, ainda que utilizasse o mesmo termo, apresentava propriedades estéticas (nas obras) e sociais (nos autores)

completamente diferentes das que nos ocupam. Mas nesse primeiro momento, quando a antropóloga ainda realiza estes mapeamentos pioneiros, a crítica literária parece apresentar mais dificuldades para lidar com estes objetos estranhos.

Uma das primeiras mostras de interesse do campo dos estudos literários por estes autores aparece no dossiê temático da revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 24 (2004), com artigos sobre Ferréz, Paulo Lins, Alessandro Buzo, a produção poética de rappers ou o projeto coletivo das revistas *Caros Amigos – Literatura Marginal*. Uma noção interessante, sobre a dimensão coletiva e cooperativa do movimento literário, que apontaria para a “comunidade imaginada” antes citada (TENNINA, 2010), é o conceito “literatura de mutirão”, proposto por Benito Rodriguez (2004), a partir da análise das relações de apoio mútuo e colaboração na produção dos textos traçadas entre esses escritores. Também nesse dossiê se realiza um interessante exercício de “reflexividade”, quando desde o campo acadêmico se indaga sobre a recepção crítica da Literatura Marginal Periférica, constatando o escasso entusiasmo dos setores mais “culturalmente etnocêntricos” ou legitimistas, onde:

...algumas vozes dos campos acadêmico e jornalístico advertem alarmadas sobre os riscos, as confusões e as promiscuidades que supostamente comporta a cada vez mais visível onda dos *marginais*, com suas afirmações sobre a condição de serem escritores e seus desejos de se verem reconhecidos como parte da literatura nacional (VILLARRAGA, 2004, p. 35).

Uma amostra das “muitas desconfianças e suspeitas enormes” que geram estes textos pode-se encontrar na importante obra de Karl Erik Schollhammer sobre a *Ficção brasileira contemporânea*, na que esta Literatura Marginal é classificada como um “neodocumentarismo” sem nenhuma “inovação” nem “valor literário” (SCHOLLHAMMER, 2009, pp. 98-105). Talvez o motivo do menosprezo se deva à importância de elementos extra-textuais para a construção do efeito estético, elementos com os que a crítica não pode lidar e que, de certa forma, poderiam ser percebidos como “ameaças à autonomia” do fazer literário.

Porque precisamente esse conceito estranho levantado por Schollhammer – “neodocumentarismo” – aponta para um dos traços textuais que mais controvérsias suscita ao falar desse grupo literário. O já mencionado “olhar interno”, que algumas leituras críticas têm atribuído às obras desta Literatura Marginal Periférica, parece referir uma qualidade textual das obras (o retrato realista, detalhado e empático dos universos de exclusão onde se ambientam as obras) a partir de um traço biográfico dos seus autores (sua origem ou pertença a estes espaços, sejam favelas, quebradas, periferias ou presídios). Como veremos, os autores da Literatura Marginal Periférica lidam de formas ambíguas com este atributo, seja reivindicando e valorizando esse “olhar interno”, chegando a articular toda uma “retórica da autenticidade” (que afirmaria, mais ou menos,

“quem melhor retrata a periferia é quem mora nela”, ou inclusive, “não se pode retratar a periferia sem morar nela”), seja tentando evitar as limitações que esse rótulo impõe (reclamando, mais ou menos, que “pelo fato de ser da periferia, não me limito a escrever só sobre violência e miséria”, ou, mais especificamente, “meu trabalho é a criação literária, não a pesquisa antropológica ou o retrato social”).

Esse dilema em torno do “olhar interno”, uma arma de dois gumes que às vezes parece um acréscimo de valor e outras uma limitação da voz autoral, tem certos precedentes no tratamento literário “realista” do crime, a violência urbana ou a crueldade da miséria. Esses temas têm sido amplamente explorados na literatura brasileira recente, com Rubem Fonseca como um de seus maiores escritores. A tendência foi definida pela crítica como “realismo feroz” (CANDIDO, 1987) ou “brutalismo” (BOSI, [1970] 2006, pp. 464-467). Este tipo de realismo se diferenciaria do realismo clássico do século XIX, entre outras coisas, pela melhor adaptação à narração em primeira pessoa para o choque estético, em lugar de manifestar o distanciamento próprio da terceira. Esta não é uma característica constante nas obras que integram o nosso corpus de análise, onde não raro vemos o retorno da narração clássica naturalista em terceira pessoa (PELLEGRINI, 2004, pp. 24-25). Porém, se mantém a sensação de proximidade com o narrado, não dependendo mais da construção formal (narrador em primeira pessoa), mas desde a explicitação da posição de enunciação do autor, construída biograficamente como um relato que enquadra o relato. Esta importante “carga testemunhal”, na que o autor “utiliza sua própria trajetória de vida como elemento fundante de sua produção ficcional” (PATROCÍNIO, 2012, p. 61), nem sempre se formulará de forma unívoca e sim envolta em diferentes jogos e paradoxos de grande complexidade. Como se pode observar nos elementos para-textuais que acompanham o livro *Memórias de um sobrevivente*, escrito pelo presidiário Luiz Alberto Mendes (2001), “estes não apontam para um gênero indubitável, e sim para um pacto de leitura múltipla: por vezes a obra é apresentada como autobiografia, por vezes como testemunho e, outras, como romance” (SCAPINI, 2010, p. 46). Esses “pactos de leitura múltipla”⁴³ devolvem ao cenário crítico questões referentes às convenções sociais do “realismo” nos diferentes contextos de enunciação, que aos poucos vinham sendo substituídas por debates estritamente ligados aos aspectos formais do texto. Ao questionar os consensos estabelecidos sobre os mecanismos de “produção do valor da obra” (BOURDIEU, 1996, p. 259), - ou, atendendo a Pellegrini, sobre a “função social da literatura” - encontramos que o

⁴³ O conceito “pacto de leitura múltipla” é de Scapini (2010, pp. 46-50). Com ele se refere a estes movimentos de oscilação instável entre os traços do documental, o autobiográfico, e o romanesco, com a que o autor estabelece diferentes, contraditórios e simultâneos “pactos de leitura” com o leitor (do “pacto ficcional” que definiu Umberto Eco, até o “pacto autobiográfico” do que escreveu Philippe Lejeune). Ainda que construído sobre a análise da obra de Luiz Alberto Mendes, sua utilização é muito pertinente para os autores da Literatura Marginal Periférica estudados aqui.

choque suscitado pela violência que emerge das obras da Literatura Marginal Periférica força à crítica a “buscar outras categorias de análise, não restritas a forma e estilo” (PELLEGRINI, 2004, p. 31). Essas polêmicas e diferentes recepções no campo da crítica se repetem na relação com os leitores, sendo uma literatura que não é homoganeamente celebrada pelos diferentes públicos. O “realismo” embasado no “olhar interno” (com reminiscências do “realismo feroz” ou “brutalista”, com oscilações entre o “romanesco”, o “documental” e o “autobiográfico”) funciona como um capital simbólico de especial valor em certos espaços do campo literário, mas gera recusas em outros. Se, de um lado, o consumidor da classe média encontra certo atrativo no pitoresco destes produtos da indústria cultural (CANDIDO, 1987, p. 213), outro tipo de leitor pode sentir-se agredido ou confundido com uns códigos que não lhe são próprios. Nos retratos dos autores desta dissertação observaremos com mais detalhe essas heterogeneidades na recepção das obras.

Mas para continuar com a contextualização geral do movimento literário é preciso seguir citando nomes e títulos⁴⁴, ao tempo que observamos o irregular movimento de penetração, que em termos gerais parece ascendente em legitimidade simbólica e expansivo em espaço comercial. Depois das coletâneas *Caros Amigos – Literatura Marginal*, aparecem outras obras de caráter antológico, como a série *Pelas periferias do Brasil* (4 vols.: 2007, 2008, 2009, 2010), coordenada por Alessandro Buzo (ele mesmo autor periférico, autor de livros como *Guerreira*, 2006; *Suburbano Convicto*, 2004...) e editada com apoio da ONG Ação Educativa e do Centro Cultural da Espanha em São Paulo. Se no caso excepcional (“insólito”) de *Cidade de Deus*, o romance apareceu publicado desde o primeiro momento numa grande editora (Companhia das Letras), muitas das publicações da Literatura Marginal Periférica começam transitando por pequenas editoras, como Labortexto, que além de *Capão Pecado*⁴⁵, lançou outras obras do gênero: *Diário de um Detento* (Jocenir, 2001), *Sobrevivente André du Rap – do Massacre do Carandiru* (de Bruno Zeni e André du Rap, 2002), *Narcoditadura* (Percival de Souza, 2002), ou *Boca do lixo* (Hiroito de Moraes Joanides, 2003). Pouco tempo depois, grupos editoriais mais potentes começam a se interessar por algumas obras desse gênero. Após sua disputa com Labortexto, Ferréz assina contrato com a editora Objetiva (do grupo transnacional Santillana, com distribuição em todo o território brasileiro), onde publica *Manual Prático do Ódio* (2003) e reedita *Capão Pecado*, com nova capa e concepção editorial. Em 2006, outra editora forte com distribuição nacional, a Editora Global, apresenta a coleção “Literatura Marginal”, que lança ou republica textos deste movimento (*Guerreira*, de Alessandro Buzo, 2007; *Colecionador de Pedras*, de Sérgio Vaz, 2007; *85 letras e 1 disparo*, de

⁴⁴ Para uma listagem sistemática dos “Livros associados à Literatura Marginal Periférica (1988-2010)” publicados em São Paulo, ver a lista de 72 títulos recolhida por Nascimento (2011, p. 104-107).

⁴⁵ Sobre os desentendimentos de Ferréz com esta editora, ver o “retrato” do autor nesta mesma dissertação.

Sacolinha, 2007; *Da Cabula*, de Allan da Rosa, 2008; *De passagem mas não a passeio*, de Dinha, 2008). Junto a esse movimento de “entrada em cena” (pelo qual escritores da periferia se fazem presentes em grandes editoras comerciais, de distribuição nacional), há uma fortificação do circuito editorial alternativo ligado às periferias, com a fundação de pequenas editoras independentes (Edições Toró, organizada por Allan da Rosa; Selo Povo – Literatura Marginal, por Ferréz etc.) ou a opção pela auto-edição dos autores. Igualmente, diversas entidades, públicas (Políticas de Incentivo à Cultura) ou não (ONGs, Fundações, empresas etc.) apóiam e financiam este movimento literário.

Esta rede de edições “independentes” ou “alternativas” (às grandes editoras) seria impossível e incompreensível sem um circuito autônomo de distribuição e comercialização das obras. E os encontros presenciais nos *saraus* poéticos das periferias parecem cobrir esta necessidade⁴⁶, chegando a constituir uma espécie de “sistema literário” (no sentido de Antonio Candido) paralelo, funcionando de forma independente nas periferias de São Paulo. Segundo a tese de doutorado de Érica Peçanha do Nascimento (2013), o formato cultural desses *saraus* nas periferias tem seu primeiro referente na *Cooperifa*⁴⁷, movimento cultural organizado por Sérgio Vaz no Jardim Ângela, extremo sul de São Paulo. Com um formato semelhante, encontramos outros *saraus* distribuídos por várias periferias da Região Metropolitana de São Paulo⁴⁸, apresentando cada um suas especificidades: Sarau Poesia na Brasa (Zona Norte), Sarau Elo da Corrente (Zona Oeste), Sarau do Binho (Zona Sul), Sarau dos Mesquiteiros (Zona Leste), Sarau Antene-se (Zona Sul), Sarau Suburbano (Bixiga), Sarau Literatura-nossa (Suzano). Em estes *saraus* diversos poetas (ou *artistas-cidadãos*⁴⁹, segundo se autodenominam os participantes da *Cooperifa*) declamam seus versos, após horário comercial (normalmente acontecendo entre 20h-23h) em locais comunitários (normalmente botecos ou centros culturais). Além desta palavra poética que voa falada (ou cantada), e das ações políticas e sociais que são movimentadas desde lá (desde debates ou manifestos sobre temas de atualidade, até “vaquinhas” para ajudar algum companheiro em

⁴⁶ Além desse circuito de *saraus*, merecem destaque alguns pontos específicos de comercialização de livros em São Paulo, especialmente a livraria *Suburbano Convicto*, única livraria especializada em Literatura Marginal Periférica, gerida por Alessandro Buzo no bairro da Bixiga, centro de São Paulo. Também se pode mencionar a loja *IdaSul*, em Capão Redondo, onde, junto à roupa e complementos de estética hip-hop, se podem encontrar livros e revistas de tal corrente literária. A mesma empresa, dirigida por Ferréz, teve uma loja no centro de São Paulo, na Galeria do Rock da Rua 24 de maio, mas fechou em janeiro de 2013.

⁴⁷ Sobre a *Cooperifa*, além da brilhante tese de Érica Peçanha do Nascimento (2013), que apresenta uma etnografia sistemática e de grande riqueza de detalhe, vale a pena conferir o documentário *Povo Lindo! Povo Inteligente!* (DGT Filmes, 2007), que serve como gráfica aproximação ao fenômeno.

⁴⁸ Um novo mapeamento dos *saraus* das periferias de São Paulo é apresentado no recente livro de Lucía Tennina (2014), ao que ainda não tivemos acesso.

⁴⁹ “Artista esse que, mesmo não pertencendo às camadas abastadas, é detentor de certo capital cultural e se esforça para transmitir e popularizar novos gostos, preferências, práticas e estilos de vida que antes serviam para distinguir estratos privilegiados. Trata-se de um artista que se apropriou de práticas tidas como cultas (literatura, teatro, dança, artes plásticas, música) e passou a reproduzi-las nos becos e vielas, botecos e escolas das periferias” (NASCIMENTO, 2012, p. 128).

dificuldades), o sarau acostuma funcionar como espaço de promoção ou lançamento de livros, onde são vendidas essas auto-edições ou livros de editoras independentes⁵⁰.

Poderíamos pesquisar os sentidos (sem dúvida muitos e heterogêneos, inclusive às vezes contraditórios, para o mesmo indivíduo) atribuídos pelos autores a estes lançamentos em saraus periféricos de obras independentes ou auto-editadas: desde a possibilidade de conectar sem mediações com um leitor-empírico, semelhante a ele em suas propriedades sociais; até a tímida entrada e projeção no campo literário, visando a circulação da obra e a posterior publicação em grandes editoras convencionais. Talvez essa diversidade de motivações e intenções entre os autores de lançamentos independentes seja a mesma que se fazia presente nas primeiras coletâneas e antologias, o que poderia relacionar-se com a diversidade de trajetórias literárias dos escritores do movimento: desde escritores que começaram uma carreira autônoma, com presença em editoras nacionais e reconhecimento crítico e mediático, até outros escritores que tiveram uma passagem mais anedótica pelas coletâneas, sem chegar a desenvolver uma trajetória literária individual.

É importante questionar, se pensamos na hipótese do “sistema literário” alternativo e independente, na limitação geográfica do movimento da Literatura Marginal Periférica. Se, por um lado, se coloca em repetidas ocasiões a vocação “nacional” do movimento, com lemas como “Pelas periferias do Brasil”, isto é difícil de materializar pela via das publicações independentes e sem o apoio de grandes distribuidoras nacionais. A este respeito é importante pensar nos mecanismos de distribuição do livro como produto nas atuais condições do mercado editorial. Se bem é possível e economicamente viável a produção material de títulos, com tiragens limitadas (entre 200 e 1000 exemplares), aparece a seguir o problema da distribuição. Como fazer circular o livro “pelas periferias do Brasil”? Este ponto, a distribuição nacional, aparece na fala dos escritores da Literatura Marginal Periférica como um importante elemento ao considerar a possibilidade de publicar em editoras nacionais:

A Global, editora que vai estar lançando a segunda edição do *Oitenta e Cinco Letras e um disparo*, o que tem de mais valor, é a distribuição, eles têm distribuição, eles lançam um livro hoje, quando é amanhã já está em todas as livrarias, então, eu acho assim, não só eu, mas acho todos os autores que estão surgindo agora, que estão se autointitulando autores periféricos, autores marginais, autores independentes, não importa, se o cara quer fazer uma revolução ele tem que fazer com que o trabalho dele chegue longe. Isso só vai aumentar mais ainda a nossa autenticidade, por quê? Porque ao invés de a gente ficar naquele grupinho da periferia do Rio, da periferia de São Paulo, de quinhentas, mil pessoas, ficar fazendo uma baixa tiragem de livros, a gente vai tá fazendo dois mil exemplares, três mil exemplares, vamos tá igualando, se Deus quiser, a Paulo Coelho, a Harry Potter, esses grandes autores que são denominados hoje. O que adianta a gente abrir uma editora e ficar com cinco, seis neguinhos, cinco, seis branquinhos distribuindo livro aqui, trabalhando

⁵⁰ Na sua tese, Nascimento recolhe uma lista de ao menos 72 obras de escritores da periferia associados à ideia de literatura marginal periférica que foram lançados no sarau da *Cooperifa* entre 2005 e 2010 (NASCIMENTO, 2012, p.115).

livro ali? O livro não vai para as livrarias. Você é de São Paulo, tem um cara lá do fundão do Ceará, lá do fundão de Alagoas que tá querendo comprar o seu livro e o cara não encontra na livraria e, se ele pedir na livraria o livro não vai chegar na livraria porque a gente não tem uma nota fiscal para dar, a gente tem que mandar via sedex e é mais caro, então, assim, a gente tem um grande problema com isso daí (Sacolinha *apud* SILVA, 2011, p. 416)

Mano, literatura é uma das artes mais elitizadas desse país, o preço que as grandes editoras praticam é abusivo, mas, ao mesmo tempo, a gente tem que chegar em outras livrarias que não só as da Zona Sul, a gente tem que chegar em livrarias de outras cidades; a gente sabe também que como independente é muito difícil a gente passar esses livros para as Secretarias Municipais de Cultura, para as Bibliotecas, então esse é o papel de uma editora grande para a gente: a capacitação, a potencialização da circulação e da distribuição. Como eu te falei ontem, eu vendi, pessoalmente, mil e trezentos exemplares do *Vão*, número que para uma grande editora já é fantástico, só que eu vendi focado em Salvador e São Paulo; vamos ver, a gente tá fazendo uma aposta também, a gente não tá achando que ganhou na loteria, mas a gente acha que é uma conquista. O nosso povo, o povo preto, o povo periférico, ele sempre se manifestou através da poesia cantada, falada, teatralizada, não da poesia na página. Então, a gente tem, hoje, que criar novos caminhos, a gente não pode achar que o fizeram vai ser igualzinho hoje, vai ser bom para a gente hoje (Allan da Rosa *apud* SILVA, 2011, p. 417).

Como vemos, o recurso percebido como “mais valioso” dos que oferecem estas grandes editoras é de caráter prático: a distribuição, a possibilidade de levar o trabalho destes escritores “lá no fundão do Ceará”, a todas “as periferias do Brasil”. Contra o que se poderia esperar, não há uma perspectiva de “ganho de legitimidade simbólica”, como transparece da fala do escritor Sacolinha (que coloca como exemplos deste “lucro” Paulo Coelho ou Harry Potter). O que se depreende das falas citadas é que o que se está buscando não é um reconhecimento literário por instituições de alta legitimidade (prêmios, academias), senão uma grande distribuição, que permita que o trabalho viaje e interaja para além desse limitado “sistema literário” periférico-paulistano. O mercado editorial industrial, representado por essas grandes editoras (como a Global, Objetiva, Planeta)⁵¹ representa um sistema de distribuição mais potente que as ferramentas autogestionadas das pequenas editoras ou do autor independente (vendas on-line, distribuição por correio ordinário etc.).

Esta aspiração e efetivação da entrada no sistema literário nacional (relativa e diversa, segundo o caso de cada escritor) poderia parecer uma contradição ou uma incoerência com o tópico da *marginalidade*. Mas quais os sentidos da marginalidade que se estão articulando nesta literatura?

4.1 A resignificação do estigma “marginal”: processo aberto

Para indagar mais nesta questão, nos serviremos de conceitos de Erving Goffman em torno

⁵¹ Às grandes editoras, deveríamos acrescentar as cadeias de mega-livrarias (Saraiva, Cultura etc.), como instituições do mercado do livro que criam dificuldades para a distribuição do tipo de obra que produzem esses escritores. Isto fica muito claro no discurso de Marcelo Vessoni, editor das pequenas editoras periféricas *Luzes no Asfalto* e *Selo-Povo*.

do *Estigma* (1988) para observar como se constrói o estigma “marginal” como uma identidade social, e por meio do controle da informação esta se impõe aos indivíduos como identidade pessoal⁵². Mas, além disto, o que mais nos interessará será observar o recente fenômeno desta Literatura Marginal Periférica, que reclama para si o adjetivo estigmatizado, num processo de “alinhamento intragrupal” ligado à política de identidade. Servimo-nos de algumas análises da crítica literária, assim como das obras e das apresentações biográficas dos autores para observar como é construída esta “identidade do eu” com positividade da marginalidade.

Com dissemos, no nível da comunicação cotidiana o termo “marginal” funciona como um dos mais potentes estigmas. Na reconstrução histórica do vocábulo realizada por Sérgio Gonzaga, o início do uso cotidiano deste termo se situaria nos anos de política desenvolvimentista intensiva, especialmente no governo de Juscelino Kubitschek, com uma leitura da exclusão na que o culpabilizado era o excluído:

O termo *marginal* vulgarizou-se no universo linguístico brasileiro a partir da década de 50, quando os planos desenvolvimentistas geraram uma consciência eufórica do progresso. Acreditava-se na transformação rápida de um país subdesenvolvido numa nação de alto nível capitalista. [...] eram conhecidos como *marginais* os habitantes das favelas urbanas, que o projeto de metas havia multiplicado. Porém, tinha-se essas favelas e essa marginalidade como transitórias, resultados passageiros e inevitáveis do crescimento econômico (GONZAGA, 1981, p. 148)

O arcabouço teórico que fundamenta a interpretação de Gonzaga é a chamada “teoria da marginalidade”. Esta perspectiva apresenta postulados “ecológicos” de relação entre a geografia urbana, a gestão econômica do território (local e global) e uma particular análise dos processos de exclusão. No seu texto, Gonzaga se refere ao trabalho de Manoel Berlinck (1975), mas se poderia acrescentar na mesma linha teórica o trabalho de Lúcio Kowarick, *Capitalismo e Marginalidade na América Latina* (1975). Neste trabalho a teoria da marginalidade se relaciona com outra perspectiva teórica, da área da economia, tão conhecida pelos seus partidários como pelos seus detratores: a “teoria da dependência”. A uma visão da economia brasileira como subdesenvolvida e dependente se acrescenta uma análise demográfica segundo a qual a população rural é expelida do latifúndio pela modernização agrária indo parar as periferias urbanas, onde encontram uma indústria “poupadora de mão-de-obra” e um Estado pouco preocupado por sua integração. Este processo daria lugar ao “exército industrial de reserva” aglomerado nas favelas e periferias, a população que passaria a configurar o imaginário da marginalidade (KOWARICK, 1975).

⁵² Durante a realização desta pesquisa de mestrado, meu colega Lívio Oliveira da Silva realizava sua pesquisa sobre o programa “Territórios da Paz” (promovido pela Secretaria de Segurança Pública do Rio Grande do Sul), tendo como importante referencial teórico a obra de Goffman. As conversas com ele foram de grande importância para as reflexões a seguir.

Esta análise histórico-econômica, ainda com argumentações macroestruturais bastante sustentáveis, não deixa de ser discutível nas bases epistemológicas e na terminologia empregada. De fato, nas ciências sociais, o termo “marginal” progressivamente deixou de ser utilizado para referir-se aos coletivos humanos estudados, passando a utilizarem-se outros termos sem tanto peso conotativo. Assim, podemos ler trabalhos nos quais se estudará a subcidadania, a população de baixa renda ou em situação de extrema pobreza, os moradores da periferia, os jovens em conflito com a lei ou, em termos mais abstratos, os subalternos ou os dominados. Vemos essa contestação, por exemplo, numa importante etnografia sobre a cultura popular na periferia, na que o antropólogo José Guilherme Cantor Magnani começa com uma reconstrução histórico-teórica sobre “a descoberta da periferia” (MAGNANI, 1998, pp. 23-29). Nessa revisão bibliográfica, Magnani coloca em questão a citada teoria da marginalidade, no que refere à passividade dos moradores das periferias e ao processo de crescente exclusão e desmobilização, que tenderiam a “vitimizar” a estes grupos:

Pode-se afirmar, no entanto, que se está muito longe do suposto estado de exclusão crescente descrito em trabalhos inspirados na teoria da marginalidade. Estudos mais recentes sobre a questão dos movimentos sociais urbanos afirmam, ao contrário, não só a capacidade de mobilização de seus agentes em torno de reivindicações específicas, como ainda o caráter político contido nessas demandas e nas formas de luta mediante as quais se expressam (MAGNANI, 1998, p. 24).

Desterrado assim do vocabulário das ciências sociais, vemos, porém, como o termo “marginal” reaparece com força no campo literário. No referido trabalho de Érica Peçanha de Nascimento (2009), se observa como este grupo literário começa a usar o termo como selo de um particular tipo de literatura. Utilizado por primeira vez nas coletâneas organizadas por Ferréz, a notoriedade das publicações parece apontar para o sucesso da aposta. O estigma que se associa a este termo na sua utilização cotidiana se inverte quando se emprega no campo literário, o que explicaria a pergunta inicial de Patrocínio: *o que há de positivo em ser marginal?*

Para tornar clara essa pergunta, de acordo com os questionamentos sociológicos que nos interessam aqui, poderíamos reformulá-la da seguinte maneira: *por que certa produção literária se autodenomina “marginal”?* E a seguir, outras inquietações surgem: Qual o ganho de um autor ao declarar que produz “literatura marginal”? Em termos de Pierre Bourdieu: o estigma “marginal” pode se converter em um tipo específico de “capital simbólico”, com valor significativo no campo literário? Para além dessa primeira questão, aparecem outras: Qualquer autor pode declarar que produz “literatura marginal”? Que literatura é essa? Tem propriedades linguísticas específicas? Qual o interesse dos diferentes leitores e dos diferentes agentes do jogo literário por essa tal de “literatura marginal”? Mais ainda: entre a utilização cotidiana e suas conotações literárias, como se transpõe o

efeito do estigma? Esta questão se pode ilustrar em questões concretas: encontraríamos a um escritor de “Literatura Marginal” na Academia Brasileira de Letras? Seríamos abordados por um policial se estivéramos portando em praça pública um livro com o rótulo “Literatura Marginal”? Por que instituições tão “centrais” como a Fundação Itaú Cultural se interessam por esta produção, autodenominada “marginal”? Seríamos objeto de suspeitas policiais se nos declarássemos autores de “Literatura Marginal”? Poderíamos ser acusados de apologia ao crime se narrássemos a violência cotidiana das periferias brasileiras da óptica do criminoso?⁵³ E em caso de controvérsia: quando, e com base em que critérios, um crítico literário determina que tal o qual obra é, com efeito, “literatura marginal”?

Coincidindo com Patrocínio (2011a, p.3-4) e Nascimento (2009, p. 36-37), acredito que nos resulta de interesse o ensaio de Sérgio Gonzaga (1981), em que a noção de marginalidade literária faz referência a três âmbitos:

1. Os *marginais da editoração*, isto é, que se servem de tecnologias de publicação à margem dos circuitos livrescos normais, produzindo obras mimeografadas, fanzines, folhetos etc.
2. Os *marginais da linguagem*, que recusariam o que se entende por uma “linguagem oficial” e estariam ligados a movimentos de vanguarda. Neste sentido, toda produção literária consagrada começou sendo uma literatura marginal.
3. Os *marginais por apresentarem a fala daqueles setores excluídos dos benefícios do sistema*. Esta se referiria à escolha de perspectivas, personagens e temas relacionados com o universo da marginalidade social: pobreza, prostituição, crime, etc.

A chamada “poesia marginal” brasileira dos anos setenta (poetas como Chacal, Chico Alvim, Ana Cristina César ou Nicolas Behr) se situaria entre os dois primeiros itens. No último grupo, Gonzaga situaria a produção de certos escritores, com João Antônio como principal representante, que se preocupam por representar um universo reprimido e invisibilizado. Porém, considerando a origem e pertença social de todos estes escritores, Gonzaga conclui que “os legítimos marginais, na acepção repressiva ou na acepção histórica, continuam fora do processo de fatura artística de ordem letrada” (GONZAGA, 1981, p. 148). Ante esta afirmação, Gonzaga pontua a exceção possível de Plínio Marcos, ao qual poderíamos acrescentar, com certas dúvidas, Carolina de Jesús ou ao citado João Antônio. Resulta estranho que Gonzaga não mencione o caso de Carolina de Jesús, cujo

⁵³ A este respeito, ver o artigo de Lucía Tennina (2010), que elucida a polémica entre Ferréz e o apresentador de TV Luciano Huck, a propósito do assalto e roubo dum relógio deste último. Como reação ao agressivo desabafo que Huck publicou na *Folha de S. Paulo*, Ferréz publicou no mesmo jornal a “crônica” de um assalto, em circunstâncias muito semelhantes às do assalto de Huck, mas narrado sob a óptica do assaltante. O texto levou a Ferréz a um processo por “apologia do crime”, do qual terminou sendo absolvido ao convencer ao juiz de que aquele texto era só ficção, isto é, literatura (mais detalhes do episódio no retrato de Ferréz, nesta dissertação).

Quarto de Despejo. Diário de uma favelada (1960) se converteu em best-seller internacional, narrando em primeira pessoa a cotidianidade da exclusão. Talvez o forte componente testemunhal leve ao crítico a excluir esta produção do jogo literário. Esta leitura sobre a duvidosa natureza literária, em termos canônicos, da obra de Carolina de Jesús, se reproduz no ensaio de Carlos Vogt (1983), que argumenta que os mesmos mecanismos sociais que criaram seu sucesso (o interesse jornalístico ou antropológico da sua obra) são os que a devolveram à miséria (já que não teve uma trajetória de consagração como escritora). Para Silva, e devemos concordar com ele no essencial, essa negação do estatuto literário da escrita de Carolina de Jesús não responde a motivos lingüísticos senão sociológicos, e o fenômeno será repetido com a atual Literatura Marginal Periférica:

No caso de De Jesus, a acusação frequente ao seu trabalho é de ser, antes, um *documento social*, *dado sociológico* e, quando há alguma simpatia crítica, *testemunho humano*. Também não é incomum, logo em seu lançamento, ser tratada como falseamento da realidade, de autoria duvidosa, fruto da imaginação criadora de Audálio Dantas. Para o autor desta tese, entretanto, está-se diante de uma *ficcionalização do cotidiano*. A memória do *presente imediato* de De Jesus é, como toda memória, uma construção *a posteriori*. Em geral, não se atribui essa afirmação à autora, por se considerar que lhe falta a intencionalidade criativa em escrever uma narrativa. Ao contrário, atribui-se-lhe, quando se considera ser ela a autora dos diários, a *espontaneidade desprentensiosa*. Para dizer o mínimo, esta ideia é carregada de preconceito, contendo nas entrelinhas a sugestão de que pobres e favelados (o povo, o quarto estado se estivéssemos em França) não sabem o que fazem quando escrevem, necessitando da tutela ou de alguém que lhes aponte uma direção, que fale por si. Algo semelhante acontecerá com Paulo Lins e Ferréz, como se demonstrará adiante (SILVA, 2011, p. 245).

Nesse momento se abriria também a interminável questão da intervenção de Audalio Dantas sobre os escritos de Carolina De Jesus (chegando-se incluso a insinuar a autoria do jornalista dos diários da favelada), que não seriam senão variações do mesmo preconceito: isto é, que “a elaboração literária é impossível nos meios populares”. Curiosa será a apreciação de Gonzaga no caso de João Antônio, que nos leva ao extremo contrário para sustentar a mesma ideia. Nesse caso, o que se coloca em dúvida não é o caráter literário dos seus textos, mas a condição marginal do seu produtor. A biografia de João Antônio, escritor consagrado e reconhecido nas diferentes instâncias do campo literário brasileiro, é adjetivada como “*semi-marginal*”, e se acrescenta “certo apelo publicitário” (GONZAGA, 1981, p. 151). Desta forma, o “preconceito” do que falava Silva mostra sua face inversa: se é impossível para o “marginal” fazer “literatura”, quando de fato há “literatura”, o autor não pode ser “marginal”.

Na contramão deste preconceito, no solapamento entre o “ser marginal” e o “fazer literatura”, se situa a atual geração de escritores da periferia. Entre suas apresentações biográficas e sua atividade cultural, estes escritores parecem querer contradizer esse “senso comum acadêmico” demonstrado por Gonzaga, segundo o qual aparentemente existiria uma incompatibilidade

insuperável entre as identidades “marginal” e “escritor”. E é neste sentido que nos resulta de especial utilidade a teorização do *estigma* proposta por Goffman. Entendemos que nesse processo de construção da “identidade marginal” por determinados escritores há um importante esforço de “manipulação da imagem deteriorada”, no sentido de inverter às lógicas sociais de recusa e exclusão, convertendo o estigma em um valor no campo literário.

4.2 O estigma positivado, como chave das portas do campo.

Partimos da premissa de que as principais interações estabelecidas no campo literário se produzem fora do *face-to-face*, quase sempre mediadas pelo texto escrito. Consideremos, por exemplo, a interação mais fundamental entre um autor e seu público: o momento de escolha do livro. Imaginemos o caso de um leitor que entra numa livraria e escolhe, quase a esmo, um livro das prateleiras de um autor que desconhece. Os motivos do apelo podem ser muitos: desde o título do livro, as imagens da capa, o renome da editora, a situação nas prateleiras junto com outros livros que lhe interessam ou de um assunto determinado... Porém, toda a presença do autor nessa interação é seu nome na capa e, no caso de ser desconhecido para o leitor, a informação que dele dispõe se reduz ao breve perfil biográfico que se encontra na orelha do livro. Como poderia interferir um estigma nesta relação? O escritor poderia ser homossexual ou negro e o leitor terrivelmente homófobo ou racista, mas se esta informação não aparece escrita no perfil biográfico, ou as escolhas literárias (tema, personagens, foco narrativo etc.) não apontam nada neste sentido, o “encobrimento” do estigma será quase imperceptível para o próprio encobridor. Neste sentido, e atendendo à diferenciação teórica entre “desacreditado” e “desacreditável” proposta por Goffman (1988, p. 51), podemos assumir que nas interações entre autor e leitor no campo literário, o autor estigmatizado sempre aparecerá a princípio como “desacreditável”, isto é, seu estigma será facilmente encoberto, invisível para o outro. Neste sentido, estigmas próprios do “desacreditado” como o racial (negro, índio) ou os físicos (aleijados), que seriam dificilmente ocultados, funcionariam no jogo literário do mesmo jeito que os que tendem a funcionar como desacreditáveis, como a orientação sexual (homossexual) ou a classe social, que só seriam descobertos ao longo da interação (ao ir transparecendo nas propriedades linguísticas da obra literária). O caso dos concursos literários, em que os escritores são obrigados a enviar seus textos assinados com um pseudônimo que não os identifique, dá outro exemplo de prática que reforça esse mito da *inoperância da biografia* (e, por extensão dos estigmas) na avaliação do valor literário das obras. Poderíamos julgar que no fundo dessas práticas existe uma ideologia ou *illusio* da “igualdade de

oportunidades”, da “pureza do olhar” a respeito de “obras de valor universal”, que poderiam resumir-se na utopia da “morte do autor” proposta por Roland Barthes.

Assumido isto, voltamos a considerar o estigma “marginal”. Sem que tenhamos conseguido chegar a uma definição funcional, podemos supor que sob este adjetivo se faça referência ao estigma da miséria econômica, a ilegalidade, o crime e uma grande distância da cultura letrada. Neste sentido, a noção de marginal se poderia relacionar com o “estigma de classe baixa”, que é situado por Goffman dentro da categoria dos “desviantes sociais”. A diferença dos “desviantes intragrupo”, que se desviariam solitariamente de um coletivo de “normais, os “desviantes sociais” se agrupam em uma subcomunidade ou meio, e sua vida coletiva encarnada pode ser chamada de “comunidade desviante” (GOFFMAN, 1988, p. 154). Em concreto, referindo-se ao estigma de classe baixa, Goffman argumenta que “trazem a marca do seu *status* na linguagem, aparência e gestos” (p. 157). Como seria a reação desse hipotético leitor se soubesse que o livro que se dispõe a comprar foi escrito por um indivíduo com estas características? Como poderia sabê-lo, se este perfil biográfico não fosse apresentado de início? Podemos supor que no processo de leitura, e se o escrito não tivesse passado por filtros industriais de padronização (correções ortográficas, preparadores gramaticais, sugestões de estilo feitas por editores e outros escritores etc.), na leitura se poderiam encontrar muitas marcas textuais que levassem a “descobrir o estigma”, isto é, o leitor chegaria à conclusão de que o escritor que está lendo é o que ele entende por “um marginal”. Mas, como dissemos, isso seria só um julgamento realizado *a posteriori*, no decorrer da interação, que teria começado atribuindo ao escritor as características sociais que normalmente são atribuídas a *qualquer* escritor: pertença as classes médias-altas, empregos formais bem remunerados que permitem o tempo livre dedicado à escrita, alto nível de escolarização e relação intensa com a cultura letrada.

Porém, o que encontramos no mencionado movimento da literatura marginal é precisamente todo o contrário. O estigma social é colocado em destaque, e o livro se promove, precisamente, como “escrito por indivíduos marginais”. Vejamos a apresentação biográfica de Ferréz, que aparece nos para-textos de um dos seus livros:

Para Ferréz, a arte funcionou como uma saída de emergência, uma espécie de salvação. Ele cursava o terceiro colegial e trabalhava numa padaria, quando ficou desempregado. Vendeu camisa, vassoura, reformou bares e lixou parede de apartamento na Avenida Paulista. Mas dos livros nunca conseguiu se separar, mesmo que tivesse que pegar duas conduções até a biblioteca mais próxima, para tomar emprestadas as obras de seus autores preferidos: Dostoiévski, Carlos Drummond, Manuel Bandeira. Assim Ferréz desenvolveu sua vocação, procurando amorosamente decifrar o cotidiano violento da periferia. Assim foi construído *Manual Prático do ódio*, como uma narrativa especular, um retrato sem artifícios, um romance-verdade. Todos os personagens deste livro existem ou existiram, mas o *Manual Prático do Ódio* é uma ficção. O autor nunca matou alguém por dinheiro mas sabe entender o que isso

significa – do ponto de vista do assassino (FERRÉZ, 2003, orelha e contracapa).

Se a esta descrição biográfica acrescentamos a fotografia do autor que aparece na contracapa, vestido ao estilo *hip-hop*, com boné e corrente de ouro e a paisagem de uma quebrada paulistana de fundo, temos uma apresentação para-textual do autor que não deixa lugar a dúvidas, com a que o leitor de classe média poderia reconhecer facilmente sua caricatura preconceituosa do estigmatizado “marginal”. Em termos goffmanianos, diríamos que o alinhamento intragrupal do escritor é enfático, assumindo uma postura militante da sua identidade grupal estigmatizada, de forma que “ostenta atributos estereotípicos que poderiam ser facilmente acobertados” (GOFFMAN, 1988, p. 125).

É por isso que temos que coincidir com Mário Augusto Medeiros da Silva (2011, p.71-115), quando argumenta que a atual Literatura Marginal Periférica é mais comparável ao movimento da Literatura Negra dos anos 1960-80 (articulado em torno dos *Cadernos Negros*, ou os “treze poetas impossíveis” compilados na antologia *Ebulição da Escrivatura*, 1977), do que à chamada “Poesia Marginal” dos 1970 (também conhecida como Geração Mimeógrafo, com poetas como Roberto Schwarz, Ana Cristina César, Chacal, Francisco Alvim, Cácaso, Nicolas Behr ou Zuca Sardan). Por um lado, os poetas da Geração Mimeógrafo viveram uma condição de marginalidade editorial muito relativa, que em nenhum caso interferiu na sua condição de sujeitos sociais. Por outro lado, a Literatura Negra viveu condições de marginalidade literária e editorial comparáveis, e ao mesmo tempo é visível a tentativa por positivar um estigma, que hoje apreciamos na Literatura Marginal Periférica. Nas obras daquele movimento literário se realizava um constante esforço por marcar claramente (desde para-textos como fotografias dos autores, ilustrações de capas ou subtítulos das antologias) que as obras eram “Literatura Negra” feita por autores negros. Isto acontece de igual forma nas antologias *Caros Amigos – Literatura Marginal*, onde a condição social dos escritores aparece de partida, em pequenas notas biográficas dos autores.

No avanço da interação autor-leitor, isto é, na leitura do texto literário, se aprofunda esta ostentação dos atributos do estigma, apontando a dois dos níveis da “marginalidade” marcados por Gonzaga: *marginal em quanto à linguagem* (retrata as gírias e registros orais da periferia) e *marginal em quanto ao referente representado* (na escolha de temas, personagens e perspectivas). Porém, não se cumpre necessariamente o terceiro item da classificação de Gonzaga, *marginal em quanto às tecnologias editoriais*, já que alguns dos livros aparecem publicadas por grandes editoras do mercado literário (como a Companhia das Letras, a Editora Objetiva, integrada no grupo Santillana, ou a Planeta). Esta renúncia à “marginalidade editorial” e midiática, que se materializa nos contratos com grandes editoras ou nas aparições midiáticas dos autores, pode ser às vezes fonte

de tensões internas entre os autores da Literatura Marginal Periférica. Como vimos nas falas anteriores, esta “inserção” no “sistema literário” dominante é abraçada pela possibilidade de maior distribuição, mas se assume conscientemente que isso pode gerar controvérsias. A fala de Allan da Rosa anteriormente citada continua abordando a possibilidade de compatibilizar a situação periférica com a participação em instituições hegemônicas:

Ao mesmo tempo, a gente tem que se alimentar das fontes ancestrais, vê as quilombagens, as mocambagens de antes e fazer direito também, porque cada geração tem a sua urgência. Se não tivesse a *Civilização Brasileira* lançado o João Antônio, eu nunca teria lido João Antônio; se, ao mesmo tempo, o *Quilombhoje*, não tivesse trabalho de resistência, trinta anos fazendo independente, eu nunca teria conhecido o Cuti, então, são processos complementares, meu. Como eu te falei ontem, a gente onde as editoras não chegam, as *Edições Toró* sobem a ladeira, a editora não chega, ao mesmo tempo, a gente sabe de irmão que trampa na Paulista, que mora na Zona Leste e não pode chegar na Zona Sul com a gente, entendeu? Agora, existe uma diferença entre contradição e incoerência. Incoerência acho que seria ficar pagando de Periferia, morando na Vila Madalena, tendo meu livro só na livraria da Vila Madalena por R\$40, tá ligado? [Alguns dizem] "Pô, mas é Periferia entrando na Universidade?", lógico que é, a gente tem que estar dentro, mano. A gente tá a margem e tá dentro, tá ligado? A gente é o umbigo do País, a gente é o coração do País, então, que a gente também seja o cérebro, mas não para o cérebro ficar separado dos passos da sola do pé, tá ligado? Eu acho, também, que é um erro do Movimento Negro hoje, "vamos nos inserir", mas inserir nesse sistema aí, não vai dar para inserir todo mundo, para cada negro que entra na Universidade, entra dez no Presídio, mano (Allan da ROSA *apud* SILVA, 2011, p. 417).

Como vemos, essa “inserção” é vista como problemática, por vezes “incoerente”, mas sempre “contraditória” (como se pode apreciar no texto citado, esses termos não são sinônimos no discurso de Allan da Rosa). Ainda que se possa assumir uma posição dentro de instituições hegemônicas (universidades, grandes editoras etc.), para conseguir objetivos concretos (reconhecimento, distribuição), a condição “marginal” da literatura se mantém, já que, no sentido atribuído, esta não depende exclusivamente das condições editoriais. A visão dos processos como “complementares”, nos que a “inserção” não substitui a “resistência”, parece propor uma guia de ação onde se combina a estratégia e a tática: a primeira com ações planejadas no território próprio, em longo prazo, com desenvolvimento lento; e a segunda com ações improvisadas no território do outro, aproveitando as ocasiões efêmeras e as oportunidades imprevistas (CERTEAU, 1998).

Pensar no “território do outro”, nas oportunidades que podem se abrir no campo da cultura dominante para o desenvolvimento desta Literatura Marginal Periférica, nos leva a pensar, de novo, a pergunta de Patrocínio: *o que há de positivo em ser marginal?* E novamente devemos complicar a pergunta. Atendendo a Goffman, e a sua diferenciação entre “identidade real” (as características essenciais da pessoa, sua identidade íntima) e “identidade virtual” (a que se faz servir nas interações sociais, formulada e reconfigurada com base na identidade real, com a que esta interage de forma dialética), trocaríamos a formulação “o que há de positivo em *ser* marginal?” por “o que há de positivo em *se apresentar como* marginal?”. E, agora sim, perguntar: Positivo pra quem? Para o

escritor? Para a editora? Para o coletivo estigmatizado? Poderíamos colocar a hipótese de que, em certo modo, a apresentação enfática do estigma, neste caso, é percebida como positiva por todos os participantes.

Começaremos falando do coletivo estigmatizado, voltando a pensar nas análises de Goffman a respeito da política de identidade e o “alinhamento intragrupal” (1988, p. 123). Ferréz, ao se apresentar no espaço público como um estigmatizado com voz (com voz compreensível pelos “normais”), passará a exercer as funções de “representante” (GOFFMAN, 1988, p. 33-36). A apresentação de um ponto de vista invisibilizado pode contribuir a tornar pública a perspectiva do estigmatizado, contribuindo a desfazer os “mitos” que rodeiam o estigma (*idem*, p. 146). O próprio Ferréz parece perseguir um fenômeno político deste tipo, tal e como expressa em declarações sobre a revista *Caros Amigos – Literatura Marginal*:

Eu sempre fui chamado de marginal pela polícia e quis fazer como o pessoal do hip-hop que se apropriou de termos que ninguém queria usar. Já que eu ia fazer a minha revista maloqueira, quis me autodenominar marginal. Eu fiz como os rappers, que para se defenderem da sociedade, aceitam e usam os termos 'preto' e 'favelado' como motivos de orgulho. Depois surgiu a revista, porque eu já colaborava com a *Caros Amigos* e fiz a proposta de trazer outros escritores em um número especial, mas tinha que ser da periferia, disso eu não abri mão. Eu ia para as palestras e as pessoas vinham conversar comigo e se identificavam com o que eu fazia e com a minha denominação marginal – desde a Dona Laura, que é uma líder comunitária de uma colônia de pescadores, até os rappers que eu já conhecia. A história da literatura marginal começou assim, eu nem bolei nada, só peguei a referência do Plínio Marcos e do João Antônio (FERRÉZ *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 44).

Neste sentido, a tentativa seria a de inverter a polaridade do estigma “marginal”. Esta leitura já foi destacada por Patrocínio, quando situava esta produção em “um amplo espectro de ações e propostas sociais que utiliza o literário como recurso” (PATROCÍNIO, 2010, p. 7). Ao mesmo tempo, podemos observar como a construção deste projeto se apóia em anteriores “escritores de literatura marginal”, como Plínio Marcos ou João Antônio. Em outras ocasiões, Ferréz aumenta esse “contra-cânone” citando autores como Lima Barreto (as crônicas “Marginália”), Hélio Oiticica (do lema “Seja marginal, seja herói”), ou internacionais como Máximo Gorki (qualificado como “escritor proletário”) ou Franz Kafka (“membro de uma minoria tcheca na Alemanha”). Mas coincidindo com a diversidade interna do movimento, observa-se como cada escritor escolhe seus próprios referentes sem ficar preso num cânone homogêneo do movimento (por exemplo, as referências literárias de Allan da Rosa têm um chão na Literatura Negra ou Africana, mas vão muito além desses grupos, como veremos no seu retrato sociológico). Pode-se apreciar que os sentidos de “marginal” para cada um desses autores e referentes literários é muito diferente, se pensamos na tipologia estabelecida por Gonzaga. Esta ambiguidade gera certa confusão entre os autores que poderiam integrar o movimento, que nem sempre abraçaram esta terminologia. O caso mais

conhecido é o de Paulo Lins, autor do célebre *Cidade de Deus*, que em não poucas ocasiões recusa esse qualificativo:

Foi o Ferréz quem começou com essa onda de literatura marginal, eu nunca tinha ouvido falar nisso, do jeito que está sendo apresentado atualmente. (...) O que eu conhecia de escritores marginais tem a ver com a poesia marginal dos anos setenta e eu me lembro que Leminski achava ruim esse movimento. Essa poesia foi esquecida pelos críticos por um bom tempo e agora o Roberto Schwarz e a Heloisa Buarque estão resgatando alguns autores. Quando eu fiz o livro, eu não pensei que eu era marginal; e o livro saiu pela Companhia das Letras, que não tem nada de marginal. O meu livro não tinha nada de marginal, a não ser o tema, se bem que a miséria e o urbano sempre apareceram na literatura (LINS *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 59).

Remetendo à categoria das tecnologias de editoração e aos circuitos de distribuição, Paulo Lins conclui que ele não deveria ser considerado um autor marginal; seria, em todo caso, um autor que fala dos marginais, como tantos outros na literatura brasileira (Paulo Lins cita José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Marçal Aquino e Fernando Bonassi). Porém, se considerássemos exclusivamente a origem social como critério para estabelecer a marginalidade, como faz Ferréz para discriminar os autores que integram a coletânea *Caros Amigos – Literatura Marginal*, Paulo Lins não teria problema em entrar na categoria (de fato, um conto seu foi publicado no Ato I dessas coletâneas). Esta origem social nas periferias (ex-morador da Cidade de Deus) é uma informação que Lins gerencia com ambiguidade: não se preocupa em encobrir ou acobertar o estigma, mas tampouco faz a ostentação militante que o alinharia no grupo da Literatura Marginal Periférica (incidiremos neste tema no seu “retrato sociológico”). O fato de ele deixar transparecer a sua biografia, que se reforça com o domínio do autor do vocabulário das periferias e do detalhe realista da narração, servirá como um argumento para valorizar o romance, que sem ser qualificado como “literatura marginal” se aproveita do “olhar interno” que caracteriza o grupo. Esta perspectiva interna se destaca em várias críticas da obra de Paulo Lins, que a editora recupera como destaque publicitário para colocar na contracapa do romance na segunda edição⁵⁴:

“O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, *o ponto de vista interno e diferente*, tudo contribuiu para a aventura artística fora do comum.”
Roberto Schwarz, Folha de S. Paulo
“Na Cidade de Deus, a lei do mais forte se estabeleceu, logo suplantada por aquela do

⁵⁴ Tem ainda uma re-edição mais recente de *Cidade de Deus* na Editorial Planeta (2012), na que o escritor lançou seu segundo romance. Nesta nova edição, o prólogo é encomendado a Ferréz, que incide na origem biográfica do escritor na favela sobre a que escreve. Em entrevista, em claro tom de brincadeira, Ferréz explica que com este prólogo “se vingou” de Lins, por ele ter recusado o termo “literatura marginal” (Entrevista ao pesquisador). O texto de Ferréz sobre Lins começa: “Chora o filho, a mãe e também o tradicionalíssimo avô, o sistema falhou, o herdeiro vacilou. Um deles escapou, se matou de trabalhar mas estudou, não serviu pra ser massa de manobra, mas não parou, foi em frente e com a caneta inspirou. Paulo Lins escreveu o livro morando na boca de fumo da quadra 13, comia mal, dormia mal, e perdia um amigo todo dia, era estudante universitário em meio a tudo isso, ganhava meio salário mínimo da Faperj mas como todo bom morador de favela, fazia a sivirológica, dava aulas e vendia roupas de mão em mão” (Blog de Ferréz, 16/07/2013).

mais cruel, substituída por sua vez pela do mais selvagem. *Paulo Lins conhece bem essa história.*” Le Monde, França.
“Vinte anos de vida numa favela narrados *por dentro*. Um verdadeiro fenômeno.” El País, Espanha.
(LINS, 2002, contracapa. Itálicas nossas).

É nesse sentido que afirmávamos anteriormente que a ostentação do estigma “marginal” é positiva para a editora, ou em termos mais gerais, para o desempenho da proposta no mercado editorial. Entendemos que as condições de possibilidade de essa valorização literária do estigma vêm estabelecidas por outros autores anteriores, como Plínio Marcos ou João Antônio, que construíam suas obras com base na citada “retórica da autenticidade”. Patrocínio explica com clareza este efeito:

A argumentação de João Antônio se confunde com a produzida pelos autores da Literatura Marginal: melhor representam os personagens da periferia aqueles que não apenas percorrem tais territórios, mas que possuem uma relação embrionária com estes. A equação apresentada é simples e pode facilmente ser posta em xeque, mas tal postura, sobretudo pela sua força política, se coaduna com o principal objetivo da Literatura Marginal: quem melhor representa a periferia é o periférico (PATROCÍNIO, 2011a, p. 5).

Este será o argumento que, assumido pelo público leitor, fará com que as editoras e os escritores se preocupem por deixar transparecer o estigma do autor. Nesse sentido, recuperamos as definições de Goffman sobre os estigmatizados que se convertem em representantes da sua categoria:

São pessoas com estigma que têm, de início, um pouco mais de oportunidades de se expressar, são um pouco mais conhecidas ou mais relacionadas do que seus companheiros de sofrimento e que, depois de um certo tempo, podem descobrir que o “movimento” absorve todo o seu dia e se convertem em profissionais (GOFFMAN, 1988, p. 35).

Ainda falando destes “representantes”, Goffman observará como sua profissionalização no tratamento do estigma termina centrando toda sua visão de mundo, configurando um universo de “heróis e vilões” no que o estigma será o elemento mais relevante da estrutura social. Ao mesmo tempo, agindo como representantes, serão forçados a se relacionar com representantes de outros coletivos, categorias e em definitivo, com grande quantidade de “normais”, para além de seu círculo imediato de estigmatizados. Como argumenta mais adiante Goffman, a manipulação dos símbolos do estigma por estes representantes será ambígua, dependendo em cada caso da audiência na que se está expressando:

Quando representando seu grupo perante os normais, podem incorporar, de maneira exemplar, as idéias destes últimos, tendo sido escolhidos, em parte, por poderem agir assim. Entretanto, quando tratando de negócios sociais entre seus iguais, podem sentir uma obrigação especial de mostrar que não esqueceram as formas de ação do grupo ou seu próprio lugar e no palco podem empregar o dialeto, expressões e gestos nativos

(GOFFMAN, 1988, p. 145).

Essa espécie de “bilinguismo” estará presente tanto nas aparições públicas destes escritores (por exemplo, em entrevistas em grandes meios de comunicação, especialmente no jornalismo cultural), e nas próprias produções literárias, em que predominam os registros linguísticos “marginais” com presença de estruturas narrativas próprias da literatura canônica. Este domínio da “língua culta” não impede que, com os termos de “Literatura Marginal” ou “Literatura da Periferia”, se mantenha um poder de conexão com a comunidade de origem. Podemos apreciar isto nas atividades públicas de certos escritores, como as palestras de Ferréz em escolas das periferias, ou os cursos autônomos de Cultura Africana coordenados por da Rosa⁵⁵. Em qualquer caso, se trata de um percurso tenso, já que desenvolvendo as habilidades para adotar o “modo de pensar do normal” existe o risco de que a própria comunidade desviante termine duvidando de sua fidelidade à comunidade estigmatizada.

No caso dos escritores da Literatura Marginal Periférica, como vínhamos falando, o domínio da linguagem literária será uma porta de entrada a “outro” universo, onde os desviantes podem se aproximar do mundo “normal” e, pouco a pouco, ir se afastando dos símbolos do estigma que se são mantidos é exclusivamente pela vontade do representante. Este efeito de incremento da visibilidade de um tipo de literatura a partir da sua rotulação e a importância que ele tem para os autores, não é ignorado por eles:

A literatura marginal ou periférica antigamente não tinha um nome, a gente fazia literatura e não era enquadrado nem como contemporâneo, nem como de elite. A gente não é de elite, então a gente ficava meio jogado, não tinha um nome. Aí quando eu pus o nome, eu trouxe esse nome de volta, que é um nome antigo que as pessoas chamavam alguns escritores como preconceito “é literatura marginal, é da margem”. Aí eu falei, “tá, vou por nos meus escritos “literatura marginal”, quem quiser vir comigo, os novos autores, vou por também “literatura marginal”. E aí muita gente falou assim, “ah, mas o cara deu o nome que depois estigmatiza, acaba ficando marcado”. Mas a gente não era conhecido como nada! Então pelo menos que seja marcado por alguma coisa, que o moleque que hoje começa a escrever possa falar, “ô eu sou isso, eu tenho um nome, um movimento para seguir, eu tenho uma coisa para ir junto” (FERRÉZ *apud* SILVA e TENNINA, 2011, p. 16).

Eu gosto do termo literatura da periferia porque fomos nós que demos esse nome, não veio de cima para baixo. (...) A nossa dúvida é até onde queremos manter essa cerca, se ela deve ser flexível ou de concreto. Há uma expectativa nos textos que tratam da periferia ser uma narrativa do crime, do revólver na cara, reforçar um estereótipo. E nós temos uma missão, com a nossa gente e com a nossa cultura que vem de longe (ROSA, *Entrevista Portal Raiz*, s/d).

Nas trajetórias literárias recentes desses escritores pode-se observar que, sem perder a fidelidade à “comunidade desviante” (a “periferia”, em termos abstratos), nos seus últimos trabalhos literários há um distanciamento das temáticas “marginais” estritamente “realistas”, afastando-se de

⁵⁵ Desenvolveremos estes temas nos respectivos “retratos”.

uma produção literária que começava a ser repetitiva e quase estereotípica, mas que lhes serviram como porta de entrada ao campo literário. No último romance de Ferréz (*Deus foi almoçar*, 2012) o protagonista é um sujeito de classe média, depressivo e triste inserido no consumismo característico do seu estrato social. No de Paulo Lins (*Desde que o samba é samba*, 2012), se realiza uma reconstrução histórica da formação do samba no Rio de Janeiro dos anos 1920. Colocaremos ênfase na análise destas duas obras ao detalhar os “retratos de escritor”, não só por serem mais recentes e até agora menos estudadas, mas também porque consideramos que podem ter uma significação especialmente relevante na construção das trajetórias individuais destes escritores e na própria ideia do que é um “escritor periférico”. Em ambos os casos, embora mantendo uma perspectiva e um olhar preso ao “periférico” (seja por determinado olhar para o antagonismo de classe, seja pela perspectiva histórica da formação do presente), somem os traços do realismo “fotográfico” que focava a violência urbana, retratando a cotidianidade da comunidade estigmatizada de um jeito mais imediato, quase com aspiração antropológica. Poderíamos pensar que os “representantes”, uma vez inseridos no espaço literário, ganham liberdade para apresentar projetos literários não tão ligados às necessidades imediatas da comunidade ou aos desejos comerciais da indústria editorial.

Aqui entenderíamos o ganho do escritor que conseguiu formar nome próprio no campo literário, afastando-se da função primária de representante. A partir do exercício da representação do coletivo, estes escritores estigmatizados conquistam uma posição própria no campo literário, o que proporciona certa autonomia para desenvolver projetos independentes, que dificilmente teria sido conseguida com um acobertamento de seus símbolos de estigma. Traduzido em uma hipótese ilustrativa: se Ferréz tivesse proposto *Deus foi Almoçar* como seu romance de estréia, como mais um aspirante a escritor e sem associá-lo ao projeto da Literatura Marginal, talvez a editora Planeta não tivesse mostrado interesse nesse manuscrito nem o campo literário no seu conjunto se tivesse mostrado tão receptivo ao livro. Contudo, devemos lembrar também o que já destacou Patrocínio:

Não se trata apenas de uma busca pela inserção no espaço literário, mas, também de utilizar a literatura enquanto veículo de um discurso que almeja uma representatividade política para um grupo silenciado (PATROCÍNIO, 2011a, p. 6).

Efetivada a “inserção” no campo, poder-se-ia pensar que a função de “representação” literária do seu grupo (contestando estigmas e estereótipos) passa a um segundo plano e a escrita despreocupada ganha profundidade e desdobramentos para além do “retrato fotográfico” da miséria. Pensando só nos dois romances citados, poderíamos pensar que a representação dos periféricos ganha outros matizes por meio do contraste com “os normais” (caso de *Deus foi almoçar*), ou da reconstrução histórica e valorização de momentos importantes da formação da sua produção cultural autônoma (caso de *Desde que o samba é samba*). Nos retratos veremos como, ao mesmo

tempo em que desenvolvem com liberdade individual os projetos literários, estes escritores mantêm “o pé no chão” das periferias, mediante diversas atividades extra-literárias ou para-literárias, de forte caráter político, mas não necessariamente ligadas à atividade da escrita.

5 RETRATOS SOCIOLÓGICOS DE ESCRITORES PERIFÉRICOS

Depois dos capítulos anteriores, nos quais tentamos uma aproximação sociológica geral com os escritores da Literatura Marginal Periférica, a partir da discussão teórica e da revisão bibliográfica dos trabalhos realizados sobre o tema, concluímos que nossa pesquisa empírica deve ser realizada no nível individual, com uma metodologia qualitativa. As pesquisas de Lahire sobre a pluralidade das disposições culturais individuais (2006a), ou sobre a dupla vida dos escritores (2006b)⁵⁶ nos mostram como uma adequada metodologia pode levar a resultados inéditos e valiosos. A técnica dos “retratos” ou “perfis”, com base em entrevistas reiteradas aos mesmos sujeitos, se fez imprescindível para contrastar hipóteses intuitivas formuladas sobre a discussão teórica, principalmente, da sociologia da cultura de Pierre Bourdieu. Tendo em vista a efetividade da metodologia de Lahire, tentaremos adaptá-la à nossa pesquisa.

5.1 Seleção teórica do corpus: a diversidade de cinco trajetórias

Como realizar uma pesquisa deste tipo sobre os autores da Literatura Marginal-Periférica? Nossa opção metodológica se sustenta, em primeiro lugar, na adequação das inquietações que motivaram a pesquisa, formuladas na introdução: Como e por que um sujeito periférico escolhe a forma literária para veicular seu discurso? E, ao mesmo tempo, como e por que certos escritores explicitam sua origem periférica no campo literário? Essas questões, antes que procurar o dimensionamento quantitativo ou as tendências gerais na produção literário, procuram compreender dinâmicas e processos singulares de casos concretos, nos que o fenômeno grupal é marcado por uma grande heterogeneidade nos determinantes singulares. Por isso, priorizamos a técnica qualitativa dos retratos antes da opção quantitativa do questionário. Em segundo lugar, para projetar nossa metodologia, tivemos em consideração questões pragmáticas, relacionadas com as condições de pesquisa. Foi preciso, portanto, adotar um corpus limitado de escritores para realizar esses “retratos”, o que nos obriga a uma seleção complicada e perigosa sobre um movimento social e literário caracterizado pela sua grande diversidade interna. A cifra de cinco retratos nos pareceu uma

⁵⁶ Nesse trabalho, Lahire combina a realização dos “retratos” (metodologia que vinha empregando anteriormente, Lahire, 2004; 2006a) com uma pesquisa quantitativa. O questionário respondido por 504 escritores da região de Rhone-Alpes permite dimensionar e levantar hipóteses que ganham definição e conteúdo concreto na realização dos retratos, mostrando a complementariedade metodológica das técnicas de pesquisa.

quantidade aceitável.

A seleção dos escritores respondeu a interesses teóricos relacionados com as inquietações de pesquisa, sem buscar necessariamente ser proporcional ou representativo da diversidade do movimento. Consultando as bibliografias críticas sobre o movimento, parece consensual que a publicação das antologias *Caros Amigos – Literatura Marginal* pode ser considerada um marco de referência (NASCIMENTO, 2009; SILVA e TENNINA, 2011). Isto fez com que a figura de **Ferréz**, como principal formulador e articulador do mote “Literatura Marginal”, parecesse uma opção necessária. Porém, desde a leitura dos primeiros trabalhos de Érica Peçanha do Nascimento, chamou à atenção a discordância de **Paulo Lins**, que se mostrava contrário a utilizar o termo de “Literatura Marginal”, atitude também indagada por Mario Augusto Medeiros da Silva (2011, p. 383-387). Sobre esta oposição de definições se começa a estruturar o conjunto de obras e autores da Literatura Marginal-Periférica, sabendo sempre que a aproximação exploratória, mesmo com vocação de ampla abrangência, teria as limitações do pesquisador afastado fisicamente do campo. A ênfase nesta polaridade sobre a “auto-intitulação como Literatura Marginal” (afirmação ou recusa) me fez excluir importantes escritores do movimento, já pesquisados ou ainda inexplorados, como Alessandro Buzo, Sérgio Vaz ou Sacolinha. O fato de eles abraçarem o termo da “Literatura Marginal”, “Periférica” ou “Suburbana”, fazia com que, sobre esse aspecto concreto (a identificação de um grupo literário a partir da origem social dos seus membros, explicitada e afirmada como distintivo), estes escritores poderiam representar para esta pesquisa posições quase homólogas às de Ferréz. Igualmente, pelo caráter principalmente teórico desta dissertação, onde não há pretensão de aportar material etnográfico inédito sobre os escritores radicados no eixo São Paulo – Rio de Janeiro, a escolha de escritores muito pesquisados (Ferréz e Lins são, talvez, os escritores deste movimento sobre os quais há maior produção bibliográfica, acadêmica e jornalística) parecia mais uma vantagem do que uma limitação do projeto.

Dando continuidade à indagação do movimento literário a partir das publicações e antologias as que fomos tendo acesso, pareceu muito relevante a obra literária de **Allan da Rosa**, que, após uma breve pesquisa exploratória, apresentava posições sobre o movimento da Literatura Marginal Periférica com elementos divergentes interessantes⁵⁷. A partir da exploração mais sistemática das entrevistas e declarações de Ferréz e Allan da Rosa, fui conhecendo outros escritores e escritoras, muitas vezes de uma geração mais nova que Ferréz ou Lins, isto é, cujo processo de formação como escritores se deu nos saraus, como importante espaço de aprendizado e

⁵⁷ A primeira aproximação com este autor se realizou a partir da peça *Da Cabula* (2008), resultando em um artigo de discussão e indagação (SOUTO e SOUZA, 2012). Para a rápida compreensão da obra e a posição divergente de Allan da Rosa dentro do movimento, foi importante a leitura do artigo “Allan Santos da Rosa, um outro olhar sobre a periferia” (PATROCÍNIO, 2011b).

compartilhamento de suas produções e contando com as referências da Literatura Marginal Periférica, como exemplos de trajetórias literárias de sucesso entre seus iguais. Cito de memória, só alguns nomes: Rodrigo Ciríaco, Cidinha da Silva, Marcos Teles, Elizandra Souza, Akins Kinté, Marcelo d'Saete, Sonia Bischain, Thiago Peixoto, Walner Danziger etc. Pela editoração e distribuição independente da obra da maioria destes autores, só tive acesso a muitos destes livros na breve viagem de campo que realizei a São Paulo, entre 14/05/2013 e 23/05/2013, pela visita à livraria de Alessandro Buzo (*Suburbano Convicto*, no bairro da Bixiga), ao sarau da Cooperifa (no Jardim Ângela, Zona Sul) e a observação de vários outros saraus da cidade que se apresentaram nos palcos centrais da “Virada Cultural”⁵⁸: Sarau Poesia na Brasa, Elo da Corrente, Mesquiteiros, Sarau Suburbano etc. O mapeamento e etnografia de todos estes saraus, e do movimento da Literatura Marginal Periférica na região metropolitana de São Paulo, implicariam uma pesquisa de fôlego que está sendo realizada com excelentes resultados pelos pesquisadores que assinalei antes, mas que se afasta muito do que poderia pretender realizar nesta dissertação.

Ao mesmo tempo, a publicação de autores de outros estados nas antologias *Caros Amigos – Literatura Marginal* permite pensar que há, quanto menos, a pretensão de atingir uma dimensão nacional do movimento, com autores de todo o Brasil⁵⁹. Pelo fato desta pesquisa ser realizada na UFRGS se incluía, no projeto, a possibilidade de um mapeamento e eventual comparação de escritores periféricos rio-grandenses com o consolidado movimento paulistano. Se estes existem, não cheguei a contatar com eles. Por indagações do cenário cultural do hip-hop na Região Metropolitana de Porto Alegre, assim como conversas com colegas pesquisadores da cultura periférica da cidade, não tive ciência de um movimento literário periférico com tais características.

Pelo Rio Grande do Sul, no primeiro momento da pesquisa, tinha consciência de uma escritora isolada, **Dona Laura Matheus**, da Colônia Z3 (Pelotas/RS), cujos textos tinham sido publicados nas antologias *Caros Amigos – Literatura Marginal* (2002; 2004). O interessante desta escritora, além da dimensão geográfica, são outras propriedades sociais da mesma (geração,

⁵⁸ Evento cultural organizado pela Prefeitura de São Paulo (18-20/05/2013), propondo diversas apresentações culturais (teatro, música, cinema, artes plásticas e poesia) durante um final de semana, de forma gratuita em diversos palcos da cidade. Com a participação de Sérgio Vaz na curadoria do evento, diversos saraus periféricos se apresentaram em palcos centrais como os do Largo São Bento ou Largo Santa Ifigênia. Programação completa em <<http://viradacultural.sp.gov.br/programacao/>> (Acesso em 12/12/2013)

⁵⁹ É o caso da série de antologias *Pelas periferias do Brasil*, coordenada por Alessandro Buzo, com apoio da ONG Ação Educativa e do Centro Cultural da Espanha em São Paulo. No vol. 3 (2009), o subtítulo remete a “18 autores, 12 cidades, 6 estados”. Nele aparece o texto “O fim ou um início” (p. 89-94), assinada por “Bagé/Porto Alegre/RS”. Porém, não localizei nenhum meio de contato nem outras obras deste autor, do qual só tive conhecimento por via dessa publicação. Isto me faz pensar que se trata de um texto isolado, sem articulação numa “obra” nem num grupo literário. Assim, o lema “pelas periferias do Brasil” parece mais uma declaração de intenções que uma dimensão real da articulação do movimento.

gênero⁶⁰, contexto rural) que criam um perfil bastante destoante de outros escritores do movimento que vinha estudando. Como complemento a esta escritora, no andamento do mestrado, tive a oportunidade de conhecer à poetisa **Jandira Consuelo Brito**, do bairro da Restinga (Porto Alegre/RS), por mediação do projeto de pesquisa “Vida Reinventada” coordenado pela professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy no Instituto de Letras da UFRGS. O fato de apresentar propriedades socio-culturais semelhantes às de Dona Laura me fez pensar que o estudo comparativo seria interessante, salientando a pertinência do movimento da Literatura Marginal Periférica (no que Laura esteve relativamente inserida, diferente de Jandira) para as trajetórias biográficas e literárias das escritoras.

Assim, com esses cinco escritores e escritoras, tinha um conjunto de posições heterogêneas, em termos de propriedades literárias da produção, situação na trajetória de consagração, articulação com o movimento da Literatura Marginal Periférica etc. Um quadro sintético das suas propriedades permitirá a apreciação das semelhanças e diferenças entre eles.

Tabela 1- Propriedades gerais dos escritores retratados.

	Paulo Lins	Ferréz	Allan da Rosa	Dona Laura	Jandira Brito
<i>Ano de nascimento</i>	1958	1975	1976	1937	1937
<i>Origem geográfica</i>	Estácio / Cidade de Deus (RJ)	Capão Redondo (SP)	Americanópolis / Taboão da Serra (SP)	Colônia Z3 (Pelotas, RS)	Restinga (Porto Alegre, RS)
<i>Nível de estudos</i>	Pós-graduação.	Ensino Médio	Pós-graduação.	Fundamental não concluído	Fundamental não concluído
<i>Livro de estréia, editora, ano (e reedições).</i>	<i>Cidade de Deus</i> , Companhia das Letras, 1997. (antes deste, <i>Sobre o sol</i> , UFRJ, 1986)	<i>Capão Pecado</i> , Labortexto, 2000. (Objetiva, 2003) (antes deste, <i>Fortaleza da desliusão</i> , auto-edição, 1997)	<i>Vão</i> , Edições Toró, 2005.	<i>Barbiele</i> , Luzes no asfalto, 2009	<i>Espírito flutuante</i> , UFRGS, 2010
<i>Gêneros literários praticados</i>	Poesia, romance, roteiro cinema e TV	Romance, poesia/rap, conto/crônica, roteiro HQ.	Poesia, cordel, teatro, crônica.	Conto, crônica, poesia.	Poesia.
<i>Auto-identificação como “escritor”, como elemento importante da identidade pessoal</i>	Sim	Sim	Sim	Sim	Relativa
<i>Publicação em grande editora de distribuição nacional</i>	Sim	Sim	Sim	Não	Não

⁶⁰ Na seleção dos escritores mais ativos no movimento da Literatura Marginal Periférica priorizei os elementos antes argumentados, mas isso impediu que incluísse na amostra mulheres escritoras de grande relevância no sistema editorial independente e no circuito dos saraus periféricos paulistanos. As duas mulheres escritoras estudadas (Laura Matheus e Jandira Brito) estão em contextos culturais diferentes de Ferréz, Rosa ou Lins, fazendo que a comparação focada exclusivamente no fator gênero não fosse possível. Esta importante limitação do corpus faz com que o fator gênero não seja estudado como fator determinante nesta pesquisa, ficando aberto para outros estudos.

<i>Participação nas Caros Amigos – Literatura Marginal</i>	Sim	Sim	Sim	Sim	Não
<i>Auto-intitulado autor de Literatura Marginal Periférica</i>	Não	Sim	Sim	Relativo	Não

Fonte: Elaboração própria.

Evidentemente, muitos outros autores poderiam integrar esse corpus, evidenciando aspectos que com esta seleção ficaram inexplorados. Mas deixamos aberta essa possibilidade para futuras pesquisas, naquelas em que a análise poderia ganhar profundidade com o acréscimo de novos “retratos”.

5.2 Retratos sociológicos

Mas, afinal, a que estamo-nos referindo com esses retratos? São histórias de vida? São biografias jornalísticas, históricas ou literárias? Como podemos concretizá-los?

Uma boa teorização deste tipo de biografia sociológica se faz na introdução do livro *Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, em que Lahire compara os estudos de Sartre e Bourdieu sobre a vida e a obra de Gustave Flaubert (LAHIRE, 2010, p. 21-48). No caso de Sartre, a filosofia existencialista enfatiza a idéia de um “projeto criador”, sendo que Sartre atribui a Flaubert um programa genial preconcebido ainda que seja de forma inconsciente, que se sobrepõe a todo determinante social. Respondendo a esta leitura, o modelo do “campo” de Bourdieu, apresenta um Flaubert que nada mais faz que responder, quase mecanicamente, às dinâmicas internas que produzem os conflitos dentro do campo literário, de forma que a criação de obras como *L'Éducation sentimentale* se apresenta como um fato necessário e quase previsível. Seguindo esta leitura, a análise de Bourdieu teria sido construída *contra* a de Sartre, chegando ao extremo de caricaturizar a metodologia biográfica. Esta desconsideração do método biográfico se faz explícita no breve ensaio sobre “A ilusão biográfica”, na qual o autor associa a técnica da “história de vida” a uma “filosofia da história”, que apresentaria a vida como “um caminho linear e unidirecional”, com seu início, suas etapas e seu fim, “no duplo sentido de término e de finalidade” (BOURDIEU, 2006, p. 183-191). Assim, todo relato biográfico incorporaria certos supostos que a sociologia assimilaria acriticamente do senso comum, como a preocupação por atribuir um senso coerente e uma lógica retrospectiva e prospectiva que faça explicável o conjunto da existência. Contra esta reminiscência do “projeto original” existencialista, Bourdieu propõe o *habitus* como substituto, um equivalente historicamente constituído e situado do “eu”. Para Bourdieu, a aparelhagem teórica formada por *campo* e *habitus* teria que se impor à pesquisa biográfica, já que esta, ao focar num indivíduo, perderia a visão do conjunto. A metáfora do metrô explica a perspectiva de Bourdieu sobre os

estudos biográficos:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz de estruturas objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 2006, p. 189-190).

É certo que este efeito é um risco contra o que o sociólogo deve exercer uma constante vigilância epistemológica, mas este perigo não tem porque invalidar toda uma técnica de pesquisa. Contra esta simplificação de uma metodologia complexa reage Lahire, respondendo retoricamente às críticas colocadas por Bourdieu:

Pourquoi la biographie isolerait-elle l'individu biographié si le chercheur en fait l'instrument par lequel il reconstitue progressivement tous les fils, directs ou indirects, qui relient l'individu en question, tout au long de sa vie, à d'autres individus, à des lieux, à des groupes, à des institutions ou à des textes? (...) Pourquoi l'approche biographique négligerait-elle l'étude des «médiations» si elle est recherche des différents temps et des différents cadres de la socialisation et de l'action – autant littéraires qu'extralittéraires – et respectueuse de la spécificité de ces cadres? Pourquoi la biographie sociologique ne pourrait-elle pas étudier les éléments constitutifs de l'économie psychique d'un individu, de ses désirs, de ses obsessions ou des problèmes qu'il a été obligé de se poser ou qu'il a essayé de résoudre dans son existence si elle en restitue les conditions sociales de fabrication et qu'elle n'en fait pas une donnée de fait qui serait inscrite en lui à l'origine? Pourquoi l'approche biographique privilégierait-elle nécessairement la volonté, les choix libres de toutes contraintes alors qu'elle est encore le meilleur moyen de voir de près le réseau serré des contraintes intérieures comme extérieures qui pèsent en permanence sur les actes d'un individu?

Pourquoi, enfin, manquer l'occasion, à travers une étude biographique précise, d'établir le lien entre la sociologie et la psychanalyse (certes, pas la psychanalyse existentielle de Sartre qui a tendance à faire de chaque individu un être conscient et libre) ou, en tout cas, d'aller observer de manière précise et fouillée les relations sociales constitutives de l'individu, qui ne se limitent pas à ses relations avec d'autres «agents» du «champ littéraire», mais qui commencent, bien sûr, au coeur de l'univers familial (...) et se poursuivent à l'école, dans les groupes de pairs, les univers professionnels fréquentés, etc.?⁶¹ (LAHIRE, 2010, p. 38-39).

Entre estes dois extremos (o “projeto original” de Sartre *versus* as “determinações do campo” de Bourdieu), a proposta de Lahire é uma “biografia sociológica” do escritor (2010, p. 65-

⁶¹ Por que a biografia isolaria o indivíduo biografado se o pesquisador faz dela o instrumento pelo qual reconstitui progressivamente todos os fios, diretos ou indiretos, que ligam o indivíduo em questão, ao longo da sua vida, a outros indivíduos, a lugares, a grupos, a instituições ou a textos? [...] Por que a aproximação biográfica negligenciaria o estudo das “mediações” se ela é pesquisa dos diferentes tempos e dos diferentes quadros de socialização e da ação – tanto literários quanto extraliterários – e respeitosa da especificidade dos quadros? Por que a biografia sociológica não poderia estudar os elementos constitutivos da economia psíquica de um indivíduo, dos seus desejos, das suas obsessões ou dos problemas que esteve obrigado a confrontar ou que tentou resolver na sua existência se ela restitui as condições sociais da sua fabricação e não faz dela um dado de fato que será inscrito nele na origem? Por que a aproximação biográfica privilegiaria necessariamente a vontade, as escolhas livres de toda constrição se ela é ainda o melhor meio de ver de perto a rede densa de constrições interiores e exteriores que pesam em permanência sobre os atos de um indivíduo?

Por que, enfim, perder a ocasião, através de um estudo biográfico preciso, de estabelecer a ligação entre a sociologia e a psicanálise (certamente, não a psicanálise existencial de Sartre com tendência a fazer de cada indivíduo um ser consciente e livre) ou, em todo caso, de ir a observar de maneira precisa e detalhada as relações sociais constituintes do indivíduo, que não se limitam às relações com outros “agentes” do “campo literário”, mas que começam, com certeza, no coração do universo familiar [...] e prosseguem na escola, nos grupos de pares, nos universos profissionais frequentados etc.? (Tradução própria).

105), que possa ser relacionada com a obra literária. Isto implica considerar as transposições formais para as obras das problemáticas existenciais, produzidas não só pelas relações de poder no campo literário, mas também pelas especificidades do meio de expressão literário.

5.3 O nível empírico: corpus de documentos heterogêneos e princípios metodológicos

Uma das críticas metodológicas de Lahire a Bourdieu é a carência de um programa de pesquisa sistemático: a biografia de Flaubert, por exemplo, não se apresenta como sequência cronológica clara, nem se expõem com exaustão as fontes documentais consultadas. Temos assim um retalho de fragmentos e declarações descontextualizadas, acumuladas e apresentadas segundo o livre arbítrio do sociólogo, de forma que é fácil cair na sobreinterpretação dos dados para obter as conclusões pretendidas. O modelo explicativo, embasado na coerente formulação teórica, se sobrepõe à análise dos dados, que terminam tendo um mero valor ilustrativo da hipótese que se pretende contrastar. De certa forma, isso acontece também na dissertação *Profissão: escritor* (BRAGA, 2001). A pesquisa empírica é marcada pela ambiguidade: ao falar em “geração”, não há uma definição clara de quais escritores estão se estudando, e destes, quais documentos biográficos (correspondências, diários ou entrevistas) ou literários (romances, contos, poemas ou crônicas) se estão considerando. Assim, quando alguns detalhes fogem do modelo explicativo geral, estes são desconsiderados ou assinalados como “exceção da regra”, reafirmando a importância do argumento geral (por exemplo, a origem social de Moacir Scliar, descendente de uma família de médicos de classe alta, como “exceção irrelevante” numa geração de escritores das classes médias ou baixas). “A ilusão do campo” se impõe à “ilusão biográfica”, sem que seja possível contrastar a hipótese teórica pela análise de dados (isto é, o método científico).

É necessária, neste ponto, uma pequena reflexão sobre a condição de “personagem público” do escritor. No tempo de redação desta dissertação, se debate no cenário político e midiático brasileiro uma “lei das biografias”, no que têm se posicionado de maneira veemente “celebridades” como o cantor Roberto Carlos, o músico e escritor Chico Buarque ou os herdeiros vivos do poeta Paulo Leminski. Debate-se a possibilidade de um marco legislativo que regule o lucrativo negócio das “biografias jornalísticas”, que exibindo a intimidade dos mais diversos personagens famosos, lotam as prateleiras das livrarias convertendo-se em populares best-sellers. Concretamente, e além da participação nos lucros derivados das biografias, os “biografados” pretendem ter certo controle sobre a divulgação da sua vida - alegando o “direito ao honor” - exigindo o direito de “censurar” ou “autorizar” a versão final da obra antes desta ser divulgada. Não nos interessa agora entrar a valorar

este espinhoso debate. O que queremos destacar, trazendo à tona esta polêmica, é a possibilidade existente de realizar pesquisas biográficas a partir da grande quantidade de material biográfico divulgado, sem a necessidade da participação do pesquisado. A partir da conjunção de uma grande massa de documentos secundários, sistematizados e organizados com rigor, é possível reconstruir um panorama de conjunto tão valioso quanto o que se poderia obter por meio de entrevistas realizadas diretamente pelo próprio pesquisador com a colaboração do biografado.

O fato dos escritores contribuírem na divulgação da própria vida também se relaciona com uma dimensão comercial da promoção das obras. Como é evidente observando os sucessos literários dos escritores estudados aqui, os dados biográficos dos autores estão envolvidos na construção do “valor literário” e do “valor comercial” das obras. Mas isto não é uma especificidade dos escritores da Literatura Marginal Periférica. Pelas próprias características da criação literária, tão envolvida com a experiência pessoal do autor, esta tende a ser exposta como complemento de divulgação da obra. Para nossa pesquisa, isso é interessante ao providenciar um grande volume de dados, dos mais diversos tipos e naturezas. Mas, ao mesmo tempo, nos obriga a reforçar a vigilância epistemológica sobre cada nova informação. As leituras críticas e biografias romanceadas dos escritores podem distorcer os dados (objetivos e subjetivos, factuais e discursivos), colocando problemas à interpretação sociológica. Entenda-se: não se trata de “conferir a veracidade dos fatos”, como pretenderia um jornalista, mas de compreender os diferentes contextos de enunciação de cada declaração, tornando os mesmos um material elaborado, passível de ser trabalhado sociologicamente.

Este contexto de “divulgação da vida do autor” foi o que aproveitou Lahire na sua monumental obra sobre Kafka (um volume de mais de 600 páginas). Ainda que mencionemos esta pesquisa como referente metodológico, é evidente que não conseguiremos (nem pretendemos) esse nível de profundidade, já que nossas condições de tempo e material disponível não são comparáveis. Para analisar a vida psicológica do escritor tcheco, Lahire “teve uma condição empírica quase ideal” (2010, p. 101), em termos de disponibilidade de documentos: uma extensa obra literária acuradamente traduzida, anotada e publicada; um jornal pessoal mantido durante 13 anos; correspondências com amigos, parentes e noivas, escritas em períodos que cobrem mais de 20 anos; documentos de arquivo sobre a situação econômica e jurídica da família etc. Em nossa pesquisa não tivemos um acesso a fontes tão extensas, nem condições de indagar até esses níveis de exaustividade. Também, da mesma forma que na pesquisa sobre Kafka, nem sempre tivemos um acesso direto aos escritores⁶², que teria permitido uma ou mais entrevistas autobiográficas, mais

⁶² No caso de Paulo Lins, mantivemos uma breve conversa (14/11/2012) após sua palestra na Feira do Livro de Porto Alegre, em que acordamos realizar uma entrevista em São Paulo durante minha viagem de campo. Infelizmente, na

convencionais nas ciências sociais. De fato, as poucas entrevistas realizadas diretamente com o escritor pelo próprio pesquisador (Ferréz e Jandira Brito) não tiveram um estatuto especialmente diferenciado, em relação ao acréscimo de informação, se comparadas a outras fontes documentais⁶³. Portanto, nossa pesquisa se embasou num amplo conjunto de dados secundários, organizadas e sistematizadas cronologicamente que se listam no ANEXO⁶⁴. Esses dados secundários são formados de 1) obras literárias *dos* escritores ou escritos não-literários da sua autoria, como artigos de opinião, ensaios acadêmicos, crônicas políticas etc., 2) documentos pessoais ou declarações autobiográficas *dos* próprios escritores, sejam por escrito ou faladas em entrevistas em rádio ou televisão, e 3) análises críticas da obra ou comentários biográficos *sobre os* escritores estudados, realizados por analistas qualificados ou por pessoas com uma relação importante com o sujeito estudado. Para gerenciar tão elevado volume de informação foi imprescindível a utilização de um software de análise de dados qualitativos (CAQDAS)⁶⁵. Estes programas não realizam o trabalho do analista na leitura direta dos dados, mas servem como importante ferramenta de organização e prótese mnemônica, permitindo sistematizar a massa de informação (configurando uma base de dados) e recuperar de forma limpa todas as impressões, pensamentos ou reflexões que foram surgindo durante as horas de análise.

época o escritor se encontrava viajando. Igualmente, Allan da Rosa se encontrava viajando nessas datas, em eventos literários internacionais. As nossas conversas em Porto Alegre durante o III Seminário Poéticas Oraís (16-19/09/2013), ainda que de grande valor para a formulação de interpretações e hipóteses, não foram registradas, já que a intensa atividade do evento não permitiu as condições de uma entrevista em profundidade. No caso de Laura Matheus, tive notícia do seu falecimento no andamento da pesquisa. Avaliando a disponibilidade de dados secundários, decidi manter a escritora na pesquisa, mas descartei a possibilidade de entrevistas *pós-mortem* (via terreiro ou mensagem psicografado) por entender que, ainda que da perspectiva epistemológica de alguns dos escritores estudados este contato seria muito valioso, o marco acadêmico onde se formula este trabalho não comportaria este tipo de dado, comprometendo a validade externa da pesquisa empírica.

⁶³ Acharmos que este caráter subsidiário e complementar das entrevistas realizadas se explica pelas condições temporais da pesquisa. No breve lapso de um ano não tivemos condições de construir a relação de confiança com os pesquisados necessária para obter informações valiosas. Confirmamos isto ao comprovar que outros entrevistadores, ainda com entrevistas focadas à sua publicação midiática, conseguem informações muito relevantes pela sua relação de intimidade com os autores. Por exemplo, quando Lins conta informações muito pessoais a Heloísa Buarque de Hollanda: “Eu nunca falei isso, é muito íntimo, mas para você eu falo. Cheguei num ponto que entrei numa crise terrível, porque eu não sabia como acabar” (HBH, s/p).

⁶⁴ Na realização dos “retratos” referenciaremos esporadicamente diferentes fragmentos destes materiais, considerados importantes para reforçar ou ilustrar um aspecto geral. Para agilizar a leitura, os fragmentos serão referenciados de forma abreviada, com código que remete à tabela completa de documentos no ANEXO. Estas informações tentarão ser sempre coerentes com o “retrato de conjunto”, de forma que se alguma informação isolada (uma declaração ou uma página) destoasse ou parecesse incoerente, poderia ser desconsiderada sem risco de sobreinterpretação dos dados. A seleção da informação não obedece à adequação a um modelo teórico, senão a uma imagem de conjunto construída empiricamente.

⁶⁵ CAQDAS: *Computer-Assisted Qualitative Data Analysis Software*. Concretamente, e dentre as opções possíveis (Aquad, FreeQDA, WeftQDA, Atlas.ti...), escolhemos o programa Nvivo-10 por dois argumentos principais: Primeiro, o fato de poder trabalhar diretamente com vídeo e áudio. Isto não só poupou o trabalho de transcrição, permitindo elevar o volume dos dados. Também há um fundamento epistemológico, sustentado na crítica ao “grafocentrismo”, formulado por autores da Literatura Marginal Periférica ou pelos pesquisadores das literaturas orais e populares. Segundo, o fato de contar, no Grupo de Pesquisa Violência e Cidadania (GPVC-UFRGS), com um dos melhores expertos latino-americanos na utilização deste software (Prof. Dr. Alex Niche Teixeira), o que garante a segurança de poder solucionar qualquer molesta dúvida técnica em qualquer estágio da pesquisa.

Para converter as formulações teóricas no projeto de pesquisa empírica sobre Kafka se propõem “princípios metodológicos” (LAHIRE, 2010, p. 101-105) que adaptamos para nosso projeto e objetivo de pesquisa:

1. *Princípio do retorno sistemático às fontes*: Considerar as fontes na sua integralidade, evitando o viés de considerar fragmentos isolados e descontextualizados (declarações em manchetes) ou versões editadas (entrevistas jornalísticas editadas pelo repórter). Em alguns casos isso foi conseguido (como no programa *Interferência* de Ferréz, em que a versão não editada da entrevista e disponibilizada integralmente no site ou nas dissertações acadêmicas que incluíam as entrevistas completas com os escritores transcritas como anexo), em outros não (como na maioria de matérias, entrevistas e declarações publicadas em jornais). A integralidade das séries de documentos ou obras foi considerada quando possível (por exemplo, foi lida a totalidade das postagens no blog de Ferréz, as colunas periódicas em jornal de Allan da Rosa na *Revista Fórum São Paulo* ou as correspondências de Jandira Brito).
2. *Princípio cronológico*: Organizar as fontes cronologicamente, clarificando quando as obras foram produzidas ou as declarações formuladas, de forma que possam se relacionar claramente com o momento da sua trajetória ou acontecimentos relevantes próximos. Isto permitiu comparar declarações do mesmo escritor, no mesmo programa de televisão (contexto semelhante) com um intervalo de quase 10 anos (como foi o caso de Ferréz nas suas duas entrevistas no programa *Provocações*, em 20/06/2004 e 13/08/2013) ou relacionar certas declarações jornalísticas com as obrigações de promoção editorial (como a insistência de Paulo Lins na sua relação com o samba desde o lançamento do seu último romance, que aborda esse gênero musical).
3. *Princípio de especificidade das fontes*: Distinguir claramente o que é uma obra literária (ficcional?) e o que é uma declaração pessoal (sincera?), mas também o contexto das diferentes obras (poema, romance, conto infantil, peça etc.) ou declarações (audiência, interlocutor etc.).
4. *Princípio da especificidade dos contextos de ação*: a partir das fontes, tentar reconstruir o comportamento e as disposições a agir dos escritores estudados nos diferentes contextos: familiar, acadêmico, amical, no mundo editorial, no “segundo emprego”, etc. Deste ponto de vista, as declarações de pessoas relacionadas com os sujeitos estudados (conhecidos, colaboradores, parentes, amigos, outros escritores, etc.) são de grande interesse.
5. *Princípio de leitura precisa e detalhada dos textos*: o ideal seria realizar uma leitura aprofundada de cada um dos documentos e de cada uma das obras dos autores estudados,

para evitar cair em esquemas simplistas e reduções temáticas. No contexto desta pesquisa, é impossível realizar uma análise literária aprofundada de todas as obras de todos os autores. Portanto, realizamos uma leitura superficial das obras completas, escolhendo só alguma obra destacada de cada escritor, colocada em relação ao conjunto da obra, para realizar uma leitura um pouco mais aprofundada.

Com a articulação deste grande volume de informação, construímos os “retratos sociológicos” com a forma de breves perfis. Nestes, nos serviremos dos conceitos teóricos discutidos até aqui, como a observação cronológica dos “indicadores objetivos de reconhecimento” de cada um dos escritores ou as expressões subjetivas sobre o “jogo literário” e sobre sua situação nele. A trajetória literária combina assim condições objetivas (disposições, aquisição de capacidades técnicas, possibilidades de publicação, reconhecimento, prêmios, traduções etc.) com perspectivas subjetivas (pretensões, ambições, projetos etc.). E, lembremos que este “jogo literário” não pode ser considerado de forma isolada, senão que precisa ser articulado com o resto de experiências e disposições constituídas ao longo da vida social (desde o âmbito familiar até o “segundo emprego”). Estes “retratos” serão configurados como ferramentas de pesquisa, dados de segundo grau, elaborados para conseguir uma melhor concepção da informação, da mesma forma que um gráfico ou uma tabela de dados permite a síntese, visualização e conceptualização de grandes volumes de informação. Os cinco “retratos” a seguir integram a parte empírica desta dissertação, são o elemento analítico que permitirá formular as considerações finais, resultado da comparação dos mesmos.

6 PAULO LINS

Não há relato biográfico sobre Paulo Lins que não se centre na escrita, publicação e consagração de seu romance *Cidade de Deus*, que com seu imenso sucesso, amplificado pela adaptação cinematográfica, teria mudado a vida do autor. Esta narrativa biográfica contém elementos frequentemente apresentados (com o claro viés da “ilusão biográfica”, BOURDIEU, 2006) no esquema mítico da “revelação” na cultura de massas, da repentina “descoberta” de um “talento natural” ignorado, que de uma hora para outra passa a ser universalmente reconhecido e é rapidamente esquecido após seu efêmero “estrelato”. Para a antropóloga Alba Zaluar a criação de *Cidade de Deus* começaria com a participação de Paulo Lins como “pesquisador de campo”; a antropóloga, ao ler seus ricos cadernos de campo, os teria enviado para apreciação do seu amigo e crítico literário Roberto Schwarz. Este, fascinado pela beleza dos escritos, teria proposto a realização do romance e contribuído na sua produção, publicação, difusão e consagração. Pelo esquema biográfico que salienta a importância dos mecenatos de autoridades relevantes (especialmente Roberto Schwarz) e da representação da realidade de temas interessantes na sua obra (o “olhar interno” sobre a miséria e a violência na favela) para a sua legitimação e consagração (da obra e do autor), assim como o seu relativo afastamento dos movimentos da Literatura Negra ou Periférica, o sociólogo Mário Augusto Medeiros da Silva estabelece uma comparação ousada, embora bem argumentada: a trajetória de Paulo Lins com *Cidade de Deus* teria elementos de comparação possíveis com a de Carolina de Jesus com seu *Quarto de despejo*.

Lins impõe um problema semelhante à Literatura Negra e seus escritores, como já o havia feito De Jesus 37 anos antes de sua estréia: A) *um escritor negro e do baixo estrato social, que não nega tal fato, que não assume e recusa os protocolos criativos estabelecidos por seus pares e que não possui relação estreita com o ativismo político-literário negro*; B) *um escritor negro de consagração e repercussão formidáveis, traduzido para mais de uma dezena de idiomas, cujo momento decisivo de inflexão na trajetória individual acontece quando passa a morar numa favela, fruto de arranjo precário estatal*; C) *com alguma semelhança de ser objeto de mecenato e conversão no cenário social e crítico literário*; D) *posto em xeque sobre sua capacidade de escrever um segundo livro capaz de superar o trabalho de estréia*⁶⁶; E) aspirando, por fim, sobretudo ao universal estético, mesmo que se lastreando no seu particular, sem evidenciá-lo eticamente (SILVA, 2011, p.

⁶⁶ Importante nota de rodapé, na mesma página da citação: “Em 1998, Lins anunciou que estava para publicar um livro chamado *O Plano de Marlon*, que nunca saiu. Em 2007, já mudado para a editora Planeta, afirmava estar para publicar outro livro, chamado *Desde que o samba é samba é assim*. Até dezembro de 2010, nenhum dos livros veio a público” (SILVA, 2011, p. 385, n. 99). Neste capítulo indagaremos a respeito desses projetos literários posteriores a *Cidade de Deus* em relação à sua trajetória literária e profissional.

Com esse resumo de elementos se compreende a comparação colocada por Silva, mas uma tentativa de explicação da criação literária e da trajetória biográfica do escritor que não focasse exclusivamente seus movimentos *dentro* do campo literário e a lógica explicativa do acúmulo (e perda) de capital simbólico e legitimidade cultural, ofereceria uma explicação alternativa, mais ampla e complexa. Esse “retrato sociológico” alternativo deveria considerar fenômenos “fora do campo” literário, lembrando, com Lahire (2006b), que a atividade *para-literária* e *extra-literária* é sempre uma constante importante nas trajetórias da grande maioria dos escritores em regime de mercado. Para este retrato, além das “lógicas objetivas” que os modelos teóricos sociológicos nos proporcionam, deveriam ser considerados os processos de atribuição de sentido do próprio sujeito, isto é, como Paulo Lins entende a vida de Paulo Lins. Ainda que essa não deva ser a única nem a principal chave explicativa, tampouco podemos desconsiderar como o sujeito entende a construção dessa trajetória. Começemos de novo essa reconstrução biográfica de Paulo Lins.

6.1 Do Estácio à Cidade de Deus

O fato mais marcante na infância do escritor é a mudança entre esses dois bairros. Nesse deslocamento espacial há implícita uma importante transformação nas relações sociais que organizam os diferentes espaços, como sintetiza Silva:

Paulo Lins nasceu no bairro de Estácio, em 1958. As enchentes de 1966 atingiram também a casa da família, uma habitação coletiva. Seus pais (pintor de paredes e doméstica), migrantes baianos, conseguiram, através de contatos pessoais na administração municipal, inserir o nome na lista dos flagelados que seriam removidos para o novo conjunto habitacional. Em Cidade de Deus, de acordo com o escritor e Zaluar, uma nova socialização se instaura, baseada no desconhecimento interpessoal, a tragédia progressiva e a violência de todo o processo (2011, p. 361).

Nesse novo cenário de sociabilidade estilhaçada e cidadania dilacerada, dois elementos acompanham a Paulo Lins na mudança entre os dois bairros, aparecendo como fortes referentes para a sua socialização primária: a escola pública e o samba.

6.2 “Na minha escola, só tinha eu de negão”: a escola como experiência incomum

A experiência de escolarização formal, tanto na Escola Pública “Azevedo Sodré” (no

Estácio), como na posterior escola da Cidade de Deus, aparece no discurso de Paulo Lins sempre de forma positiva, muito diferente de outras experiências de escolarização nas classes populares, mesmo entre outros escritores da Literatura Marginal Periférica. Se nesses grupos normalmente encontramos um discurso de grande distanciamento perante os conteúdos e a forma de interação que organiza a escolarização formal, em que a instituição aparece como “de outro universo”, no caso de Lins há uma grande valorização desta experiência:

Entrevistador: Como é que é para um intelectual, crescer num meio que, em tese, pelo menos, não valoriza muito isso [a cultura], ou... mal dá condição para isso se desenvolver?

Paulo Lins: É... realmente... é difícil, porque você só tem a escola, né? Que traz essa cultura que podemos dizer, de ensinamento sistematizado, né? Porque a cultura você recebe, pela arte, pela imprensa, pela rádio... a cultura ela chega. *Mas essa cultura, a coisa que é diferente aprendido de ensinamento, você não tem nada, só tem a escola.* Eu peguei uma boa escola pública, *ainda*. Era uma escola pequena, *ainda*, a escola pública não era essa dimensão toda, *agora* cresceu muito e perdeu a qualidade... mas ela era pequena e tinha boa qualidade. Então, eu tive grandes professores, e isso foi muito importante na minha vida (PL6, min. 15:21-16:31)⁶⁷.

Essa valorização se repete em várias declarações:

Entrevistador: como é que foi com você [a formação de escritor]?

Paulo Lins: Ah, comigo foi a escola, tinha uma boa escola, *ainda*, né? A escola era boa, né? Era menor, o ensino público era menor, mas tinha melhor qualidade (PL9-1, min. 2:03-2:15).

Como vemos há uma grande valorização da escola como “ensinamento sistematizado”, diferente do aprendizado autodidata que pode elaborar de forma autônoma um produtor cultural (como um escritor, músico ou artista). A escola aparece assim, para ele, como a porta de iniciação no universo da cultura letrada. Ao mesmo tempo, Lins estabelece um forte distanciamento temporal dessa experiência com as condições atuais do ensino público. Essa marcação de “naquele tempo a escola *ainda* era boa”, se repete constantemente, como uma crítica política explícita à desigualdade atual do sistema escolar:

Entrevistador: Como você explica sua trajetória tão incomum, que o levou a ser um dos escritores mais aclamados pela crítica nos últimos tempos?

Paulo Lins: *A escola me ajudou bastante, mas sempre quis ser escritor.* Isso foi possível porque eu estudei antes da ditadura, *quando a escola pública ainda era boa.* A escola hoje em dia não é democrática. Antigamente na escola pública estudava todo mundo, ricos e pobres. Na escola particular só tinha os maus alunos. Assim, a criança rica e a pobre tinham onde conviver. Na escola que eu estudei dentro da Cidade de Deus tinha meninos de classe média. Essa separação gera muito ódio. O menino que passa fome, sai na rua e vê um menino da mesma idade dentro de um carro importado, fica com muita raiva, quer matar o menino rico. Com a convivência esse tipo de coisa seria muito mais difícil.

Entrevistador: Então, a seu ver, um dos motivos da violência juvenil é a má

⁶⁷ Os documentos utilizados para este retrato estão elencados na Tabela 2 do Anexo I, com os correspondentes códigos que utilizamos para as citações diretas. Todos os links de internet foram acessados em 20/08/2014.

qualidade da escola pública?

Paulo Lins: Com certeza. A escola acaba sendo segregadora e reprodutora da violência social. Além disso, a escola pública hoje é um lugar feio, sujo. As escolas particulares, por outro lado, têm artes, natação, línguas. Todo mundo tinha que ter acesso a isso. Para que isso ocorra é preciso um trabalho preventivo, que propicie melhores escolas, pague melhor os professores etc... Com todas essas coisas se gastaria muito menos dinheiro do que se gasta com a polícia. Só assim, também, se resolveria o problema do acesso à arte. O pobre não tem esse acesso e isso é um absurdo, porque a arte não é elitista, nem mesmo a chamada arte erudita. Só que, como a escola não ajuda, o cinema é caro e assim por diante, as pessoas vão crescendo sem um dos preceitos da vida, que é a arte. É ela que vai formar o indivíduo, como fez comigo. Antes havia cinema em Cidade de Deus, hoje não tem mais. Assim, as novas gerações têm muito menos chance do que teve a minha, na qual a maioria das pessoas conseguiu se formar ou fazer escola técnica (PL1, s/p).

Esse distanciamento temporal, que parece apagar as possibilidades atuais da apropriação da cultura legítima por via escolar, coloca o núcleo do problema na desigualdade perante o sistema de ensino. Em outra entrevista volta a falar do tema:

A expansão do ensino começou na Revolução de 30, mas no morro, na favela não tinha escola até 1950, 60... você tinha que descer, o pessoal do morro descia – e tinha uma relação difícil com o pessoal da classe média. *Na minha escola, a Azevedo Sodré, tem uma foto dos alunos, da turma toda, e só tem eu de negão. É, porque vinha pouca gente do morro.* Como a escola, quando teve a ditadura militar, deteriorou, aí nasceu o ensino privado. E o ensino privado, que era o contrário, era pra quem não passava na escola pública, ganhou força (PL3, p. 30).

O diagnóstico sobre a deterioração da escola pública, e sua grande importância para a reprodução da desigualdade social e da violência urbana, dá lugar a um posicionamento político claro, com esta pauta como bandeira⁶⁸. Por exemplo, quando convidado ao programa de TV “Constituindo”, no qual as personalidades participantes destacam um artigo da Constituição Federal para ser comentado, escolhe o art. 205, sobre a promoção da educação, como direito de todos e obrigação do Estado. Depois de ler o artigo, comenta:

Isto tem que ser posto em prática, né? Você vê isso muito bonitinho, muito bem acabado, e sem estar funcionando, é realmente triste. E hoje, ela está ultrapassada. Precisa ser revista, precisa ser aumentada... pela própria natureza do ser humano, né? Pela própria evolução do país, do mundo, né? E pelos problemas que apareceram, depois da Constituinte, ela deve ser revista. Na verdade, esses direitos, todos, quem devia dar é o Estado. Mas só que no Brasil, num país como o nosso, em que o Estado não é forte, a sociedade também têm que ajudar de alguma forma. Se tem que ajudar a quem ajuda⁶⁹, por exemplo (PL4, min. 0:29-1:10).

⁶⁸ Lembremos que Paulo Lins tem desenvolvido atividades políticas ligadas à educação e à cultura, como ele mesmo conta: “Particpei do governo da Benedita, no Rio, fui assessor de cultura. Trabalhava com o Adair Rocha, o Grassi e a Bete Mendes. A minha preocupação era fazer um projeto de cultura ligado à educação. Acho que o Ministério da Cultura deve estar ligado ao Ministério de Educação, acho que a leitura é mãe das artes, a poesia, como dizia Torquato Netto, ‘é a mãe das artimanhas’. O caboclo que lê desenvolve uma consciência crítica” (PL3, p. 32).

⁶⁹ Nesse mesmo programa, Paulo Lins apresenta a *Companhia Aplausos*, uma iniciativa de formação teatral e

A sua positiva experiência escolar é lembrada como um fato anômalo para alguém do seu grupo social. Esta situação reforça a sensação de isolamento, de raridade de uma trajetória cultural pouco freqüente no seu meio. Com esse transfundo, e expressões do tipo “a escola me ajudou bastante, *mas sempre quis ser escritor*”, se harmonizam essa condição de possibilidade colocada pelo sistema de ensino com o que Bourdieu chama de “ilusão biográfica”: a construção discursiva de sentido com que o sujeito se coloca como “autor da sua vida” para além de determinantes sociais. Isto é especialmente forte nas trajetórias que se constroem sobre a atividade literária, nas quais, pela reminiscência de certa aura romântica do trabalho artístico, o mito do “criador inciado” é um elemento constante. Essa rememoração da sua socialização primária marcada desde cedo pela atividade literária, que em grau extremo o levaria a certa forma de “predestinação mística”, está expressa em frases com a que seguem:

Entrevistador: se você não fosse que é, um escritor, o que teria sido da sua vida?

Paulo Lins: Ah, eu acho que eu seria professor. Quero dizer, eu estaria trabalhando com literatura. Porque, na verdade, eu trabalho com literatura, com a escrita, com a palavra, até hoje, mas... como professor também trabalho eu com a palavra. Dou aula de português, dou aula de literatura, então sempre tive contato com a literatura. Então, não tem muito o que mudar... *se não fosse escritor seria escritor, também* (PL9-1, min. 3:15-3:37).

Para além da presença desta “ilusão biográfica” do “escritor nato”, podemos reconstruir outros elementos importantes na formação do jovem escritor.

6.3 “O samba era o único local que eu podia estar com outros artistas”: o prêmio ao enredo da Transamazônica

Também nessa primeira socialização, na mudança do Estácio à Cidade de Deus, outro forte elemento cultural acompanha Lins, convertendo-se em forte referência simbólica e formativa. Trata-se das escolas de samba, que configuram um importante referencial estético, simbólico e de sociabilidade para o escritor.

Nas entrevistas e declarações recentes de Paulo Lins o samba está muito presente, o motivo do lançamento do seu último romance, *Desde que o samba é samba* (2012), que narra

artística para jovens no Rio de Janeiro, com a qual o escritor mostra grande entusiasmo, colocada como exemplo de política de inclusão pela cultura, partindo de uma organização social. No seu site, o projeto explica: “Ao considerar e respeitar a diversidade que colore e afirma a identidade brasileira, a Companhia Aplauso e o Programa Petrobras Cultural incluem e aplaudem jovens de diversas comunidades do Rio de Janeiro, que vivenciam com esta experiência a cidadania cultural que lhes permitirá seguir caminhos, tanto pessoais quanto artísticos, de crescimento e realizações.” <
http://aplauso.art.br/home/galpaoaplauso/projeto_detalle.php?id=8> Acessado em 13/12/2013.

o nascimento desta forma musical e cultural no Estácio dos anos vinte. Para além da dimensão promocional dessas menções, vemos como o samba é lembrado por Paulo Lins anos antes, quando ainda não tinha começado a escrever esse livro. O seguinte trecho é retirado de uma entrevista com Heloisa Buarque de Holanda (professora da UFRJ e importante crítica literária), realizada por volta de 2002. Após o grande sucesso de *Cidade de Deus*, o escritor trabalhava no romance *O Plano de Marlon*, que devia ser seu seguinte romance. Nessa época de grande reconhecimento e consagração literária, o samba já aparece como motivo de orgulho, fator de formação cultural do escritor e fonte de relações sociais marcantes.

HBH: Foi aí que você começou a trabalhar como bolsista da Alba Zaluar?

Paulo Lins: Foi. Eu fazia etnografia da violência na Cidade de Deus para ela. E, por isso, voltei para Cidade de Deus de maneira mais profunda. Fui escolhido por ela porque eu estava na faculdade de Letras e fazia samba enredo na Cidade de Deus e, por conta do samba, acabei conhecendo a bandidagem toda. *Até ganhei dois Sambas-Enredo dos blocos “Anjinho” e “Coroador” na Cidade de Deus, fazendo música e letra. Eu e Etelvino Henrique Ramos, o Teo, que hoje é PM. O samba desfilou na Avenida e tudo.*

HBH: Essa de ser sambista premiado eu não sabia.

Paulo Lins: Pois é, minha mãe não deixava eu ir pro samba dizendo que samba é lugar de bandido. Eu tinha que ir escondido. Com essa acabei conhecendo todos os bandidos mesmo. *Quando eu entrei pra Universidade, eu dei uma esnobada no samba, fui fazer poesia...*

(PL2, s/p, Itálicas nossas).

Pelas mesmas datas dessa entrevista, atendendo a um pedido de Ferréz, Paulo Lins entrega um conto que aparecerá publicado na importante coletânea *Literatura Marginal – Ato I* (2001, p. 16-19)⁷⁰. O conto, titulado “Destino de artista”, narra o conflito entre dois compositores de samba da mesma escola, quando o enredo do ano é a Transamazônica. Os dois sambistas protagonistas rodam pelas ruelas da favela se “quebrando a cabeça, porque acham o enredo muito difícil, ruim de se fazer refrão”. Mas afortunadamente, esse mesmo tema foi o proposto para um trabalho na escola do bairro, com o que um moleque esperto e inteligente, “que tirou 10 no trabalho”, termina resolvendo a situação do compositor, vendendo seus escritos infantis por 50 cruzeiros. Apesar da visão crítica que o menino tem do projeto-impacto de Médici (que remarca a relação entre o estudo do menino e o seu desenvolvimento da consciência crítica), o sambista que comprou o trabalho aprecia seu esplêndido trabalho, que descreve “os lugares por onde a estrada passaria, os conflitos e também a cultura do Amazonas, como a lenda da mãe-d’água, da serpente boitatá”. O

⁷⁰ Não temos informação sobre o período de redação deste conto. Pode ter sido escrito especificamente para esta encomenda ou ter sido escrito anos antes e cedido no momento da petição de Ferréz.

desenlace do conto traz a violência fratricida que tanto lembra a *Cidade de Deus*, uma violência absurda, inesperada e desesperada, sem horizonte de pacificação. O conto, escrito na poética prosa de Lins e carregado de seu característico humor irônico, quase cínico ou niilista, não está livre de tons biográficos, como revela esta conversa de Lins dez anos depois, no FESTIPOA 2012, com o também escritor Marcelino Freire:

Marcelino Freire: Eu fiquei sabendo que você é compositor também... <silêncio> <risos> Compartilhe!

Paulo Lins: <risos> Ah, se me pagarem uma grana eu faço. <risos> Eu fiz samba, ganhei um samba-enredo.

MF: Qual é o samba-enredo, diga ai.

PL: sobre a Transamazônica... <silêncio>

MF: Qual sua escola do coração?

PL: Ah, é a Estácio! (PL12, min. 0:08-0:28).

[...]

PL: Eu tinha mimeógrafo. Então os compositores pegavam, me pediam para imprimir o samba, para distribuir para o pessoal aprender na rua. E eu fazia. E eu era bom de português, daí as pessoas falavam “Ô, Paulo, dá um floreado ai, um floreado bom. <risos> Se puder dá um floreadozinho ai, bota alguma coisa” Então, uma vez eu fui na COHAB e todos os sambas, de dez sambas, tinham sempre um floreadozinho que eu botava. <risos> Ai eu pensava, porra, maneiro, essa frase é minha. [E eles] “Naah, você ajudou e tal, mas não era parceria, era um floreado!”. <risos do auditório>. É... era um floreadozinho.

Depois eu compus meu samba-enredo, fiz com Tel, e aí ganhei meu primeiro samba-enredo. Ganhei o samba ali, no Estrela de Jacarepaguá. Mas não pude ir ao ensaio porque minha mãe não me deixou. Minha mãe tinha essa coisa de...

MF: que idade você tinha?

PL: 18 anos... e minha mãe não me deixou ir. Ai o samba desfilou, o Bloco desfilou com o meu samba, mas eu não vi o desfile. Só escutei, lá na praça⁷¹. Mas ai, eu comecei a andar com os sambistas, porque era... era... sempre teve um pessoal que fazia teatro... mas a música imperava, *o samba era o único local que eu podia estar com outros artistas*. A gente precisa disso, precisa se reunir, precisa se encontrar, porque é difícil, mesmo, dar uma risada, é tudo, né? Então você precisa se reunir para poder fazer. É que nem a gente se encontra, hoje, né? (PL12, min. 3:30-5:09).

Para além da anedota e da possível leitura autobiográfica do conto “Destino de artista” (talvez o título aluda ao menino do conto, que se orgulha de uma inteligência, esperteza e

⁷¹ Essa mesma história, na que Lins ganha o samba-enredo da Transamazônica junto com seu amigo Etelevino, mas é proibido de assistir ao desfile porque sua mãe associa o samba à bandidagem, é repetida com mais frequência recentemente, devido à promoção do seu último romance. A importância do samba na formação do escritor fica clara em matérias explícitas como esta, de 2012: “Torcedor inveterado da escola de samba Estácio de Sá, Paulo descobriu aos 15 anos que também levava jeito para compositor. / *Em parceria com o amigo Etelevino, compôs o samba-enredo vencedor sobre a Transamazônica*, mas não conseguiu assistir ao desfile do Bloco Estrela de Jacarepaguá. ‘Minha mãe, dona Amélia, ficou irada. Não deixava eu desfilar e me proibiu de sair. Tive que me contentar em ouvir o desfile de dentro de casa. Ainda assim, foi emocionante escutar os foliões cantando o meu samba’, recorda. / Dona Amélia só começou a dar um alívio depois que Paulo completou 18 anos e foi servir ao exército. A partir daí, o autor, que também é poeta e professor de Literatura, não deixou de desfilar mais em nenhum ano. ‘*Carnaval é minha paixão, e o samba faz parte da minha trajetória, da minha formação*’” (PL11, s/p).

senso crítico maior do que sambistas mais experientes?), o que nos interessa reter dessas declarações é a importância desse universo cultural, o samba, na formação cultural do escritor. Este “novo horizonte de possibilidades” aberto pela escola e o samba também é observado por Silva (2011, p. 363), mas sem dar a necessária ênfase a esses ambientes formadores. É nessa forma de cultura popular, tão fortemente estigmatizada nos seus anos de infância e juventude, que Paulo Lins encontra o primeiro espaço de reconhecimento e identificação artística, junto com os compositores que elogiavam seus “floreadozinhos”. Evidentemente, essa experiência é marcante para o menino, que ainda está constituindo sua formação estética e literária, mas também seu aprendizado político-cultural.

6.4 “Quando entrei pra Universidade, eu dei uma esnobada no samba, fui fazer poesia...”: críticos e poetas na Faculdade de Letras

Essa declaração de Paulo Lins, retirada do trecho anterior da entrevista com Heloisa Buarque de Holanda, reflete com certa ironia um fenômeno bastante profundo. Talvez a transição da Cidade de Deus à Faculdade de Letras da UFRJ tenha sido, em relação ao consumo e produção cultural, ainda mais chocante que a mudança do Estácio à Cidade de Deus. É nessa fase de transição que, sem dúvida, a hierarquia de legitimidades simbólicas e sua violenta correlação com a desigualdade social, em todas suas dimensões, se fez mais cruelmente explícita.

Nas entrevistas de Paulo Lins abundam as declarações sobre a vida universitária, nas que não raro se define como um “animal acadêmico”, insistindo na sua pertença por direito próprio ao mundo literário, com sua participação em diferentes grupos poéticos, a familiaridade com as discussões da crítica literária, a amizade com autores reconhecidos etc. Em poucas ocasiões o escutam falar sobre a *entrada* nesse espaço social, como se o escritor quisesse naturalizar sua pertença a esse mundo, bloqueando as lembranças da resistência para seu ingresso nele. Quando esta fase de “inserção” aparece no discurso, transparece o estranhamento que supôs esse trânsito – e segue supondo para os membros da sua classe. É o que se constata na entrevista coletiva publicada em *Caros Amigos*, na que sua história é mencionada a propósito dos debates sobre ações afirmativas.

Ferréz (Entrevistador): Você acha que as cotas [de acesso à universidade] podem ser uma reparação histórica [para o negro]?

Paulo Lins: As cotas já começaram há muito tempo. *Eu sou produto de cotas, quando a universidade abriu as portas nos anos 80 para ciências sociais e letras, o vestibular ficou mais fácil.* Para ciências exatas e biológicas, não. Mas abriu para humanas.

Marina Amaral (Entrevistadora): Você fez qual faculdade?

Paulo Lins: Letras, na UFRJ. *Quando fui para aula de grego, pensava: “O que eu estou fazendo aqui?”* E teoria literária, daí montamos um grupo de estudos, *estudava exaustivamente para recompensar, no segundo ano eu estava ruim, era fuzileiro naval, estudava de noite e fui expulso do quartel* (PL3, p. 32).

Nessa passagem se lembra que a transição da Cidade de Deus à faculdade não foi direta, mas que teve um intervalo em outra “instituição total”, o quartel, que nesse caso deve ter sido significativa como contraste com os tempos universitários. A entrevista continua:

Sérgio de Souza (Entrevistador): Por quê [foi expulso do exército]?

Paulo Lins: Disciplina, claro.

Sérgio de Souza (Entrevistador): O quê você fazia?

Paulo Lins: Eu brigava. [...] Depois fui expulso e fui pra universidade. Faculdade de Letras. No quartel, só tinha homem e na universidade só tinha mulher, imagine, uma maravilha, a melhor época da minha vida foi a da faculdade, época da amizade colorida, era maravilhoso (PL3, p. 32).

De arruaceiro na cadeia do quartel, em permanente prisão por indisciplina, Lins passou à descontração da vida universitária, com um mundo que lhe propiciava estímulo intelectual e liberdade sexual. É compreensível que, nesta fase de socialização secundária, Lins tenha consolidado sua opção pela vida e o trabalho intelectual, que contrastavam com o rigor da disciplina militar.

Nesse momento a “vocação poética” de Lins começa a encontrar espaços de expansão e articulação com o chamado movimento de poesia independente. A mencionada “*esnobada*” pode ter a ver com a intuição de certa mobilidade social ascendente que estava se consolidando nesse momento vital, com a sua inserção definitiva no mundo acadêmico. Mudar do samba para a poesia significava, de certa forma, consolidar-se no universo da cultura erudita, especialmente ao realizar uma poesia concreta de caráter acadêmico, acompanhando aos irmãos Campos, Décio Pignatari e Leminski. Este último poeta pode ter sido a influência decisiva na formação literária de Lins. Esta relação está bem retratada na análise de Silva (2011, pp. 363-365), segundo o qual a “abertura para um coletivo de poetas e o contato com Paulo Leminski” aparece como um “momento decisivo na trajetória do escritor”. Sua participação no Movimento de Poesia Independente, que o levou a publicar um pequeno livro de poemas⁷², assim como a amizade com Leminski, poeta admirado, seriam

⁷² *Lugar ao sol*, 1988, UERJ. Descatalogado na atualidade, o autor não mostra nenhum apreço por esse livro de iniciante. Sobre ele, declara: “É um livro de poemas que eu renego, que eu não gosto dele. Onde eu vou eu rasgo ele <risos> Aqui eu tentei roubar e não consegui” (PL10, min. 1:40-1:59). Como veremos no retrato de Ferréz, há certo paralelismo com o esquecimento sistemático de *Fortaleza da solidão* (1997), seu primeiro poemário.

elementos suficientes para satisfazer as aspirações de reconhecimento literário que um poeta da sua idade poderia guardar. Ao mesmo tempo, suas necessidades materiais já estavam medianamente cobertas por sua colocação laboral como professor de português em diferentes níveis de ensino.

Esta combinação de trabalho formal remunerado (como professor) e reconhecimento simbólico no campo literário (ou, pelo menos, no subcampo de produção restrita, ligado à vanguarda poética), lhe permite diminuir a importância do sucesso de *Cidade de Deus* (livro e filme) na sua trajetória biográfica, em termos de mobilidade social, pois quando este chegou, ele “já tinha mudado de classe social”:

Ferréz (Entrevistador): O que mudou na vida de Paulo Lins depois de mais de meio milhão de exemplares vendidos? Tanto em relação à comunidade, seu tratamento na comunidade, quanto em relação ao Brasil em geral...

Paulo Lins: Olha eu... eu, eu... eu não sou uma pessoa conhecida, que o pessoal me reconheça na rua. Se conhece muito mais o meu trabalho do que eu. E... na questão da grana... *eu já tinha mudado de classe social*, porque eu tinha feito uma faculdade, estava dando aula... Quando *Cidade de Deus* saiu, o livro, eu já morava fora da Cidade de Deus. Eu morei lá 30 anos, sai de lá, fui morar em Campinas, aí fui morar em Espírito Santo, para dar aula... quando tinha trabalho, onde tinha emprego eu ia. Fui morar na Ilha Grande, dava aula na Ilha Grande... depois, fui pra onde? nossa! fui pra tanto lugar! Fui mudando e tal. Então, sinceramente, eu não vejo uma mudança assim específica na minha vida (PL5, min. 9:26-10:44).

6.5 *Cidade de Deus*: uma encomenda irrecusável

Em várias entrevistas e palestras recentes, Paulo Lins passou a se referir explicitamente ao romance *Cidade de Deus* como “uma encomenda”, enfatizando que foi um trabalho alheio ao seu projeto literário pessoal. Isto coloca em questão a relativa “autonomia” do escritor que tínhamos discutido a propósito das abordagens teóricas do campo/jogo literário de Bourdieu e Lahire⁷³. Até que ponto Paulo Lins pode decidir com total liberdade o texto que vai escrever? Até que ponto é sensível às influências externas? Até que ponto questões ligadas à desigualdade material (falta de recursos para a subsistência) ou simbólica (a possibilidade de publicação em uma grande editora, de reconhecimento pela crítica) influem na decisão de escrever *Cidade de Deus* com suas características literárias?

Lembremos que, para tal projeto, foi fundamental a ação de “mecenato” de Roberto Schwarz e Alba Zaluar, que propiciaram uma “conversão socio-crítica-literária” de Paulo Lins

⁷³ Ver capítulo 2 “Metáforas sociológicas para o estudo da literatura”, desta dissertação, especialmente as partes 2.2 e 2.3 dedicadas às teorias sociológicas do trabalho literário de Pierre Bourdieu e Bernard Lahire.

(SILVA, 2011, p. 365-375). É preciso remarcar, ainda seguindo a leitura de Silva, como o conflito aberto entre Leminski e Schwarz pode supor uma grande tensão psicológica para Lins, pela exigência de se posicionar entre dois fortes referenciais intelectuais para ele (e para o campo literário brasileiro) que ao mesmo tempo suponha, no caso de Schwarz, uma fonte direta de recursos materiais (que embora Lins não “precisava” com desespero, certamente facilitava sua vida prática e sua organização do tempo de trabalho). Essa tensão fica latente na entrevista concedida a Silva:

Eu tinha bronca do Roberto Schwarz, eu tinha maior raiva dele [por conta da crítica a Augusto de Campos]. Eu tinha raiva dele, eu tinha uma raiva dele, eu falava assim “Você é um verme”. Desmontou toda a minha, a minha... [perspectiva] de poesia, de mudança! eu falei: “Roberto Schwarz, eu odeio os seus livros!” Eu não queria conhecer ele não. Eu era amigo do Paulo Leminski, sabe? “Porra, eu não quero conhecer esse sujeito”. Até que aí eu li *Ao vencedor as batatas*, comecei a ler... Eu já tinha lido os textos do Roberto na aula, né? De faculdade. Mas não tinha pegado o livro inteiro, uma obra dele. Aí comecei a ler... “Pô, o cara é bom e tal”. [imitando Schwarz, durante primeiro encontro]: “Eu sei que você não gosta muito de mim e tal... (...) O que você quiser eu te dou.” Acabou. Nunca mais eu fiquei duro [riso]. Eu brinco: “Roberto, depois que eu te conheci nunca mais eu fiquei sem dinheiro”. Aí eu ganhei a bolsa [da Fundação] Vitae... e é isso aqui que você estão vendo: Agora eu sou alto, forte e bonito (LINS *apud* SILVA, 2011, p. 373-374).

Até que ponto Lins podia se permitir ao luxo de manter indefinidamente essa “raiva de Schwarz”? Até que ponto a sua mudança de atitude não é explicável para Schwarz por uma situação econômica de dependência material e simbólica? Na análise de Silva se destaca a capacidade do crítico em fomentar a consagração do aspirante ao escritor⁷⁴, ao tempo que se indaga satisfatoriamente sobre uma pergunta interessante sobre esta relação de mecenato:

O que Roberto Schwarz e Alba Zaluar viram, antes de todos, que os fez investirem tempo, prestígio, influência em suas áreas de atuação em um jovem estudante universitário de Letras, sem obra mais consistentemente publicada que alguns poemas mimeografados? (SILVA, 2011, p. 367).

Silva resolve essa questão relacionando esse investimento com o trabalho de Schwarz como crítico, no qual sua perspectiva sociológica o levava a indagar como o olhar literário trata o tema da pobreza e a desigualdade⁷⁵. Mas a indagação poderia se completar com a

⁷⁴ Sobre a centralidade de Roberto Schwarz no campo da crítica literária brasileira contemporânea, ver a dissertação já citada de Flavio Moura (2004, p. 75-91).

⁷⁵ A mesma correlação entre o mecenato de Paulo Lins e obras anteriores de Schwarz (especialmente, o livro *Os pobres na literatura brasileira*, 1983) é levantado por Heloísa Buarque de Hollanda na sua entrevista com Paulo Lins, destacando de novo o ineditismo do “olhar interno”: “**HBH**: Acho que o Roberto estava esperando que esse livro aparecesse a muito tempo. Ele organizou um livro importante sobre o pobre na literatura brasileira. Mas ainda eram reflexões sobre a representação do pobre na literatura. Imagina quando ele descobre um pobre com voz literária? Apostou forte nisso. Porque o que *Cidade de Deus* oferece não um assunto novo, mas uma voz nova. / **Paulo Lins**: É o olhar interno e acadêmico ao mesmo tempo. Porque eu

inversa, que formularíamos assim: *o que Paulo Lins viu na encomenda de Schwarz e Zaluar, que o fez investir tempo, esforço e a grande tensão psicológica associada à redação do romance Cidade de Deus, sem ter certeza de qual ia a ser o resultado final?*

Para isso, devemos considerar quais as expectativas de Paulo Lins ante a proposta e o que esperava que acontecesse com esse romance. Na maioria das declarações sobre esse tema⁷⁶, Paulo Lins lembra ter se surpreendido sucessivamente com o desempenho da obra no campo literário e no mercado cultural.

Marcelino Freire: Eu queria que você contasse um pouco se, ao escrever *Cidade de Deus*, você esperava tamanha repercussão. [...] o que é aquele primeiro livro, que tem esse estouro, que parece que foge ao seu controle, de qualquer expectativa que você tivesse?

Paulo Lins: Eu sou um animal acadêmico, né? Eu dei aulas muitos anos, fico o tempo todo dentro da universidade, fui pra antropologia, fiz pós na lingüística, fui estudar na UNICAMP, e esse trabalho era um projeto universitário, um projeto de pesquisa antropológica, com Alba Zaluar, Maria de Lourdes da Silva, que é professora na UERJ de hoje, mãe da minha filha, né? tive uma filha com ela... e... foi albergada a pesquisa na UNICAMP, na UERJ, no Instituto de Investigação Social... então, eu estava ali, envoltado de intelectuais de esquerda, pessoal de Adorno, pessoal de Marx, da crítica materialista, né? tava ali... tentando mudar o Brasil, como sempre! Tentando mudar e tentando trazer à tona um problema social, para tentar aliviar aquilo. *Mas eu pensei que aquilo iria ficar só no âmbito acadêmico.* Eu não esperava que fosse gerar... a garotada com a *Cidade de Deus*. Então, o meu objetivo era fazer um livro acadêmico para o pessoal... os estudantes, o pessoal da graduação ler, e ver que o Brasil tinha um problema de violência e que tinha que ser resolvido, que tem que ser resolvido de alguma forma, que era o tema da favela. *Então é um livro que eu pensei numa tiragem de 3000 exemplares...* um livro acadêmico, que nem livro de poesia, né? um livro de poesia você vende 1000 livros... é uma coisa muito restrita. [...] então livro acadêmico também é isso. Você pega o livro e vai um pouquinho aqui, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um pouquinho a Minas, um pouquinho ali... vão 500 livros para os estudantes que vão ler... a maioria tira xerox dos capítulos... <risos> Então pensei nisso. (PL12, min. 7:30-10:30)

Esta expectativa de um romance acadêmico, que lhe propiciaria reconhecimento simbólico e legitimidade cultural, além da renda básica para se dedicar exclusivamente à escrita, permanece durante os oito anos de redação da obra. Só quando o livro é entregue à editora e é submetido à leitura de outros agentes culturais, Lins toma consciência do grande acontecimento cultural que significará o livro (o escritor cita repetidamente a João Moreira Salles como o “grande profeta” que prognosticou, antes que ninguém, o sucesso do livro).

estava e vivia a Academia, mas estava também lá com a bandidagem, eu conhecia aquilo lá.” (PL2, s/p)

⁷⁶ Porém, em entrevista à Heloisa Buarque de Hollanda, o autor apresenta uma versão contraditória com esta interpretação. Naquela ocasião (por volta de 2002), Lins respondia assim: “**HBH:** Quando você escreveu *Cidade de Deus*, você imaginou o sucesso e o impacto, tudo que esse livro ia render para si próprio e para o seu entorno? Você já tinha essa perspectiva, antes do livro ser lançado? / **Paulo Lins:** Eu tinha. E por isso não desisti. Eu sabia, com a maior clareza, que eu estava fazendo alguma coisa que ia ser fora do normal e que ia repercutir” (PL2, s/p).

Nesse momento, a tiragem inicial passa dos três mil exemplares previstos para sessenta mil; as sucessivas reimpressões e reedições aumentaram a cifra até o meio milhão de exemplares vendidos. Após o sucesso nacional, a estratégia de traduções e difusão internacional é organizada pela Companhia das Letras e teve como grande reforço a elogiosa resenha de Roberto Schwarz publicada na *Folha de S. Paulo*⁷⁷.

O escritor também é consciente que este sucesso não se deve só à “qualidade literária” do livro, mas ao grande interesse midiático do tema (a violência nas favelas) e ao ineditismo do ponto de vista (o famoso “olhar interno”). É isso que explica em uma entrevista a Ferréz, cinco anos depois da publicação:

Eu acho que eu vou falar minha vida toda [de *Cidade de Deus*], né? Porque é um livro que caiu num momento do Brasil, né? Um momento do Brasil que a violência pulou o muro, né? Quando a violência saiu das favelas, dos morros, começou a atingir a Zona Sul, a classe média e as elites, então... até hoje a violência que causa esse tipo de violência está aí, né? Por isso que não pára, né? Então... Pegou o Brasil num momento... Eu acho que foi aquele negócio: o livro saiu no lugar certo no momento certo (PL5, min. 2:20-3:06)

Assim, poderíamos imaginar que o interesse de Lins estava ligado a um possível caminho de consagração literária no subcampo de produção restrita (“acadêmica”), mas se surpreendeu ao descobrir que, pelo interesse temático da obra e biográfico do autor, *Cidade de Deus* se converteu em um fenômeno editorial e cultural muito além do previsto por ele mesmo. Como veremos depois, o fato de o reconhecimento midiático ter sido vinculado ao “olhar interno” de um periférico sobre a violência e a pobreza não se compatibilizou muito bem com as aspirações de uma consagração estritamente literária. Lins, que como já dissemos, tinha uma relação de proximidade com círculos culturais de alta legitimidade (Faculdade de Letras, grupos de poetas e críticos), conhece o suficiente as “regras do jogo literário” como para intuir que esse “olhar interno” não é conversível em “capital específico”, isto é, não é reconhecido pelos agentes fortes do campo literário como fonte de “valor literário”:

O *Cidade de Deus* foi um dos primeiros a falar desse tema com “olhar interno”. O que é olhar interno? É uma pessoa que está lá, que viveu, que conhece bem aquela realidade. *E apesar disso não ter mérito nenhum pra arte. Mas enquanto questão política, isso é muito importante.* Por quê? Porque criou-se a leitura... essa coisa que é muito difícil no Brasil, né? O Brasil é um país que as pessoas lêem pouco... O livro é uma coisa muito... Eu tendo lançado o livro na periferia, e falo disso, e falo “eu

⁷⁷ Como o autor explica na roda de conversa de um evento literário, onde repete que “o *Cidade de Deus* foi me surpreendendo a cada passo”. Sobre a difusão internacional, atribui todo o trabalho ao editor da Companhia das Letras, Luiz Schwarcz, que “esperou muito” o artigo de Roberto Schwarz, após o qual “as editoras estrangeiras começaram a se interessar” (PL7-1, min. 1:50-2:20).

sou da periferia, eu li, eu leio, você também pode...” Isso despertou muito nas pessoas uma vontade de ler. E várias bibliotecas foram criadas nas periferias, e tal. Porque ler é importante, ler é muito importante, ler é fundamental para o ser humano. Então, em muita gente despertou o hábito de leitura (PL5, min. 26:40-27:30).

Isto explicaria a constante recusa de Lins das etiquetas “Literatura Marginal”, “Literatura Periférica” ou “Literatura Negra”: ainda reconhecendo a importância política da divulgação de um romance com esse “olhar interno”, escrito por um morador da periferia, Paulo Lins compreende que essa característica *não tem nenhum valor* no campo literário. As normas do “jogo literário” parecem proibir os juízos “biograficistas”, focando exclusivamente o texto, negando as circunstâncias exteriores à obra. Por isso, o interesse de Lins é ressaltar o *valor* do romance *enquanto romance*, e para isso, o constante destaque do “olhar interno” mais atrapalha do que ajuda.

Ao falar das expectativas e motivações de Paulo Lins para aceitar semelhante encomenda é preciso atentar a mais um argumento que o autor vem colocando com repetida insistência. Em entrevista aberta em um Festival de Literatura, na que Lins está apresentando *Desde que o samba é samba*, ele termina respondendo quase irritado às insistentes perguntas do entrevistador sobre *Cidade de Deus*.

Cidade de Deus foi o seguinte, vou falar a verdade. Tinha uma mulher, que eu olhei pra ela, ela olhou pra mim, eu fiquei olhando pra ela, e ela ficou olhando pra mim... lá dentro da UFRJ. Eu era universitário. Achei a mulher linda, eu fiquei olhando, tal... mas não falei nada, fiquei na minha. Aí passaram os dias e vieram me falar: "ah, Paulo, vai ter uma pesquisa de antropologia em Cidade de Deus, para entrevistar pessoas ligadas à criminalidade". Eu falei: "Não! pelo amor de Deus, não quero saber disso não. Não quero!" Eu tava fazendo poesia, já estava... já tinha o Cazuzu, já tinha Arnaldo Antunes, já tinha Paulo Leminski... eu já viajava, eu já conhecia esse pessoal todo... já tinha o Circo Voador, a Blitz... os anos 80 estava ali, a minha geração, né? Eu tava fazendo poesia e não queria saber disso. Mas enfim eu passei lá, pensei vou passar por lá, mas não vou ficar não, tal... quando eu cheguei lá, essa mulher estava lá, na pesquisa. Aí pensei, não, vou ficar na pesquisa. <risos> Aí casei com ela, tive uma filha e fiz o *Cidade de Deus*. <risos> Foi assim. (PL13, min. 47:05-49:00)

Nessa fala, destaca a convicção que o autor apresenta sobre sua inserção no meio literário, anterior ao projeto de pesquisa antropológica (“Eu tava fazendo poesia e não queria saber disso”), e muito antes, portanto, da “encomenda” do romance, que só aceitará pelo motivo pessoal citado. A mulher da que fala o escritor, com quem se casou, é a historiadora Maria de Lourdes da Silva, mãe da filha de Paulo Lins, que efetivamente trabalhou na pesquisa dirigida por Alba Zaluar. Ainda que esta fala possa parecer anedótica, o mesmo argumento é repetido em outras ocasiões, como na entrevista concedida a Mario Augusto

Medeiros da Silva, em 2007, na qual repete o termo “encomenda” para referir-se ao romance, e aparece de forma determinante “aquela menina”, para afirmar que *Cidade de Deus* “foi por causa de uma mulher mesmo” (LINS *apud* SILVA, 2011, p. 366). Também na entrevista a *Caros Amigos*, ainda em 2003, na que o escritor conclui a entrevista afirmando que:

Eu só escrevi o livro por causa de duas pessoas. Não foi por causa de Roberto Schwarz, não foi por causa de Paulo Leminski e não foi por causa da Alba Zaluar. Foi por causa da Virgínia de Oliveira Silva e por causa de Maria de Lourdes da Silva. A Maria de Lourdes foi a fundamental. Se eu não estivesse junto com ela, o livro não sairia. O nome dela eu vou repetir: Maria de Lourdes da Silva, pernambucana, historiadora, mãe da Mariana, minha filha. Ela desenhou o livro na minha cabeça, falou “faz isso, isso, isso”, corrigiu o livro. (...) Eu daria co-autoria a Maria de Lourdes, mas ela não quis. Ela é co-autora de *Cidade de Deus* (PL3, p. 35).

Com isto não se pretende dar total crédito à interpretação do autor, desconsiderando os fatores levantados até o momento (ligados ao processo de consagração literária via acúmulo de legitimidade simbólica). Mas, atentando para esta fala, queremos realçar os limites da teoria sociológica: nem os modelos explicativos mais ambiciosos podem chegar a considerar a totalidade dos fatores que determinam a trajetória literária de um escritor individual.

Reforçando esta atenção metodológica para o extra-literário, que observamos nas pesquisas empíricas de Lahire, seguiremos dando atenção aos aspectos aparentemente irrelevantes na trajetória literária do escritor. Assim, em lugar de insistir na leitura e interpretação de *Cidade de Deus* para compreender seu sucesso⁷⁸, focaremos nos projetos literários que foram abandonados no caminho, assim como nas atividades extra-literárias e para-literárias que complementam a biografia do autor.

6.6 De *O Plano de Marlon* ao cinema e à TV

Antes da “encomenda”, Paulo Lins tinha projetos literários próprios. Além da produção poética junto ao Movimento da Poesia Independente, estava escrevendo um romance titulado *O Plano de Marlon*. Aproximadamente em 2002, na entrevista com Heloisa Buarque de Holanda antes citada, quando esta lhe pergunta “quais são seus planos pessoais agora?”, ele responde: “Ganhei a bolsa Guggenheim e vou escrever aquele livro que eu estava escrevendo quando escrevi *Cidade de Deus*, o *Plano de Marlon*.” Um ano depois, na entrevista a *Caros Amigos*, explica o quê aconteceu com esse manuscrito:

⁷⁸ Sobre este romance, nos remetemos à análise de Silva (2011, p. 375-383).

Entrevistador: Você agora não está escrevendo nada?

Paulo Lins: Estou escrevendo um roteiro.

Entrevistador: A Companhia das Letras não te encomendou um novo livro?

Paulo Lins: Encomendou, pagou, e eu não escrevi. Comecei a escrever, mandei e eles não gostaram. Estava sob pressão, tinha acabado de escrever *Cidade de Deus* e eles: vamos lá, escreve outro, eu pá, sentei, escrevi, mas o *Cidade de Deus* havia me consumido muito (PL3, p. 31).

Essa recusa do manuscrito de Paulo Lins, que no momento era um dos escritores mais conhecidos e melhor vendidos do Brasil, explica até que ponto é instável e irregular a trajetória de consagração do escritor contemporâneo, como argumentava Lahire (2006b). A óptica do “acúmulo de capital simbólico” não poderia explicar que, depois do sucesso de crítica e vendas de *Cidade de Deus*, seu autor tivesse um manuscrito recusado. Porém, antes desta recusa, Lins chegou a fazer declarações antecipando as principais características do seu projeto. Em um artigo-entrevista publicado no *Estadão - Jornal da Tarde* (27/06/1999), lemos que “*O Plano de Marlon*, título provisório do novo livro que Paulo Lins deverá lançar no começo do ano que vem pela Companhia das Letras, vem sendo escrito nos últimos 20 anos e tem como cenário um manicômio penitenciário”. Lins declara:

O meu próximo livro tratará de um assunto que permeia a violência também, um manicômio penitenciário. Esse livro eu comecei a escrever há mais de 20 anos e teve um começo mágico. Um dia eu estava em casa lendo *A História da Loucura*, de Michel Foucault [sic.], que fala do navio para onde mandavam os loucos na idade média. Fui dar uma volta e encontrei um sujeito bem esquisito que me disse: "Pô rapaz, não tô vendo nada, isso aqui parece até um manicômio penitenciário, lá dentro eu não sabia nem se era noite ou dia, parecia até que eu tava num barco pirata". Aí eu decidi fazer esse livro, que demorou tanto porque nenhuma editora acreditou em mim naquela época. Hoje eu tenho um contrato de dois anos com a Companhia das Letras para terminar meu livro. O nome provisório é *O Plano de Marlon*, mas acho que o editor vai querer mudar, ele sempre quer mudar alguma coisa (PL1, s/p).

Pela leitura dessa breve descrição, pouco podemos especular sobre os motivos da recusa. Mas é plausível a hipótese de que a editora, após o grande sucesso do romance de estréia, preferisse um romance mais próximo à temática e estética de *Cidade de Deus*, incidindo de novo no retrato realista da violência das favelas. Talvez um romance sobre um manicômio penitenciário se desviasse demais do campo de atuação que a editora destinava ao autor. Mas também é aceitável a hipótese levantada pelo próprio autor, referente à deficiente “qualidade literária” do manuscrito, causada pela brevidade do prazo solicitado. Ainda que se explique que o romance vinha sendo escrito desde os anos 80, talvez o breve período de dois anos após o lançamento de *Cidade de Deus* não tenham sido suficientes para lapidar *O Plano de Marlon*.

Após essa recusa, com poucas opções de conseguir um novo contrato com a Companhia das Letras, Paulo Lins passou a se dedicar a trabalhos de escrita ligados ao audiovisual, roteiro de cinema e televisão. Ainda que sejam espaços de escrita com menor “legitimidade simbólica” que a escrita literária, são empregos “mais profissionais” no sentido econômico, permitindo uma continuidade e estabilidade nas rendas e relações trabalhistas, de forma que o escritor pode se dedicar exclusivamente à escrita⁷⁹. Ao focar no acúmulo de legitimidade simbólica, nós sociólogos corremos o risco de adotar uma visão “legitimista”⁸⁰ e esquecer a relevância que esta estabilidade material e dedicação exclusiva pode ter para o profissional da escrita. Por isso, ao falar das conexões importantes para a trajetória literária de Paulo Lins, devemos considerar não só o “mecenato” de Schwarz e Zaluar, mas também a “colaboração” de atores da indústria audiovisual, que após trabalhar na adaptação do romance, apostaram no trabalho do escritor para seriados de TV como *Cidade dos Homens* (2002-2005) ou *Suburbia* (2012), ou filmes como *Orfeu* (1999), *Quase dois irmãos* (2004) ou *Faroeste Caboclo* (2013)⁸¹. Sobre este trânsito entre o trabalho de escrita literária e audiovisual, e sua relação com a dimensão econômica, diz Lins:

Ferréz: você acha que o caminho do escritor, aqui no Brasil, é passar da literatura pro cinema, *por sobrevivência, mesmo?*

Paulo Lins: Não... *não por sobrevivência, porque você, na verdade, você tem que ter o talento pra fazer cinema.* Eu não sabia que tinha, né? Foi Ricardo Bravo que comentou: "olha, você faz roteiro. Você é roteirista, você é cineasta. Pelo que eu vi do que você escreve". Aí o Cacá Diegues falou a mesma coisa. Aí a Katia Lund falou a mesma coisa. Berno Silveira, Lúcia Murad... aí o pessoal foi me procurando pra fazer roteiro de cinema, eu fui escrevendo, e eu não sabia que tinha essa... essa vocação. Talento e vocação para mim é mesma coisa (PL5, min. 10:30-11:30).

Dessa fala podemos extrair dois elementos: primeiro, a importância simbólica que Lins atribui ao trabalho cinematográfico, que não é considerado um simples emprego técnico ou “ganha-pão”, senão que se apresenta como uma escrita que “precisa talento” para ser feita; isto é, uma escrita artística ou literária, não menos legítima que o romance ou a poesia.

⁷⁹ Sobre esta relação paradoxal entre a “profissionalização econômica” do escritor e sua “legitimidade simbólica”, ver as análises de Lahire (2006b, p. 130), comentadas no item 2.2, “Literatura como ‘jogo’”, desta dissertação.

⁸⁰ Como explicado no capítulo “Literatura(s), legitimidade e subcidadania”, entendemos por “legitimista” a posição epistêmica que foca as relações de poder imbricadas na disputa da legitimidade simbólica das manifestações culturais. Como lembra Jean Claude Passeron (1991), pode derivar facilmente em “miserabilismo”, ao pressupor sempre a *heteronomia* das manifestações culturais populares.

⁸¹ Em várias entrevistas Paulo Lins declara estar trabalhando nessa adaptação fílmica da música de Renato Russo, mas finalmente seu nome não aparece nos créditos da produção (como pode ver-se em <http://www.imdb.com/title/tt1869416/>, acesso em 30/05/2014). Ignoramos as desavenças que podem ter motivado a saída de Lins do projeto, mas isso não impede considerar seu trabalho nessa importante produção brasileira.

Segundo, a importância de agentes fortes da indústria cinematográfica, como os citados (aos que poderíamos acrescentar outras personalidades dessa indústria que aparecem na conversa de Paulo Lins, como João Moreira Salles ou Fernando Meirelles), que apoiaram o escritor na transição para o campo cinematográfico, influenciando de forma determinante na sua trajetória literária e profissional.

É por isso que, quando Lins se esforça em refletir sobre a mudança mais relevante que gerou este inusitado sucesso de *Cidade de Deus*, se refere ao que afeta diretamente o seu trabalho cotidiano, a organização diária do tempo de atividade:

...sinceramente, eu não vejo uma mudança assim específica na minha vida [após *Cidade de Deus*]. Lógico, você fica uma pessoa conhecida... e eu posso viver de literatura. Talvez a grande mudança é essa: hoje eu vivo de literatura, eu vivo de escrever, de fazer cinema e literatura, né? Antigamente eu dava aula. Dava aula, e dava aula mesmo, eu começava lá sete e meia da manhã, oito horas, e ia até onze horas. Eu dava aula em todos os níveis que você possa imaginar. Agora não, agora eu vivo de literatura. Então, a grande mudança é essa (PL5, min. 9:26-10:44).

Da importância do tempo diário dedicado à escrita, que é uma preocupação generalizada no universo profissional dos escritores (Lahire, 2006b), certamente Lins teve certeza a partir da sua relação com o poeta Paulo Leminski, que uma e outra vez incidia sobre a impossibilidade de compatibilizar uma profissão extra-literária com a atividade poética. Por exemplo, nesta entrevista:

Você tem que montar direito sua vida para continuar poeta. Conheço inúmeras pessoas, no meu círculo de amizades, que há 10 anos atrás estavam fazendo boa poesia (...). Hoje eles são empresários, lidam com dinheiro, taxa de juros, etc. Se você não cuidar da sua vida, a poesia dança. Se quer ser poeta, tem que montar sua vida a favor do vento. É difícil você ser poeta, e, ao mesmo tempo, gerente do [Banco] Bamerindus, por exemplo (LEMINSKI, 1985, p. 13).

6.7 Intervenções sociológicas na mídia como aborrecido “violentólogo”

Pelo grande sucesso do romance *Cidade de Deus*, que (como explicitamos no capítulo 4, “A Literatura da Periferia como Literatura Marginal?”) se apresentou como um romance sobre violência na favela, marcado pelo “olhar interno”, Paulo Lins terminou assumindo uma posição de “especialista temático”, especialmente nos meios de comunicação. Em diversas entrevistas, matérias e programas, o escritor é convidado para opinar ou debater sobre temas como cultura da periferia, violência urbana, crime, desigualdade social, racismo, dentre outros. Essa posição como “representante político de um grupo estigmatizado” nunca foi totalmente aceita por Paulo Lins, que sempre recusou ser considerado um autor de “Literatura

Marginal”, “Negra” ou “Periférica”. Podemos supor que, do seu ponto de vista, essa função sócio-política entra em conflito com suas aspirações literárias, limitando a recepção do seu trabalho literário (ficcional) ao olhar antropológico (hiper-realista). Essa limitação no tratamento midiático dos escritores da periferia é percebida com incômodo também por outros deles, como vemos neste comentário irônico de Ferréz na sua entrevista com Paulo Lins, em metade de uma conversa sobre literatura, com profusão de referências eruditas:

Paulo Lins: Eu sou crítico literário também, eu dou aula de literatura, dei aula muitos anos...

Ferréz: Você da aula? Você é crítico literário?

Paulo Lins: é...

Ferréz: Ah! É que quando eles lhe dão espaço na televisão, vejo eles só falando da violência, te perguntam "mas como é que é? essa coisa da violência, da cidade partida?", né? então não sabia que você era crítico, a mídia não me informou disso não <risos>.

Paulo Lins: <risos>
(PL5, min. 13:10-13:30).

Ainda assim, Lins não foge da responsabilidade atribuída à sua situação e em não poucas ocasiões o vemos assumindo posições políticas claras, especialmente nos temas relativos à educação ou racismo. Um dos momentos de debate que parecem afetar mais intensamente ao escritor é no programa *Roda Viva*, no que Lins é um dos convidados para entrevistar coletivamente a Demétrio Magnoli, sociólogo conhecido pela sua posição política contrária às ações afirmativas. Com efeito, em certo momento do programa se discute a política de cotas de reserva de vagas para estudantes negros nas universidades públicas; mas o debate rapidamente ultrapassa este fato concreto para debater sobre o racismo como um traço institucional brasileiro. A defesa explícita de Magnoli do argumento da “democracia racial” faz com que Lins reaja⁸² e conclua afirmando, veemente: “Eu só acho que Brasil é um país super-racista, muito racista, eu sempre me senti discriminado... Eu não gosto do Brasil por causa disso, porque o Brasil é um país racista” (PL8-4, min. 0:30-0:50). Umas semanas depois, no programa cultural *Provocações*, a sentença se repete. Após interessantes conversas sobre literatura, nas que tanto Lins como o entrevistador (Antônio Abujamra) mostram alta erudição, o escritor é convidado a terminar o programa com uma fala escolhida com total liberdade, “qualquer coisa que em algum momento quis falar e não conseguiu, por alguma coisa”, o que é um costume no programa. Paulo Lins não duvida e declara: “Eu não gosto do

⁸² Quando Magnoli insiste em negar a presença do racismo no Brasil, Lins responde exaltado: “**P. Lins:** É só olhar a sociedade! Aqui mesmo, aqui nesta mesa você vê isso. / **Apresentadora:** de quê forma? / **P. Lins:** Só eu de negro estou aqui! Por quê?”. A esta última pergunta, segue um tenso silêncio (PL8-3, min. 22:50-23:05).

Brasil porque o Brasil é um país racista” (PL9-3, min. 6:30-7:10).

6.8 Desde que o samba é samba: o esperado segundo romance

Após *Cidade de Deus*, Paulo Lins passou quinze anos sem publicar nenhum livro. Nessa decisão, obviamente, pesou muito o grande sucesso atingido com o primeiro, como ele mesmo reconhece. Tendo abandonado (ou postergado) o seu projeto do romance sobre o manicômio penitenciário, o autor passou a mergulhar no samba, um universo cultural que conhecia por experiência própria pela sua infância no Estácio. O livro *Desde que o samba é samba* (2012) toma a forma de um romance histórico ou história romanceada, onde personagens reais como Ismael Silva, Francisco Alves, Brancura ou Mario de Andrade passeiam por tramas literárias que movimentam a narração da história.

Nesse projeto se espelham muitos dos temas desenvolvidos em *Cidade de Deus*, como se este trabalho tratasse de um desenvolvimento para o passado do primeiro romance, acompanhando para o Estácio a rememoração biográfica da trajetória do autor. Se bem se insiste no tratamento da violência nas periferias, a perspectiva parece deslocar-se, desde a violência interna das favelas em torno do crime e do tráfico, para destacar agora a agressão historicamente sofrida pelo povo negro desde o Estado oficial, não só na repressão física pelas forças de segurança, mas também na violência simbólica que proíbe e repreende todas as dimensões de sua forma de vida (econômica, cultural, sexual, moral e espiritual)⁸³. Assim, por exemplo, se relatam absurdas ofensas sofridas como o confisco de um pandeiro pela polícia “em nome da moral e dos bons costumes” (p. 224-225) ou a brutal invasão policial de um terreiro, apesar da licença para realizar os cultos, pois o policial entendia que “isso que estavam fazendo não era culto religioso nem aqui nem na China. Era samba. A gente veio acabar com o samba” (p. 227).

Também encontramos paralelismos com *Cidade de Deus* na estrutura coral do romance, composta por uma multidão de personagens que vão interagindo, numa narração

⁸³ Na resenha de Andressa Marques da Silva, único texto acadêmico sobre este romance disponível até o momento, se relaciona o tratamento temático da discriminação racial com as pesquisas de Stuart Hall sobre a formação da identidade na diáspora africana: “Stuart Hall entende que o povo negro articulou a música como estratégia que serviu de resposta ao mundo, que referenda apenas a escrita como maneira legítima de preservação e disseminação cultural. O samba é um dos instrumentos encontrados para guardar a estrutura profunda da vida cultural negra, o corpo negro nele age como capital cultural, Lins nos conta sobre essa criação em *Desde que o samba é samba*.” (SILVA, 2013).

que avança ou se retrai no tempo para mostrar as vidas e destinos dos distintos moradores. O tom geral é saudosista e emotivo, carregado de afeto não só pela manifestação cultural do samba, mas por todo o universo social em que este surgiu. Na história da população do Estácio parece se sintetizar e prefigurar o destino dessa classe que Jessé Souza denominou de “ralé” estrutural, essa imensa massa social que saiu da escravidão para cair na “subcidadania”⁸⁴, e ver sua existência constantemente desrespeitada e privada dos direitos mais básicos. No relato de Lins, essa dramática situação contrasta com a constante energia e alegria dos afro-descendentes, especialmente através da música, como retrata Lins nos fragmentos finais do romance que poderiam sintetizar a obra:

...aquela energia vinda da criação artística para superar a vida em que o povo negro da pós-escravidão colocou a cultura como arma para conquistar dignidade com duas batidas fortes no surdo feito deixa para o solista sair improvisando, enquanto o povo respirava para entrar no primeiro dos sambas de Bide com o ritmo lá em cima.
Tiveram a idéia de fazer parte da sociedade em forma de canto, mas mesmo assim foram espancados pela polícia, sofreram desdém, foram presos, tiveram a dor do preconceito, mas saíram sambando em busca de uma avenida para fazer dela uma passarela com o reforço do tamborim, do reco-reco, da cuíca e do surdo (p. 294. Itálicas nossas).

Com isto se dá uma virada sobre o tema da violência, comparado com a apresentada em *Cidade de Deus*. Se lá tínhamos a desesperação e um ciclo de violência absurda e sem fim dentro da favela, aqui se apresenta a agressão duma violência exterior que desmembra e dilacera uma sociabilidade estável. A ordem apresentada no Estácio é mantida pelas instituições tradicionais que exercem as funções de autoridade na mediação de conflitos. Isto é especialmente claro no papel do malandro Seu Felintra, que proíbe as brigas na zona (“Enquanto eu estiver aqui, não quero fanfarronagem de briga, não. Muito menos tiro”, p. 118-121), ou nas orientações e recriminações das entidades que baixam aos terreiros para guiar a vida dos encarnados (como as várias ordens de Seu Tranca-Rua a Brancura: “Se suncê não fizer o que eu tô mandando, suncê perde o padrão alto e pode terminar mal”, p. 36). Este esquema organizativo latente pode ser acompanhado num dos principais motores narrativos da obra, o triângulo amoroso entre dois cafetões e uma prostituta, que leva o romance da tensão violenta da abertura à resolução distendida no desenlace. Nos referimos ao conflito entre Sodrê (português branco, empregado do Banco do Brasil, apaixonado pelo samba e a zona) e Brancura (cafetão velho e sambista, negro capoeirista de pé certo) pelo amor de Valdirene (a puta mais prestigiada do baixo meretrício). A disputa, que Lins faz passar das

⁸⁴ Ver capítulo “3 Literatura(s), legitimidade e subcidadania” desta dissertação.

brigas de faca e tamanco ao vigor sexual em intensas passagens eróticas, resolve a tensão num parto de “gêmeos bivitelinos, um preto e um branco”, permitindo que cada homem assuma a paternidade de um filho e deixando satisfeitos aos dois, numa resolução de inesperado *happy end*: “O amor movia tudo, lutava a seu modo, a força de Oxum na vida daquelas crianças, o Largo de Estácio repleto de ternura” (p. 290).

Em *Desde que o samba é samba* se mantém de certa forma a marca do “olhar interno”, ainda que para esta obra Lins precisasse sustentar a criação literária num trabalho tão historiográfico quanto etnográfico. Para isso, Lins se rodeia de toda uma equipe auxiliar, tanto para a pesquisa histórica documental como para a indagação do universo religioso afro-brasileiro. Esta ajuda é reconhecida nos dados bibliográficos do livro, nos quais se menciona tanto a pesquisadoras e consultores (Elsa Campos, Silvana Jeha, Flavio Gomes, Marcelo Paixão etc.) como a diferentes entidades desencarnadas, que prestaram consultoria etnográfica a Lins nas suas visitas aos terreiros (Seu Tranca-Rua do Cruzeiro das Almas, Seu Tranca-Rua da Calunga Grande, Dona Maria Padilha Rainha do Cabaré, Seu Zé Malandro da Estrada, Seu Zé Pelintra da Linha do Trem etc.). Com isto, antes mesmo de começar a leitura do texto, nas informações para-textuais podemos comprovar como a narração de Lins do universo afro-brasileiro não se faz desde a posição do observador distante, mas sim que se assume uma posição epistêmica “nativa”, própria do praticante da Umbanda (cuja história é narrada no romance na voz da mãe de santo, pp. 38-43), reconhecendo o valor do conhecimento adquirido por vias “não-científicas” ou “não-ocidentais”.

Se em *Cidade de Deus* o tempo do narrado cobria um período de mais de três décadas, neste caso a retaliação é mais breve. Com foco num espaço-tempo concreto, o Estácio de finais dos anos 1920, Lins descreve um processo cultural de importância histórica: o nascimento do samba, pela mão de autores como Ismael Silva, e a criação da primeira Escola, a “Deixa Falar”. Como o próprio Lins comenta publicamente⁸⁵, há neste projeto uma tentativa de valorizar uma manifestação cultural que, por ser qualificada como “popular”, parece fruto da “espontaneidade” e o acaso, ao que Lins opõe um retrato contestatório. Na sua narração, os pais do samba são muito conscientes do projeto criativo que estão empreendendo. Num diálogo muito representativo, o sambista Ismael Silva responde à surpresa do poeta

⁸⁵ Em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, Lins escreve: “Não quero acrescentar nada ao samba porque não é necessário [pelas pesquisas acadêmicas existentes], e sim trazer à luz grandes artistas que não têm o devido reconhecimento e valorizar cada vez mais a cultura do povo que ainda é marginalizado pela cor da pele” (LINS, 07/05/2012).

modernista Mario de Andrade ante a originalidade de suas letras: “Foi tudo pensado, meu querido. Eu vi que tinha que mudar. Nada foi por acaso, não” (p. 268). Ou o diálogo do mesmo Silva com o cantor Francisco Alves, que vai até o Estácio para comprar suas músicas:

- Eu fico impressionado com vocês. Eu conheço gente que estuda, que faz isso, que faz aquilo, não consegue fazer a metade do que vocês fazem.
- Tá achando que a gente não trabalha, não?
- Desculpe, desculpe, não quis desmerecer, eu tô falando que tem gente que também tenta, trabalha muito e não consegue...
- Que nada! Tu não quis dizer isso, não, tu quis dizer isso, sim. (p. 208)⁸⁶.

Para este processo de criação, que Lins qualifica de “vanguardista”, autores como Silva, Baiaco, Bide ou Brancura, respondem a desafios técnicos e práticos (a necessidade duma música que sirva para cantar, dançar e desfilar), criando os instrumentos musicais necessários (como a criação do tamborim “cortando uma lata de manteiga com faca e martelo”, p. 78-79), ou mesmo empreendendo os trâmites financeiros e burocráticos necessários para a formalização e legalização do Bloco (resolvidos em reunião fundacional no terreiro da Mãe Mariana, p. 188-196). Junto a esta valorização, Lins denuncia as formas de exploração realizadas pelas estrelas da indústria fonográfica, como Francisco Alves, que comprava e gravava os sambas dos compositores do Estácio, mas sem nunca “reconhecer parceria” na autoria (p. 203-213). Com esta revisão do ciclo da legitimidade cultural do samba, que vai da estigmatização e criminalização características duma manifestação cultural popular periférica à apropriação desrespeitosa pelas classes dominantes, Lins poderia estar propondo certo paralelismo com manifestações culturais contemporâneas, como o hip-hop, o funk ou a Literatura Marginal Periférica, que poderiam estar vivendo ciclos de legitimação semelhantes⁸⁷.

Publicada pela editorial Planeta, que no mesmo ano reedita *Cidade de Deus*, o romance *Desde que o Samba é Samba* teve uma acolhida relativamente positiva – apesar de certas críticas –, mas em todo caso discreta, sem chegar aos níveis do fenômeno internacional

⁸⁶ Lendo esta passagem, é impossível não lembrar do diálogo mantido entre Roberto Schwarz e Paulo Lins, segundo o relato deste último em entrevista a Mario Silva. Na casa de Schwarz, ainda durante a fase inicial de redação de *Cidade de Deus*, e em vista das necessidades e hesitações do jovem autor, Schwarz teria dado apoio a Lins com as seguintes palavras: “Você é um artista pronto, você é um escritor pronto. Tem gente que vai pra Harvard, vai pra não sei o quê estudar e não consegue fazer o que você tá fazendo” (SILVA, 2011, p. 374).

⁸⁷ Lins aponta esta relação na sua réplica à crítica de Cabral, na *Folha de S. Paulo*: “A primeira escola de samba foi criada por causa das agressões policiais ao povo negro que só queria cantar e dançar na rua. Até hoje, descendentes de escravos, inclusive crianças, são assassinados pela polícia em consequência do racismo do qual ainda não nos livramos aqui no Rio de Janeiro e em todo o Brasil. O que fizeram com o samba, faz-se atualmente com o funk e com o hip-hop.” (LINS, 07/05/2012).

que foi o anterior livro do autor. Isto é: o retorno à normalidade midiática para um escritor brasileiro contemporâneo. Seleccionada como um dos 22 romances semi-finalistas do prêmio Portugal Telecom, já se especula sobre a possibilidade da sua adaptação cinematográfica⁸⁸.

Entretanto, uma das críticas que mais devem ter incomodado a Lins (tanto que escreveu uma réplica) foi a do historiador Sérgio Cabral, pesquisador do samba e da cultura popular brasileira (CABRAL, 29/04/2012). Tentando julgar ao mesmo tempo literatura e historiografia, Cabral acusa tanto a carência de uma “estrutura orgânica de romance” como a presença de “escorregões” históricos, destacando a infidelidade dos retratos de Ismael Silva (briguento) ou Mário de Andrade (homossexual). Na sua réplica (*Folha*, 07/05/2012), Lins começa reconhecendo o valor da pesquisa histórica de Cabral (“um dos maiores pesquisadores do samba”), mas só para desconsiderar suas críticas literárias (“como crítico literário, seu texto é claudicante, com afirmações sem sentido”). Passando depois a contestar as “incorreções históricas”, evita discutir a realidade de fatos concretos (nos que Cabral teria vantagem) para refugiar-se na ambiguidade inerente à ficção: “Na literatura vale mesmo não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido”, conclui. Lembremos que essa mesma ambiguidade no regime de representação do texto (entre a história, a antropologia e a ficção literária) já tinha gerado certas polêmicas no seu anterior livro, como as recriminações de Alba Zaluar por apresentar informações delicadas no seu romance:

...o problema de "Cidade de Deus" é muito mais sério. Em primeiro lugar, o Paulo Lins fez o livro sem consultar as pessoas envolvidas. *A pesquisa acadêmica é uma coisa séria*. Eu emprestei a ele toda a pesquisa que fizemos na Cidade de Deus. Esse material tinha o depoimento do único sobrevivente da guerra [entre traficantes] retratada no filme, que é o Ailton Batata, que aparece no romance com o nome de Sandro Cenoura.

Além disso, há uma série de *impropriedades* no romance. *Nunca existiu*, por exemplo, aquele bando de meninos ainda com dente de leite dando tiro nas pessoas. *Isso é mentira*, e é muito sério porque cria uma imagem sobre as crianças que vivem nesses locais que não é verdadeira. A própria história do Zé Pequeno é contada como se ele já tivesse nascido ruim. É uma volta à teoria do criminoso nato, que, do ponto de vista da criminologia, já está completamente superada. (ZALUAR, 12/07/2004. Itálicas nossas).

O julgamento do romance com termos como “mentira” ou “impropriedades”, que se repete na recepção crítica de Lins, é derivado da consideração do texto como um

⁸⁸ A revista *Veja* (14/08/2013) noticia que “Segundo romance de Paulo Lins também vai virar filme”, detalhando que os direitos para a adaptação foram adquiridos pela produtora Mira Films, e com a direção de Gustavo Moura, começaria a ser filmada no início de 2015 (Artigo em <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/mercado/segundo-romance-de-paulo-lins-tambem-vai-virar-filme/>>, acessado em 10/10/2013). A resenha de Silva também destaca que, pela narrativa cinematográfica e as possibilidades de exploração da trilha sonora, “*Desde que o samba é samba* é uma obra que ficaria muito bem se transposta para as telas” (2013).

“documentário”, algo assim como um subgênero da história ou da antropologia, que pretende a representação “fidedigna” da realidade. Entendemos que esse viés crítico se deriva do publicitário “olhar interno”, que embora tenha sido de muita utilidade como chavão publicitário (“o autor conhece o universo que narra”), corta as asas da ficção na hora de exercitar a imaginação (“o retrato não é autêntico”). Talvez seja por isso que Lins insistiu uma e outra vez em evitar a etiqueta da “Literatura Marginal”, que atribuindo todo o valor literário do seu trabalho à perspectiva de proximidade, o impediria de trabalhar como escritor de ficção.

6.9 O único negro de Frankfurt e o retorno do poema sem nome

Encontramos uma imagem final, que consideramos muito apropriada para fechar este retrato sociológico de Lins, na Feira do Livro de Frankfurt 2013, dedicada à literatura brasileira. Após protagonizar a polêmica racial por denunciar o fato de ser “o único escritor negro convidado”⁸⁹, Paulo Lins é encarregado do discurso de encerramento⁹⁰. Lins começou com declarações políticas contundentes: concordou em tudo com o duro discurso crítico de abertura realizado por Luiz Ruffato, que ressaltou os importantes problemas sociais do Brasil; e logo a seguir mandou “um saravá aos professores do Rio”, em referência à greve e os protestos destes profissionais, duramente reprimidos pela polícia. Mas, na conclusão, Lins pediu licença e mandou um poema: “Fui feto feio feito no ventre-Brasil...”. Reconhecemos o *poema sem nome*, escrito por ele 20 anos antes, que publicado na revista do *CEBRAP* significou o início da sua relação com Roberto Schwarz e desaguou no *Cidade de Deus*⁹¹.

Podemos ver nesta breve cena uma síntese da dialética que marca a trajetória do escritor, entre a tentativa de intervenção política sobre as mazelas nacionais que mais o preocupam (especialmente, o racismo e a deficiente educação pública) e a própria reivindicação da sua voz poética, autoral, singular e original. Com uma trajetória social ascendente, consolidada sua “inserção social” para além da “subcidadania” após o passo pela faculdade, a trajetória de consagração literária de Lins já avançava a passo firme pelos anos

⁸⁹ Ver nota 33 no capítulo “3.2 A Literatura no Brasil é uma prática cultural dominante?”, desta dissertação.

⁹⁰ As crônicas do ato são múltiplas pela intensa cobertura midiática do evento, convergentes no essencial. Pela sua extensão e detalhe (incluindo a transcrição do poema), nos remetimos à crônica de Maria Fernanda Rodrigues, enviada especial a Frankfurt do jornal *O Estado de S. Paulo*.

⁹¹ Ver Silva (2011, pp. 327; 366-367).

80, época de redação do “*poema sem nome*”, com a modéstia “normal” do poeta iniciante. Porém, o romance *Cidade de Deus* atravessa essa trajetória rítmica criando um descompasso imenso, um pico atípico numa suave pendente ascendente. A grande transformação biográfica provocada por este fenômeno é a descoberta da escrita audiovisual, um espaço profissional que lhe permite “viver da escrita”, compatibilizando o exercício da sua atividade a tempo completo com uma estabilidade econômica impossível na indústria editorial. Após esta “estabilização” profissional, Lins retoma uma carreira literária “normal”, própria de um escritor com posição destacada no campo, mas nem por isso onipotente: tem manuscritos recusados, recebe tanto elogios como críticas, faz promoção em eventos literários e na imprensa cultural etc. E se o romance sobre o samba poderia significar uma reconciliação com suas origens poéticas neste gênero, popular e coletivo, a recuperação do “poema sem nome” pode ser interpretado como a reivindicação autoral, literária, de sua voz poética singular e rotunda, sem a necessidade de adjetivos midiáticos para ser atendida. Porque, para Lins, é a voz sem ouvido que faz o marginal, e assim conclui o *poema sem nome*:

*Voz sem ouvido é mero sopro sem fonemas
É voz morta enterrada na garganta
E a pá lavra vida muda no mundo legal
me faz teu marginal*
(Paulo Lins, lido em Frankfurt, 2013).

7 FERRÉZ

Morador de Capão Redondo e organizador dos números especiais *Literatura Marginal* da revista *Caros Amigos*, o nome de Ferréz (pseudônimo literário de Reginaldo Ferreira da Silva) é sempre associado à Literatura Marginal Periférica. Pela sua posição destacada, é uma das figuras mais estudadas do movimento, tanto na dimensão estritamente literária da sua obra (MARQUES, 2010), como na sua trajetória biográfica (NASCIMENTO, 2009, p. 200-215)⁹². Com um forte e explícito posicionamento político, é um firme defensor do mote “Literatura Marginal”, propondo uma definição dessa literatura pela identificação social dos seus autores (periféricos), como forma de visibilizar e dinamizar as vozes literárias de amplos setores da população, pois considera que sempre estiveram excluídos dos circuitos culturais hegemônicos. A sua carreira literária individual não se entende sem articular, de forma correlativa, suas relações com este movimento político-literário: às vezes, a notoriedade pública de Ferréz serve para que o movimento coletivo ganhe destaque nas plateias culturais, outras vezes a dimensão cooperativa do movimento faz que o autor seja convocado para intervir nos meios culturais, como representante da “periferia” em termos amplos. Contudo, o interesse pela criação cultural em geral e pelo meio literário em particular é uma constante na trajetória biográfica de Ferréz, anterior e mais abrangente que o fenômeno concreto da Literatura Marginal Periférica brasileira da última década. Isto é apreciável pelos trabalhos deste autor em outras mídias, como o mundo das Histórias em Quadrinhos (HQ), a música (Rap), o audiovisual (roteiro de cinema e TV) e também pela produção literária que foge dos modelos convencionais da Literatura Marginal Periférica (como os livros infantis, ou o romance *Deus foi almoçar*). Neste retrato, atentaremos especificamente à articulação tensa dos posicionamentos políticos e a criatividade multimídia, tentando destacar momentos especialmente significativos.

7.1 Primeiras leituras: curiosidade insaciável no meio periférico

⁹² Atualizado até 2005, o resumo biográfico de Ferréz realizado por Nascimento (2009, 200-215) serve de base para as análises a seguir. Por isso, utilizamos esse perfil biográfico como primeira aproximação do autor, e aqui focaremos exclusivamente aspectos relevantes para esta pesquisa, enfatizando o período não retratado lá (anos 2005-2013). Dedicamos especial atenção a elementos importantes nesse período, como o documentário biográfico *Literatura e Resistência* (2009), suas últimas produções (HQ *Desterro*, 2012; romance *Deus foi Almoçar*, 2012) ou o blog (<http://ferrez.blogspot.com.br/>) ativo de 2004 até o momento.

Nascido em 1975 no bairro do Valo Velho (Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo), autodefinido negro (“optou por se definir como negro por considerar honroso defender o lado mais prejudicado na história”), é oriundo de um meio familiar popular: “Seu pai, negro, sempre trabalhou como motorista; sua mãe, branca, já trabalhou como merendeira numa escola pública e empregada doméstica” (NASCIMENTO, 2009, p. 200). Ainda com esta origem, sua família incentivou seu percurso escolar, como mostra o fato de que “sua formação escolar tivesse início no ensino privado, até a terceira série do ensino fundamental”, para depois ser transferido para a escola pública onde terminou o ensino médio. Além disso, Ferréz lembra com frequência o curso de datilografia que realizou, incentivado por seu pai, e até hoje conserva com carinho o diploma; em homenagem a esse curso, o escritor às vezes utiliza o epíteto de “datilógrafo do gueto”. Na atualidade, o apoio do âmbito familiar com relação à sua atividade literária se aprecia nas declarações do pai e da mãe:

Ele queria ser desenhista... Hoje ele é escritor. Já escreveu três livros, que ele deu pra mim. Eu estou satisfeito, tenho orgulho do filho que Deus me deu. Estou satisfeito (Raimundo Ferreira da Silva, pai de Ferréz, em FZ3, min. 11:48-12:30).⁹³

Ele foi um grande exemplo para nossa sociedade, para nosso bairro. Então ele agora, com muito orgulho, com muito sacrifício, ele conseguiu subir um pouquinho. Só que eu acho, um detalhe, um defeito, ele devia ter comprado, já que ganhou algum dinheiro, ele devia ter comprado primeiro um fusquinha! Para ele levar a família pra passear <risos>. [...] Agora, ele começou do nada, sentado numa mesa, nem uma xícara de café ele tinha para tomar. [...] E tudo mundo criticava ele, né? Mandava trabalhar... A própria família discriminava ele, porque chamava ele de “acomodado” [...] o pessoal não sabia o que ele estava fazendo dentro das quatro paredes, só ele sabia o que passava aí dentro. Além de nossas lutas, de nossas dificuldades, ele foi um herói (Maria Luiza Cotta, mãe do Ferréz, em FZ3, min. 12:40-14:00).

Como lemos nos comentários da mãe do escritor, o início da sua carreira esteve marcado pela desconfiança do seu âmbito social mais próximo, fruto da incompreensão. Como analisa Mario Medeiros da Silva (2011, p. 117-119), o caso de Ferréz não é diferente de outros escritores periféricos e negros, para os que “não sendo a Literatura um elemento acessório, as condições sociais de produção da mesma são extremamente inóspitas”. Isso, que se refere não só aos recursos materiais, senão também à compreensão e às relações sociais com os âmbitos mais imediatos, transparece nas lembranças de Ferréz:

Ó, cara, se eu falar pro cê que as pessoas sabiam o que tava acontecendo, nem eu sabia! Ninguém tava nem aí também... Tipo: só achavam engraçado o cara ficar lendo, em vez de sair pra soltar pipa, tá ligado?[...] pensavam às vezes até que eu

⁹³ Os documentos utilizados para este retrato estão elencados na Tabela 3 do Anexo I, com os correspondentes códigos que utilizamos para as citações diretas. Para citações diretas do blog de Ferréz (<http://ferrez.blogspot.com.br/>) referenciamos *Blog* seguido da data da postagem. Todos os links de internet foram acessados em 20/08/2014.

tinha problema. Falavam: “Nossa, o moleque não sai, o moleque fica em casa”, tá ligado?[...]E aí depois até... teve uns comentários, saiu briga na rua por causa disso aí. O pessoal falava: “O filho do Raimundo ou vai ficar doido lendo ou é meio viado...!” (Ferréz *apud* SILVA, 2011, p. 119).

Ainda sendo uma criança sociável, as práticas literárias contribuem para o desenvolvimento de uma personalidade introspectiva e singular, pelos períodos prolongados de solidão, dedicados à leitura. Com o progressivo reconhecimento simbólico da sua atividade e os diferentes logros sociais que dele emanavam, os seus pais foram se envolvendo nas suas atividades, com aparições públicas em eventos literários⁹⁴ ou com a participação da sua mãe na ONG Interferência, onde “trabalha no bazar, todo sábado, para arrecadar um pouco do dinheiro do lanche” (*Blog* 09/06/2012).

Na adolescência, Ferréz desenvolve uma forte paixão pelas Histórias em Quadrinhos (HQ), tornando-se um grande conhecedor e colecionador compulsivo tanto das produções americanas quanto das brasileiras, que vai procurando dedicadamente nos sebos especializados de São Paulo. E é com o gênero dos quadrinhos que o jovem Reginaldo tentaria as suas primeiras incursões no mundo editorial: com 15 anos, o escritor enviou para publicação alguns materiais à editora Abril, que vinha publicando os maiores sucessos das editoras americanas Marvel e DC. Como mostrará com ironia anos depois, quando contatado pela editora para prefaciar uma importante HQ americana, naquele momento a Abril recusou seu material (por dedicar-se unicamente a obras americanas), sugerindo a publicação em um *fanzine*⁹⁵. Esta paixão, que se antepõe cronologicamente a outros gêneros literários como o romance ou a poesia, faz com que o escritor não se mostre muito sensível às hierarquias valorativas que estruturam o campo literário, segundo o qual a “Literatura” teria mais *valor* que as “histórias em quadrinhos” (gênero tradicionalmente associado ao público infantil ou

⁹⁴ Por exemplo, em postagem no blog sobre sua participação no “Terceiro Fórum de Sustentabilidade – RJ”, Ferréz expõe fotos que mostram a sua mãe, vestindo uma camisa da editora “Selo Povo” (criada pelo seu filho), acompanhando-o na viagem ao Rio de Janeiro (*Blog*, 22/05/2010). Ao mesmo evento também assistiram o pai e a irmã do escritor, como observamos numa foto publicada em outra postagem (*Blog*, 28/06/2009).

⁹⁵ Na postagem do seu blog intitulada “Os ‘nãos’ que recebemos”, o autor escreve: “No começo da minha carreira, e antes ainda de saber se teria uma de fato, recebi tanto não que não sei mesmo porque continuei, essa carta foi logo em 1990, um dos tantos não que recebi, mas continuei na caminhada, e hoje posso exibir essa carta com certa ironia, pois anos depois fui convidado pela editora Abril para fazer uma introdução à obra de Nell Gaiman que eles estavam lançando, ou seja para dar um aval que a obra do cara era boa (...) então o não teve que virar sim”. A carta, fotografada e exibida na entrada do blog, diz: “Nós, aqui da redação Marvel/DC Abril, trabalhamos apenas com material produzido pela Marvel Comics Group e pela DC Comics Inc., e não temos, portanto, condições de aproveitar sua criação. [...] ...você pode escrever para um fanzine e se eles gostarem das suas obras, certamente irão publicá-las... é um grande início.” (*Blog*, 26/08/2013).

adolescente⁹⁶). De igual forma, essa curiosidade ilimitada faz com que o autor se interesse tanto por autores clássicos que poderíamos considerar canônicos⁹⁷, quanto por outros gêneros considerados “pouco legítimos” dentro do campo literário, como a ficção científica, o punk ou mesmo por formas de conhecimento fortemente estigmatizadas no campo intelectual, como o esoterismo, o ocultismo ou a ufologia⁹⁸. Assim vai construindo uma mentalidade totalmente afastada das hierarquias culturais “legítimas”, mantida durante toda a sua carreira literária. Anos depois, quando entrevistado em um programa cultural que poderíamos considerar de “alta legitimidade”, o entrevistador Antonio Abujamra⁹⁹ mostra surpresa quando Ferréz

⁹⁶ Ainda assim, esta hierarquia cultural que tenderia a subestimar o gênero HQ tem-se relativizado muito nas últimas décadas, com um reconhecimento e valorização crescente deste gênero literário, que passa a adotar nomes mais “legítimos” como “romance gráfico”. Bernard Lahire indaga este progressivo reconhecimento da “*Bande Dessinée*” para o campo cultural francês, caracterizado como uma “queda da intensidade da crença na superioridade da cultura literária e artística” (2006a, p. 517-524), e um estudo semelhante para o campo cultural estadunidense, onde o “*comic-book*” faz tempo que é reconhecido como gênero “maior”, é realizado por Paul Lopes (2009). Para o cenário brasileiro, podemos citar o estudo *Revolução do gibi. A nova cara dos quadrinhos no Brasil* (RAMOS, 2012), que apontaria nesse mesmo sentido, mas ainda é necessário um estudo sociológico sistemático dos quadrinhos no campo cultural brasileiro. Contudo, alguns fatos concretos nos permitem intuir uma valorização homóloga do HQ no campo cultural brasileiro: por exemplo, a institucionalização do “Prêmio HQMix”, reconhecendo anualmente o melhor da produção nacional ou a publicação de HQ em formato livro por editoras muito legítimas, como a coleção “Quadrinhos na Companhia”, da editora *Companhia das Letras*.

⁹⁷ O “cânone particular” de Ferréz combina indiscriminadamente referências muito legítimas com outras menos legítimas. Das primeiras, poderíamos citar, no cenário internacional, autores como Flaubert, Dostoiévski ou Herman Hesse; e no nacional, Lima Barreto, Machado de Assis ou Carlos Drummond de Andrade. Porém, há sempre um interesse em construir um referencial literário que o autor considera “marginal”, incluindo autores internacionais como Charles Bukowski, Edward Bunker, Máximo Gorki (definido como “o primeiro escritor proletário”) e nacionais como João Antônio, Plínio Marcos, Antônio Fraga ou Carolina de Jesus. Esta mesma atitude determina as suas afinidades no campo literário brasileiro contemporâneo, onde Ferréz se aproxima com frequência de autores periféricos como Paulo Lins, Alessandro Buzo ou Sérgio Vaz e outros, que, sem estar vinculados ao movimento nem ter um perfil biográfico semelhante ao de Ferréz, são considerados “marginais” por diversos motivos, como Marcelino Freire ou Lourenço Mutarelli.

⁹⁸ Isto aparece, por exemplo, no conto “O.M.N.I. (Objeto Matador Não Identificado)” (*Blog*, 08/04/2008), no que se realiza uma comparação metafórica entre uma nave extraterrestre e um carro da R.O.T.A. (Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar, modalidade de policiamento do Batalhão de Choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo, conhecida pela sua letalidade). Na parte inicial desse texto, dedicada à caracterização do protagonista, se mostra grande erudição no campo da ufologia, com referências a autores como Johannes Von Buttlar (*O fenômeno UFO*), Henry Durrant, (*Livro negro dos discos voadores*), Fernando C.N. Pereira (*A bíblia e os Discos Voadores*), ou Erick Von Däniken (*Eram os deuses astronautas?*). Como veremos mais adiante, este tipo de referências culturais só apareceram na sua produção literária em seu último romance, *Deus foi Almoçar* (2012).

⁹⁹ *Provocações* (TV Cultura), programa de entrevistas a escritores e artistas apresentado por Antonio Abujamra desde o ano 2000, se tornou uma referência na divulgação literária. O escritor Ferréz realizou 2 entrevistas: Programa 187 (20/06/2004, código FZ2), e o Programa 625 (13/08/2013, código FZ4). Essas entrevistas são de grande interesse para esta pesquisa, por vários motivos: pela relevância midiático-cultural do programa; pela riqueza de informações versadas no formato aberto, descontraído e pausado da entrevista; e mais importante, pela possibilidade de comparar, num mesmo cenário, duas aparições públicas do escritor, observando mudanças com quase 10 anos de diferença.

comenta que está lendo com muito interesse a biografia de Paulo Coelho, que poderia ser considerado o principal “inimigo público”¹⁰⁰ da intelectualidade hegemônica brasileira. O diálogo entre Ferréz e o erudito apresentador é curioso:

Ferréz: Recentemente acabei de ler *O Mago*, a biografia de Paulo Coelho, né?

Abujamra (Entrevistador): <silêncio incômodo> O quê que você leu?

Ferréz: *O Mago*. A biografia do Paulo Coelho <sorri>.

Abujamra (Entrevistador): E vomitou?

Ferréz: Não... <sorriso> Eu até hoje estou tentando entender o quê que quiseram passar com a biografia, porque é a primeira vez que vejo uma biografia que... meio que destrói mais do que constrói, né?

(FZ4-2, min. 3:50-4:15).

Indagando sobre esse momento, em entrevista com o pesquisador, Ferréz mostra de novo o seu distanciamento do “gosto literário legítimo”, que qualifica como “preconceito”.

Ferréz: Ele [Abujamra] criticou, ne? <risos> (...) Eu gosto de biografia, e é boa. Mas eu tenho curiosidade de saber como o cara vendeu, e vende, milhões de exemplares... Eu acho que todo escritor devia estudar a vida de Paulo Coelho. <risos>

Entrevistador: <risos> Como empresário ele é bom! Mas e da obra de Paulo Coelho, você gosta?

Ferréz: Já li... eu gosto do *Verónica decide morrer*... Eu li e gostei... Eu acho que as pessoas são muito preconceituosas com Paulo Coelho (FZ5, min. 19:40-20:10).

Esses detalhes nos permitem ter uma ideia do perfil heterodoxo desse autor, que não se encaixa nas “normas dominantes” do jogo literário brasileiro.

7.2 A dureza da “dupla vida” em condições de “subcidadania”-

Do seu breve período de escolarização o jovem Reginaldo guardará boas lembranças (“os elogios que recebia dos professores por causa das suas boas redações” NASCIMENTO, 2009, p. 202), mas sua inserção no mercado de trabalho ocorre sem nenhum tipo de formação especializada (além do ensino meio completo e o curso de datilografia). Nestes anos, Ferréz conhece em primeira mão a dureza do mundo do trabalho não qualificado, como a grande maioria dos jovens brasileiros de classe trabalhadora:

Antes de se tornar escritor, Ferréz trabalhou como balconista de uma padaria dos 12

¹⁰⁰ A posição de Paulo Coelho no campo intelectual brasileiro mereceria um estudo próprio. Com seu incrível volume de vendas em escala internacional e sua escrita esotérica que despectivamente é qualificada de “autoajuda”, a posição dominante tende a situar a este autor no âmbito da “subliteratura”, criticando suas pretensões de integrar o campo literário. Uma mostra paradigmática desta recusa é a sentença do crítico Davi Arriguci Jr., que sobre Coelho, sentenciou: “Não li e não gostei”. Um interessante trabalho sobre a construção do “carisma” de Paulo Coelho, raridade no campo acadêmico, é a dissertação *Paulo Coelho em cena: a construção do escritor pop star*, de Cláudia Gonzaga (2007).

aos 16 anos, auxiliar de produção em uma metalúrgica, ajudante de pedreiro, vendedor ambulante de vassouras e kits de limpeza, chapeiro de uma rede multinacional de *fast-food* e arquivista de uma empresa de recursos humanos (NASCIMENTO, 2009, p. 202).

Esta experiência laboral é motivo de orgulho do escritor, que publica seu currículo, incluindo estas informações, numa das primeiras entradas do seu blog¹⁰¹. Podemos pensar que a partir dessas experiências começa o processo de legitimação do “olhar interno” sobre a periferia, ou dito de outra forma, a partir da explicitação dessa experiência biográfica se constroem os “pactos de leitura múltipla” que permitem ler alguns dos seus textos como “ficções” ou como “memórias”. O chapeiro no *fast-food*, por exemplo, é um personagem recorrente em algumas obras literárias de Ferréz (como no conto “Os inimigos não levam flores”, publicado no Ato I da coletânea *Caros Amigos – Literatura Marginal*, posteriormente adaptado em HQ e publicado no volume *Desterro*), tornando possível uma leitura biográfica da narração dessas vivências.

Sobre esta “vida do trabalhador periférico”, é importante lembrar que, mesmo depois da sua “consagração literária”, Ferréz manteve sua residência em Capão Redondo, e ele faz questão de explicitar esse “posicionamento geográfico” em suas declarações públicas¹⁰². Esse tipo de posicionamento, combinado com um constante “trabalho de base” que detalharemos depois, é um importante elemento para compatibilizar seu progressivo reconhecimento nas instituições hegemônicas do campo literário, com a consecução e manutenção do reconhecimento comunitário. Isto é explicitado numa entrevista, quando lhe perguntam se tem medo de ser considerado um “traidor do movimento”:

Entrevistador: Muitas vezes quem é de algum movimento marginal e começa a fazer sucesso passa a ser visto como um traidor do movimento. Isso aconteceu ou acontece com você?

Ferréz: Ainda não, pois faço um trabalho de base forte, palestras em escolas públicas, ONGs, fundação casa, presídios e onde a literatura couber. Não falo para ricos nos eventos. Na verdade faço muitos eventos em comunidades, então quando pinta algo mais elitizado ninguém me enche o saco, pois me veem em outras paradas.

(Entrevista para o site Canto dos Livros *apud* Blog, 28/07/2011)

¹⁰¹ Na entrada “Release Ferréz 2004”, entre referências a suas obras e sua participação na *Caros Amigos*, coloca esta informação “Antes de se dedicar exclusivamente à escrita, trabalhou como balconista, vendedor de vassouras, auxiliar-geral e arquivista” (Blog, 19/10/2004). Estas informações biográficas, assim como as referentes à sua origem familiar, são explicitadas em múltiplas declarações públicas.

¹⁰² Por exemplo, no vídeo “Mudança” publicado no blog “Área Restrita”, em que compara de forma humorística a vida num condomínio de luxo e a vida na periferia, explicitando sua preferência pelo seu bairro. (<http://www.youtube.com/watch?v=C0vtetD0wpQ>, acesso em 24/02/2014).

Dessa forma, Ferréz consegue articular sua presença em espaços culturais dominantes (“elitizado”) com espaços culturalmente dominados (“faço um trabalho de base”), evitando as desconfianças da sua comunidade de origem (“ninguém me enche o saco”). Essa identificação firme com a periferia também influi nas suas afinidades com outros escritores, como declara em entrevista ao pesquisador:

Entrevistador: Da pra ver que em São Paulo você está bem inserido entre os escritores, circula em um meio literário... [...]

Ferréz: Na verdade, eu não participo com eles porque eu não sou de onde eles moram, né? Mas, como tem viagens e tal, a gente se envolve... Eu me identifico mais com Lourenço [Mutarelli] e com Marcelino [Freire]. Os outros caras, eu não sou muito... Agora eu fiquei um pouco amigo do Bernardo Carvalho porque eu acho ele legal, e é bom, escreve bem pra caramba (...) E agora estou lendo Glauco Mattoso [...]

Entrevistador: Então, com os outros escritores, tem uma relação...

Ferréz: Não tenho relação de amizade, não. Porque eu moro na favela, né? Então, periferia é muito distante. (...) E os caras não olham muito para mim com bons olhos... fica aquele negócio “esse cara aí...” Mas eu também não ligo muito para isso não. Também não faço questão de me envolver muito nas viagens [nos eventos literários], porque também aqui na cidade não ia poder me envolver muito com os caras, não ia ser de verdade, então porque que quando vou viajar vou ter que me envolver? (FZ5, min. 12:05-13:30).

Nesse sentido, observamos como em vários momentos o autor segue vivenciando as violentas consequências do estigma da “subcidadania”, quando na vida cotidiana sua atividade literária passa despercebida e ele é, simplesmente, mais um trabalhador brasileiro, morador da periferia. Há momentos nos quais o escritor narra em seu blog, com inequívoco tom autobiográfico e de denúncia, crônicas sobre acontecimentos cotidianos que ele sofre no seu dia-a-dia. Por exemplo, seu texto sobre o péssimo funcionamento do sistema de saúde e do atendimento médico, narrando vivências dramáticas em hospitais envolvendo sua pequena filha¹⁰³ ou a morte do seu tio¹⁰⁴. Em outro texto, relata quando ele e seu amigo foram abordados por policiais como suspeitos ou possíveis assaltantes, quando seu carro quebrou na Zona Sul e ficaram parados junto a uma agência bancária¹⁰⁵. E, como se procurasse certa

¹⁰³ “Entre convênios e conveniências”, texto publicado na revista *Caros Amigos* e depois divulgado no blog de Ferréz (*Blog* 15/01/2009).

¹⁰⁴ O texto “A caminhada continua”, presta homenagem ao falecido tio. Ferréz escreve sobre sua forte relação com ele desde os tempos da infância no Valo Velho e a penosa situação de hospitalização nos seus últimos dias. Para conseguir uma vaga no hospital, Ferréz –já escritor consagrado – telefona a um amigo político tentando conseguir um trato de favor, “mas mesmo assim fomos parar no corredor, meu tio numa cadeira de rodas, não tinha maca disponível, não tinha vaga disponível, não tinha ninguém disponível” (*Blog* 28/09/2013).

¹⁰⁵ No texto “Sul Real (Ferréz)” (*Blog* 12/07/2009). A irritação de Ferréz pelo preconceito e autoritarismo dos policiais termina com uma multa para o escritor, apesar de ele tentar o recurso ao famoso “Você sabe com

empatia com um escritor em uma situação semelhante, Ferréz lembra de um fato comparável em conversa com Paulo Lins:

Ferréz: ...uma das vezes que eu fui [ao Rio de Janeiro], que você foi me buscar no hotel, e aí o cara da recepção falou assim: “senhor, você pode esperar um pouquinho aí?”, que eu pedi para você vir me buscar, e o cara da recepção falou assim: “senhor, você espera um pouquinho aqui, que tem um negro aí no balcão, ali na frente, a gente está achando ele meio suspeito e a gente chamou a polícia”. Cheguei lá e o negro era você! <risos> Eu falei: “cara! Esse cara aqui é o Paulo Lins, ele está me esperando, é o autor de *Cidade de Deus*...” E ele: “Pô! É mesmo? Ele escreve alguma coisa?”. Então, eu fiquei com a impressão de que lá eles meio que protegem o branco do negro, sabe? Uma coisa mais classista...

Paulo Lins: É no Brasil todo! No Brasil todo... E por essa coisa de eu andar desarrumado, né? Eu também... negão, e ainda fui mal arrumado, com chinelo de dedo e tal, chego na porta de um hotel fino que você frequenta... <risos> Mas se eu fosse loirinho de olhos azuis, isso não aconteceria.

Ferréz: Mesmo de chinelo de dedo?

Paulo Lins: Mesmo de chinelo de dedo... Mas aqui em São Paulo é mesma coisa! [...] Isso no Brasil todo. O pessoal tem medo de negro e tem medo de pobre (PL5, min. 32:20-33:00).

Observamos, portanto, situações em que escritores muito reconhecidos nos círculos literários são vítimas de desprezos simbólicos ou privações materiais derivadas do estigma da subcidadania, independentemente da sua posição legitimada no campo literário.

Nesse sentido, é pertinente lembrar agora as categorias teóricas de Jessé Souza, que contrapõe a “ralé” e os “batalhadores”, calcadas na relevância do capital cultural¹⁰⁶. O que permite diferenciar estas duas facções da classe trabalhadora não é *só* o capital cultural institucionalizado, como diplomas que permitam o acesso a melhores situações na estrutura produtiva. Junto a isso, é preciso voltar ao conceito de *habitus precário*, como “um conjunto de esquemas avaliativos e disposições de comportamento objetivamente incorporados pelo sujeito”, que, constituído no contexto da “modernidade periférica”, levam à situação de “subcidadania”, isto é, o “não-reconhecimento da dignidade humana” do membro da “ralé”¹⁰⁷.

quem está falando?”, que tanto pesquisou DaMatta (1979). Nesse caso, um dos policiais reconheceu o escritor por suas aparições televisivas, mas isso não impediu que fosse investigado, com sua documentação retida durante averiguações. Afinal, o escritor expõe ao policial: “meu carro quebrou, se fosse do outro lado da ponte vocês chegavam e perguntavam se eu precisava de ajuda como é aqui, quase acabei preso”. Assim, esta cena parece muito significativa para o que estamos discutindo aqui, na que a desigualdade social construída sobre diferenças de *habitus* se impõe às relações sociais “patrimonialistas”, “personalistas” ou “de favor”, que normalmente se utilizam para explicar a organização social brasileira.

¹⁰⁶ Ver capítulo 3, “Literatura(s), legitimidade, e subcidadania”, nesta dissertação.

¹⁰⁷ “O “*habitus precário*” (...) seria aquele tipo de personalidade e de disposições de comportamento que não atendem às demandas objetivas para que, seja um indivíduo, seja um grupo social, possa ser considerado produtivo e útil em uma sociedade de tipo moderno e competitivo, podendo gozar de reconhecimento social, com todas as suas dramáticas consequências existenciais e políticas” (Jessé Souza, 2006, p. 38).

Considerando os argumentos de Bernard Lahire sobre a “dupla vida” do escritor em regime de mercado¹⁰⁸, seria legítimo perguntar-se pelo potencial da atividade literária para deslocar esses sujeitos da categoria de “ralé” à categoria de “batalhadores”. O fato de consumir e escrever literatura faria que os sujeitos modificassem seus “esquemas avaliativos e disposições de comportamento”? E em relação ao “reconhecimento”: pelo fato de “ser escritor”, o sujeito “marginal” passa a ser tratado de outra forma, de maneira que “possa ser considerado produtivo e útil”, “podendo gozar de reconhecimento social”? O que parece depreender-se da análise da trajetória de Ferréz e do resto de escritores retratados nesta dissertação, é que *esse reconhecimento social é muito relativo e contextual*; e em todo caso, é condicionado às reações do campo literário, que tem suas próprias normas e lógicas de aceitação e exclusão, com base em definições e características literárias que se pretendem universais. Isso fica muito claro se comparamos a recepção dos dois primeiros livros de Ferréz.

7.3 Da *Fortaleza da desilusão* (1997) a *Capão Pecado* (2000): a importância do “olhar interno”.

Quando se considera a produção literária de Ferréz, é frequente considerar *Capão Pecado* como seu livro de estreia, esquecendo totalmente o lançamento do livro *Fortaleza da desilusão*. É impressionante o paralelismo com o esquecimento sistemático de *Lugar ao sol*, livro de poesia com que Paulo Lins estreou como autor. Nos dois casos, os próprios autores contribuem para esta invisibilidade, evitando falar publicamente desses livros e desconsiderando a reedição. Desta forma, os livros são hoje raridades descatalogadas e quase inencontráveis¹⁰⁹, ao terem aparecido com tiragens muito limitadas em editoras não comerciais.

O livro de estreia de Ferréz é um poemário, qualificado de “poesia concreta” pelo autor. *Fortaleza da Desilusão* (1997) apresenta no seu título um trocadilho evidente com uma

¹⁰⁸ Ver o subcapítulo 2.3, “A literatura como ‘jogo’”, nesta dissertação.

¹⁰⁹ O autor desta dissertação não conseguiu acesso a nenhum destes dois livros. Os comentários sobre *Fortaleza da desilusão* (1997), que em nenhum momento pretendem a abordagem dos poemas, são referentes à sua influência na trajetória literária do autor e são derivados de declarações do autor ou de terceiros. No documentário *Literatura e Resistência* (2009) podemos ver algumas páginas do livro, algumas fotos e a narração do lançamento, que também é descrito em alguns postagens do seu blog.

referência ao universo dos HQs de super-heróis americanos: a “Fortaleza da Solidão” é o castelo no Ártico onde Super-Homem se retira a descansar ou refletir sobre os devires do mundo. Em recente entrevista ao pesquisador, Ferréz não parece muito satisfeito com esse trabalho, ainda que reconheça que nesse momento foi importante.

Entrevistador: Nunca pensou em reeditar ele [*Fortaleza da desilusão*]?

Ferréz: Não... É poesia, né? Poesia... e eu estava no começo... (...) era poesia concreta. Era muito louco, porque eu gostava de uma menina, comecei a ler umas poesias, e depois comecei a ler a poesia concreta, sabe? Então é muito... foi uma época de muita mistura (FZ5, min. 22:50-23:43).

Segundo Nascimento (2009, p. 204), após conseguir patrocínio da empresa na que trabalhava para imprimir os livros, Ferréz realizou um lançamento numa biblioteca pública de Santo Amaro, sem nenhuma presença midiática, vendendo apenas 24 livros.

Figura 6 - Lançamento do livro Fortaleza da Desilusão (Ferréz, 1997).



Fonte: *Blog*, 18/04/2007.

Com uma tiragem de 1500 exemplares, Ferréz passou a circular por diferentes eventos tentando vender seu livro. Como ele mesmo lembra, esses inícios foram muito difíceis, já que o público não estava habituado à presença do livro nesse ambiente (quanto mais de poesia concreta), pelo que seu trabalho era muito pouco valorizado em relação à música. O escritor fala com mágoa desse escasso reconhecimento do livro nos inícios da sua carreira, mas também orgulhoso pelo esforço e a persistência no seu empenho:

depois vieram as festas de samba e de rap onde eu sempre levava o livro para vender, em muitas delas eu não vendia nada e ainda sempre sumia um livro ou outro.

lembro de um show que um mano depois que eu sortiei 5 livros no palco, rasgou a capa e deu para o Mano Brown autografar, o Brown ainda falou pro muleke - porra tio, cê tá rasgando o livro que o mano deu. mas o cara não ligou e insistiu no autógrafa.

foram vários momentos loucos, vários que viravam as costas quando eu chegava

com minha muchila (da Cavalaria, ganhei do turco loco) e os manos iam saindo de fininha, "vixe esse escritor chato de novo". Mas *esforço é o nome do talento*. (Blog 18/04/2007. Itálicas nossas.)

Do relato citado, é possível entrever a enorme diferença de reconhecimento entre o rapper (Mano Brown, a quem se pede autógrafos) e o escritor (Ferréz, de quem se rasga a capa do livro na sua presença). Isso pode ser um fator explicativo para a posterior aproximação de Ferréz ao mundo do hip-hop e para a passagem da poesia erudita a um romance com predomínio da oralidade e coloquialidade. No relato de Ferréz, este esforço é colocado como um motivo de orgulho, um início muito duro na sua carreira literária, que contrasta com o atual reconhecimento que ele tem, tanto nas instituições dominantes do campo literário quanto na sua comunidade do Capão Redondo. No relato de Ferréz, esse triunfo é fruto de esforço e persistência. Na foto a seguir, o escritor estava num show de samba no Valo Velho e, segundo escreve, “não vendi nenhum livro, mas não desisti, alguns dias depois estava eu lá de novo, lutando pelo meu sonho” (Blog 28/05/2013).

Figura 7 - Venda de Fortaleza da Desilusão em distintos eventos.



Fonte: Blog, 28/05/2013.

A única tentativa de contar com os serviços de uma distribuidora comercial foi malsucedida, gerando novos problemas e contratempos ao escritor, acrescentando mais uma anedota épica a esses duros inícios. Na crônica “Ferréz: 15 anos de Literatura e Resistência”, escrito por Eleilson Leite e divulgada pelo escritor no seu blog, reaparece o relato sobre a penosa distribuição do livro, que o próprio escritor já contava no documentário sobre sua carreira literária:

Ao publicar seu livro Fortaleza da Desilusão, proeza alcançada graças a um inusitado apoio de sua então patroa, apreciadora de poesias, Ferréz fez contato com uma distribuidora de livros, pois não sabia o que fazer com quase mil exemplares da obra. O livreiro pediu dez exemplares do livro e ele, com ajuda de um amigo perueiro, levou todo o estoque para a distribuidora que ficava no Brás. Insensível, o distribuidor não quis sequer armazenar os livros em seu estoque, ficando apenas com a dezena de exemplares combinada. Desiludido, Ferréz sentou-se sobre os

pacotes do Fortaleza da Desilusão. Meio que esperando um milagre, ali ficou até o anoitecer, protegendo os livros do assédio dos catadores de papelão que rondavam o local, ávidos pelo lote que devia pesar cerca de 300 quilos. A solidariedade enfim chegou. O dono do bar vizinho à distribuidora abordou o jovem poeta, oferecendo seu modesto estabelecimento para guardar os pacotes. Ferréz ficou mais de uma semana buscando diariamente uma cota de livros que coubesse em sua mochila, até transportar todos os exemplares de volta para casa. Era para desistir. Mas ele, humildemente, resistiu (Eleilson Leite *apud* Blog, 13/10/2012).

No relato da penosa comercialização do livro, o autor quer fazer explícita a dificuldade de seus inícios literários. Como fica claro, o campo literário mostrou-se totalmente hermético à tentativa de acesso desse jovem poeta. As estruturas de distribuição do livro, cuja função seria conectar o autor com seus potenciais leitores (apreciadores da poesia concreta), foram totalmente inoperantes. Sem medo do esforço, e mostrando total determinação no seu empreendimento literário, restou ao autor fazer o papel de distribuidor, caminhando de evento em evento e de porta em porta para vender seus livros, como já fizera com as vassouras e os *kits* de limpeza, neste caso, “usando como chamariz uma foto sua tirada com o músico e poeta Arnaldo Antunes, sob alegação de que eram amigos” (NASCIMENTO, 2009, p. 204).

Após este lançamento, Ferréz passou a aproximar-se do universo hip-hop, entrando em contato com rappers como GOG, Eduardo (Facção Central) ou Mano Brown (Racionais MC's). O autor fala de uma “identificação ideológica” com “um movimento que tinha tudo a ver comigo, um movimento de favela, uma coisa que eu não tinha visto nem no rock, nem nos outros movimentos” (Ferréz *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 202). E nessa aproximação começa a história de *Capão Pecado* (2000).

Se há semelhanças entre *Capão Pecado* e *Cidade de Deus*, essas estão principalmente na influência que tiveram esses livros na trajetória biográfica dos autores. Isso talvez se deva a uma *recepção* semelhante dos livros no campo literário, embasada em ambos os casos sobre uma ambiguidade de partida: o famoso “olhar interno”, que em maior ou menor grau, se aplicou indistintamente aos primeiros autores associados à Literatura Marginal Periférica. Como temos comentado anteriormente, esse “olhar interno” ou “ponto de vista interno” é mais compreensível se falamos, em termos críticos, de um “pacto de leitura múltipla” (SCAPINI, 2010), no que diferentes elementos textuais e para-textuais promovem uma ambiguidade em torno dos artifícios de representação e do gênero literário da obra, permitindo que o texto seja lido, simultaneamente, como romance, testemunho ou autobiografia. Sobre uma análise literária de *Capão Pecado*, a dissertação de Luciana Marques (2010) aponta para uma conclusão muito semelhante: a grande relevância midiática

de *Capão Pecado* se sustentou em um “pacto de verossimilhança”. Com isto, Marques aproxima o romance de outras obras produzidas entre finais da década de 1990 e inícios dos 2000, escritas por sujeitos que tinham suas vivências imbricadas a espaços de exclusão (periferias ou presídios), e “em todas elas, a intimidade do autor com o horror que ameaça a todos (dentro e fora desses espaços) figura como componente decisivo da escrita” (MARQUES, 2010, p. 10), ao relacionar o interesse da leitura com a necessidade de denunciar situações até então caladas. Especificamente, sobre o autor de *Capão Pecado*, escreve:

Ferréz clama para si o direito moral e legítimo de quem “sentiu na pele” a convivência com os corpos estendidos no chão do bairro, entre outras experiências particulares que não são ordinárias, mas muito particulares de um contexto. *Coloca sua própria vivência como parte central de um projeto literário*, mas sua reivindicação de “verdade” nesse âmbito, diferentemente da intenção de produzir um documento bruto, objetivo e distanciado, estabelece um contrato no qual a subjetividade e o compromisso ético e identitário com uma dada realidade e seu grupo são pontos de partida da escrita ficcional, *de modo que o texto é inscrito em um espaço ambíguo*. Por isso não se trata de identificar o romance em foco como testemunho – representação em que não seria possível atribuir o sentido da mimese aristotélica – mas reconhecer nele o testemunhal como componente de sua fatura e que sela o pacto com o leitor (MARQUES, 2010, p. 62. *Itálica nossa*).

Com isso, a notoriedade da obra foi imensa. Como lembram Nascimento (2009, p. 205) e Marques (2010, p. 16-19), o romance de Ferréz foi noticiado na mídia antes mesmo de ser publicado, como um acontecimento *insólito* de grande interesse¹¹⁰. Talvez um dos momentos mais importantes para essa recepção seja a aparição do escritor no programa de Jô Soares, importante programa de auditório de difusão nacional, que foi apreciada pelo autor no volume de vendas do seu livro. Já na apresentação do escritor convidado aparece a retórica deste “pacto de verossimilhança”, quando Soares apresenta “um livro que traz um pouco da vida na periferia” (FZ1, min. 0:05-0:10). Após mostrar pouco interesse pela poesia concreta da *Fortaleza da desilusão*, que o escritor oferece como presente ao apresentador, a fala passa a construir esse pacto de leitura ambígua entre o ficcional/documental/autobiográfico, com especial destaque para o tema da violência:

Jô Soares (Entrevistador): A maioria das histórias são reais, não? Quer dizer, baseado em certa forma em coisas observadas por você, na realidade mesmo.

Ferréz: São reais... é, é como se tivesse colocado uma câmera ali, e estivesse analisando a vida das pessoas, aos poucos. É um diário do cotidiano.

Jô Soares (Entrevistador): E tem uma coisa também, que eu sei também, curiosa,

¹¹⁰ O manchete da *Folha de S. Paulo* que noticiava *Capão Pecado* antes de ser publicado, dizia: “Desempregado do Capão Redondo escreve romance baseado em histórias verdadeiras de um dos bairros mais violentos de SP” (*Folha*, 06/01/2000 *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 205).

que é que quando você está escrevendo o livro, de repente morria alguém... porque aqui é uma área de “barra pesada” mesmo, né? Morria alguém e você tinha que mudar a história?

Ferréz: É, eu fui fazendo o livro conforme aconteciam as histórias, também. Então eu tinha amigo assim que eu brincava, eu dizia “eu vou matar você no livro”, assim. Aí começou a ser um grande barato de tudo mundo, assim. Aí, infelizmente, teve algumas pessoas que morreram de verdade. E... tem um rapaz que eu deixei vivo, que é o Marquinhos, que infelizmente veio a falecer, e eu deixei vivo no livro, eternizei ele no livro. E dediquei o livro pra ele (FZ1, min. 2:00-2:50).

A fala continua com o interesse de Jô Soares pela morte do amigo de Ferréz, e sua história de vida no Capão Redondo (“você mora no Capão faz quantos anos?”, “tem algum personagem específico que seja mais você?”, “você antes de dedicar-se à literatura, o que você fazia?”), para depois fazer perguntas genéricas sobre a vida na periferia, o crime, e a violência (“com que idade uma pessoa que mora na favela tem que fazer a decisão de ir para um lado ou para outro?”, “Tem uma quantidade enorme de adolescentes que com 14 ou 15 anos morrem na cidade, não tem?”). Comparando a imagem do autor com as fotografias do lançamento de seu primeiro livro, podemos apreciar a adoção de uma estética *hip-hop* inexistente três anos antes, que iria do vestuário (boné virado, roupa esportiva) às posturas corporais ou à utilização das gírias (“bagueio loko”, “mano”, “tá ligado?”).

Figura 8 - Ferréz no programa do Jô Soares (2000?).



Fonte: Divulgação do autor¹¹¹.

Como argumentávamos, os elementos extra-literários – neste caso, relacionados à biografia do autor – condicionam a recepção da obra, construindo um singular “pacto de verossimilhança”. Com isto, Ferréz está construindo uma posição discursiva cujas atribuições

¹¹¹ Em <http://www.youtube.com/watch?v=SCb3oIpfOxM> acesso em 20/05/2014.

vão além da *representação literária* da periferia, adentrando no terreno da *representação política* deste universo social.

7.4 Escritores da periferia: representação literária e representação política

Nesse aspecto, é interessante a contraposição com as opções de Paulo Lins. A diferença deste, que do primeiro momento quis enfatizar o caráter literário da sua atividade afastando-se das falas sociológicas de representação política, Ferréz aceita, ao menos num primeiro momento, essa função:

O lugar de fala do autor, legitimado pelo fato de ser morador do bairro que retrata como sinédoque de tantos outros, ganha um grande destaque, tal ocorrera com o romance de Lins e outros livros lançados no mesmo período. No caso de Ferréz, *esse posto de emissário foi assumido como projeto do qual ele seria um líder*, o que certamente não aconteceu com os demais e nem era meta de um autor como Paulo Lins, por exemplo (MARQUES, 2010, p. 11. *Itálica nossa*).

Neste sentido somos levados a pensar que o projeto da “Literatura Marginal” se aproxima da figura do “representante dos estigmatizados” nas definições teóricas de Goffman¹¹². No estudo citado, Marques analisa *Capão Pecado* traçando um paralelismo entre as práticas de auto-representação literária (“fazer seu próprio retrato”) e auto-representação política (“mobilizar seus próprios interesses”) com as que o autor constrói um lugar de fala coletivo, a partir das identidades “marginal” ou “periférico”. Para isso, é necessário “reconhecer a imperiosa mediação do extra-literário” com a obra, atribuindo a justa importância a elementos para-textuais como as “participações” de outros autores na obra (muitos rappers como Mano Brown, Negredo ou Cascão) imitando a prática habitual em grupos de Rap; o destaque para o visual e imagético, com a presença de diferentes grafias coloridas e fotografias; e as próprias declarações públicas do autor, que explicitam a vontade de conectar com os moradores do seu bairro com um livro “de mano pra mano” (MARQUES, 2010, p. 56-58).

Talvez por esse caráter textual, que aproxima *Capão Pecado* ao discurso explicitamente político, o espaço de crescimento ocupado por Ferréz nessa primeira fase foi mais propiciado por publicações de discurso político mais que literário. Sem dúvida, a principal “conexão” de Ferréz após a publicação do seu primeiro romance foi a revista *Caros*

¹¹² Ver os subcapítulos 4.1: “A resignificação do estigma ‘marginal’: processo aberto”, e 4.2: “O estigma positivado, como chave das portas do campo”, nesta dissertação.

Amigos, que o convidou para participar como colunista mensal (entre 2000-2010). A partir dessa, Ferréz articulou as já comentadas revistas especiais sobre *Literatura Marginal*, cuja importância social e literária tem sido amplamente exposta (NASCIMENTO, 2009, p. 52-75; SILVA; TENNINA, 2011). O mesmo trabalho para construir um movimento literário integrado por moradores das periferias se prolonga, anos depois, com a fundação do *Selo Povo* (2010), uma editora localizada em Capão Redondo que lança livros de bolso, de autores periféricos, a preços populares¹¹³. Junto às colaborações nesta revista, outras atividades têm levado a escutar Ferréz como “comentador político” antes que como “escritor de ficções”: seus frequentes artigos em jornais e revistas (como *Folha de S. Paulo*, a *Revista Fórum São Paulo*), seu trabalho como consultor editorial do *Le Monde Diplomatique – Brasil* ou seu papel como redator para o informe anual das Nações Unidas a convite do PNUD (2005)¹¹⁴. Entre essas publicações, destaca a importância crescente do blog pessoal do autor (<http://ferrez.blogspot.com>), escrito desde 2004 até a atualidade.

A utilização do blog pessoal tem sido prolixa (a total de postagens entre os anos 2004-2013 ocupa mais de 1600 folhas, com texto, imagens e vídeos) e os conteúdos são muito diversos. Em geral, os escritos do blog apresentam o “pacto autobiográfico” típico desse meio, com uma voz narrativa que coincide com o autor como pessoa física, apresentando fatos cotidianos em forma de pequenas crônicas ou informações com o simples fim da divulgação. Muitas vezes, as postagens estão assinadas ao final do texto, seguindo o padrão das colaborações em jornais ou revistas, com certo tom paródico¹¹⁵. As assinaturas se compõem do nome “Ferréz...” seguido de suas identificações, normalmente “...é escritor...”, e algum outro elemento referente ao conteúdo da postagem, como “...e morador de um país chamado periferia”, “...e esportista, afinal agora faz caminhadas longas para ser bem

¹¹³ Os livros lançados até o momento são: *Cronista de um tempo ruim* (Ferréz, 2010), *Amazônia em chamas* (Catia Cernov, 2010), *Sob o azul do céu* (Marcos Teles, 2011), e *Oh, margem! Reinventa os rios!* (Cidinha da Silva, 2011). Em entrevista com o pesquisador, Ferréz anuncia o próximo lançamento do autor inédito Wesley Barbosa (“...é um moleque lá da favela, um moleque negro, ele tem vinte e poucos anos e vai ser uma revelação. Ele lê pra caramba e escreve muito, mano. Ele vende CD pirata na rua e ninguém descobriu ele ainda...”) e das crônicas de Lima Barreto (“...que eu tinha prometido...”), no mesmo selo. Ao mesmo tempo, comenta que sua intenção nos próximos anos é integrar a *Selo Povo* como coleção específica dentro de uma editora maior, um projeto de Ferréz e o escritor Lourenço Mutarelli titulado *Culto ao gato*. Essa editora poderá combinar livros de bolso “baratas”, com outras edições mais caras, mais “de luxo” (FZ5, min. 1:30-2:50).

¹¹⁴ O texto redigido para o Informe da ONU foi divulgado no *Blog* (02/02/2007).

¹¹⁵ Às vezes utiliza o epíteto “datilógrafo do gueto” em alusão ao curso de datilografia que realizou motivado pelo seu pai.

atendido”, “...e fundador da *Idasul*”, “...e está terminando seu novo romance, *Deus foi almoçar*”. Nas ocasiões em que o autor publica textos literários, esses acostumam apresentar algum elemento paratextual indicando a singular natureza do texto, como os motes “conto”, “conto inédito” ou “poema” entre parênteses após o título da postagem. Mas, na maioria das ocasiões encontramos informações relativas à vida do autor, não necessariamente relacionadas com sua atividade literária, senão relativas à família, seu “segundo emprego” ou suas afeições (por exemplo, há postagens sobre o nascimento da sua filha, publicidade de eventos ou produtos da grife *IdaSul*, ou sobre a maquete da nave de Guerra nas Estrelas que o escritor ganhou no natal). Essa cotidianidade às vezes se relaciona com a atividade literária, comentando aspectos que referem ao exercício da escrita ou suas relações com o mundo literário (participação em palestras e eventos literários, contratos com editoras, divulgação de obras próprias ou de outros escritores). Ainda com esse “pacto autobiográfico”, encontramos muitas postagens que se relacionam com o exercício da cidadania ou discursos explicitamente políticos, em geral de denúncia, com um apelo implícito para a mobilização do leitor: o caso mais evidente é o da mobilização em auxílio às famílias removidas das suas moradias, pela reintegração de posse do terreno ocupado pela comunidade Olga Benário (antiga favela Portelinha, no Capão Redondo)¹¹⁶. Nesse momento, Ferréz se une a outras personalidades relevantes (como o escritor periférico Sérgio Vaz, o rapper Eduardo do grupo Facção Central ou o senador Eduardo Sulpicy) para coletar mantimentos básicos e ajudar no possível às famílias removidas, fazendo do blog uma plataforma de divulgação, denúncia e chamada de solidariedade. A interatividade do meio nos permitiria uma análise prospectiva das atitudes com que os leitores recebem esses textos, e tudo indica que o leitor compreende o “pacto autobiográfico”, com o qual o escritor propõe uma escrita sincera e direta, com um enunciador que coincide com a pessoa física sem a mediação de nenhum tipo de “voz narrativa”, “eu lírico” ou “autor implícito”¹¹⁷. Dessa forma, o leitor do blog de Ferréz pode conhecer em profundidade a vida do escritor, o que sem dúvida contribui para a ambiguidade no regime de representação (“os pactos de leitura múltiplas”) que articula a recepção de livros

¹¹⁶ As postagens relativas à desocupação da comunidade Olga Benário foram publicadas em 24/08/2009, 28/08/2009, 01/09/2009, e 03/09/2009.

¹¹⁷ Isto é comprovado por Lucía Tennina no seu artigo “O blog de Ferréz”, onde compara a recepção de um mesmo texto do autor veiculado no seu blog pessoal e no jornal *Folha de S. Paulo*. Da comparação, Tennina observa como os leitores do blog constroem uma espécie de “comunidade imaginada”, construindo leituras mais empáticas com o ponto de vista do autor (TENNINA, 2010).

como *Capão Pecado*.

Como vimos no retrato anterior, após o sucesso de *Cidade de Deus*, Paulo Lins tentou constantemente fortalecer sua identificação como “escritor”, defendendo o caráter “literário” e “ficcional” do seu trabalho, chegando a recusar a etiqueta da “Literatura Marginal” para evitar os efeitos perversos dos “pactos de leitura múltiplos”¹¹⁸. Com estratégia contrária, Ferréz parece assumir totalmente a posição de enunciação ambígua, exercendo tanto a de “representante político da periferia” quanto a de “(auto)retratista de um nós imaginado”. Isto em ocasiões serve para reforçar o “pacto de verossimilhança” da sua escrita literária, permitindo-lhe ocupar uma posição específica no campo literário. Por exemplo, quando compara os retratos da periferia feitos por ele e pela escritora Patrícia Melo:

Abujamra (Entrevistador): Existe nos condomínios algum escritor que entenda de periferia?

Ferréz: Pouquíssimos, né? Eu diria que hoje em dia tem um pá de cara que passeia na periferia. Vai lá, passeia como se fosse um jardim zoológico, aí volta pra casa pra escrever. Esse tipo de coisa eu não acredito não, eu acho que você tem que estar no lugar.

Abujamra (Entrevistador): Quem fala mais perto da periferia, por exemplo: Rubem Fonseca, Patrícia Melo ou João Antônio?

Ferréz: Eu acho que João Antônio é esforçado pra caralho. E Rubem Fonseca também. Patrícia Melo, não. Ainda que ela pesquisou mesmo e tal... eu vejo ela com... uma outra visão (FZ2-1, min. 5:10-5:50).

Já falamos de João Antônio nesta dissertação¹¹⁹, lembrando que, de certa forma, a divulgação da sua biografia integrava o pacto ficcional da obra (estratégia que estudiosos como Gonzaga qualificavam de “apelo publicitário”). Certamente, essa semelhança faz com que Ferréz se aproxime desse escritor que toma como referência, no estabelecimento de uma relação intrincada entre literatura e autobiografia. Ao mesmo tempo, o escritor parece ser muito consciente dos riscos que esse “pacto de verossimilhança” implica. Ainda declarando que se inspirou no romance de Paulo Lins para “fazer o mesmo com Capão Redondo”, após as polêmicas levantadas pelo filme sentiu o lado problemático do “pacto de verossimilhança”, que veiculando uma representação ligada à violência e criminalidade pode reproduzir o “estereótipo do bairro”. Por este motivo, Ferréz declara que recusou uma proposta para uma adaptação cinematográfica do romance (NASCIMENTO, 2009, p. 211). Um momento ainda

¹¹⁸ E mesmo assim, como vimos, Paulo Lins enfrenta constantemente críticas às suas ficções baseadas em “erros históricos” ou “descrições irreais”, como as levantadas por Alba Zaluar (por uma apresentação distorcida da psicologia do criminoso), MV Bill (por estereotipar o bairro e seus moradores), Ailton Batata (que processou o escritor por sentir-se retratado no personagem Sandro Cenoura) ou Sérgio Cabral (por retratos falsos dos criadores do samba e “escorregões históricos” sobre Rio de Janeiro).

¹¹⁹ Ver “A Literatura da Periferia como Literatura Marginal?”, nesta dissertação.

mais claro para compreender o risco associado ao “pacto de verossimilhança” é a polêmica levantada pela sua disputa com o apresentador de TV Luciano Huck, reconstruída detalhadamente em artigo de Lucía Tennina (2010). Após ser assaltado nas ruas de São Paulo, o apresentador publicou no jornal *Folha de S. Paulo* um artigo violento, reclamando da insegurança e pedindo mais dureza no combate à criminalidade. Solicitado pelo mesmo jornal, Ferréz escreveu uma réplica irônica, narrando o assalto sofrido por Huck da óptica do assaltante (o protagonista do assalto olhava o relógio do assaltado e “se perguntava como alguém pode usar no braço algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada”), argumentando implicitamente que a causa da criminalidade é a pobreza e a desigualdade, concluindo que:

No final das contas, todos saíram ganhando, o assaltado ficou com o que tinha de mais valioso, que é sua vida, e o correria ficou com o relógio. Não vejo motivo pra reclamação, afinal, num mundo indefensável, até que o rolo foi justo pra ambas as partes.
(FERRÉZ, em *Folha de S. Paulo*, 08/10/2007)

Com o título *Pensamentos de um correria*, o artigo foi publicado na seção “Opinião”, ainda que o autor o escrevesse como se fosse um conto, uma “ficção”. Isto provocou que o Ministério Público abrisse um processo contra o escritor por “Apologia de crime” (Art. 287 Código Penal), que finalmente foi arquivado quando o advogado do escritor fez entender ao juiz que “o texto era uma ficção”. Em entrevista com o pesquisador, o escritor confirma que esse episódio foi prejudicial para ele: “O processo foi arquivado agora, mas me prejudicou bastante... pelo pessoal cancelar palestras, essas coisas, sabe?” (*Entrevista ao pesquisador*, min. 21:30-21:45). Mesmo assim, no programa de Antonio Abujambra, Ferréz rememora o acontecido, reafirmando-se na conclusão que já divulgou no seu blog sobre essa disputa com Huck: “No final ficou tudo certo, ele recebeu um relógio de presente, no valor do que teve sido roubado e eu recebi um processo judicial, quem tá do lado do povo recebe um processo judicial” (FZ4-2, min. 0:15-1:45). Com isso, Ferréz volta a defender a sua imagem de “representante político da periferia”, ainda que para livrar-se do processo utilizou sua identificação como “representante literário”, autor de “ficções”. Isso é uma boa demonstração da tensão (estética e política) aberta pela ambiguidade textual nos “pactos de leitura múltiplos”.

Mas além desses efeitos às vezes problemáticos, propiciados pela ambiguidade dos “pactos de leitura múltipla” que implica o tão comentado “olhar interno”, o fato é que a “consagração literária” de Ferréz prosseguiu com seus livros seguintes, com os que o escritor

foi afirmando uma posição própria no campo literário.

7.5 Do reconhecimento como escritor ao investimento social

À publicação de *Capão Pecado* seguem dois livros que, no essencial, mantêm os “pactos de verossimilhança” dos quais estamos falando: o romance *Manual Prático do Ódio* (2003) e o livro de contos *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006). Esses dois títulos aparecem na Objetiva, grande editora comercial integrante do grupo transnacional Santillana, que também reedita *Capão Pecado* com algumas alterações. Essa mudança é motivada por uma disputa com a pequena editora Labortexto, que segundo o autor (e uma sentença judicial) não teria cumprido compromissos contratuais relativos ao pagamento dos direitos autorais. Nesse contexto, a editora Objetiva proporciona condições econômicas que permitem um bom desempenho do autor:

A Objetiva foi assim. Eu estava escrevendo o *Manual Prático do Ódio*, mas estava bem no começo. Aí eu fui para a editora e disse: “eu não vou conseguir terminar, eu estou trabalhando de pedreiro, e eu não vou conseguir terminar o livro, então eu vou precisar de um dinheiro para terminar o livro, pelo menos minhas compras, né? 150 reais, 250 reais”. E a editora topou pagar minhas contas durante dois anos para mim para fazer o livro (FZ5, min. 14:30-15:00).

A mudança para uma grande editora, que inclusive aceita pagar adiantado alguma parte do dinheiro, ilustra a progressiva consagração do autor, baseada não só no seu importante volume de vendas, senão também no seu reconhecimento específico no jogo literário (apreciável em indicadores objetivos como sua presença em eventos literários¹²⁰, as múltiplas traduções para diversos idiomas¹²¹, as propostas de bolsas¹²² ou a indicação para

¹²⁰ Por exemplo, Ferréz participou em várias ocasiões de importantes eventos literários brasileiros como a Festa Literária de Paraty (FLIP) ou a Bienal do Livro de São Paulo. Mas também de eventos internacionais, como a Bienal del Libro de Bogotá (2012), a Feria del Libro de Buenos Aires (2014) ou a Feira do Livro de Frankfurt, no ano em que Brasil era o país homenageado (2013). Também foi convidado para palestrar em importantes universidades estrangeiras, como a Brown University (USA, 2013) e a Sorbonne, em Paris (2013).

¹²¹ *Manual práctico do ódio* foi traduzido para o italiano (Fazie Stile Libero, 2006), espanhol (El Aleph, 2006), francês (Anacacina, 2009), e reeditado em Portugal (Palavra, 2006). O autor também participou em obras coletivas difundidas internacionalmente, como *Notebook* (USA, 2002); *Il Brasile per le strade* (Italia, 2009); *Other Carnivals: New Stories from Brazil* (UK, 2013). Teve o conto “Viver em São Paulo” publicado na revista alemã *Literatur Nachrichten* (2004); o conto “Eu sou o...” publicado na editora alemã FU Berlin (2013); o conto “Vizinhos” pela editora alemã Wagenbach (2013). (Fonte: *Blog*, diversas datas)

¹²² Em 2004 foi candidato a uma bolsa de criação literária da Fundação Guggenheim, indicado por Norman Gal, membro do jurado. Em entrevista, Ferréz declarou que recusou a bolsa porque “eu sempre acreditei muito na periferia, em você ficar, em você batalhar, tá ligado? Eu acho que falar sobre o assunto e não fazer nada para

importantes prêmios literários¹²³). Para esse reconhecimento, especialmente no cenário internacional, foi importante o trabalho de Ray Güde Mertin, significativo agente literário que trabalhou na difusão internacional de muitos escritores brasileiros¹²⁴. Se considerarmos o “reconhecimento dos pares”, um bom indicador são alguns dos elogiosos depoimentos de escritores como Marcelino Freire, Lourenço Muttarelli ou Paulo Lins, no documentário *Literatura e Resistência* (2008); ou também os interessantes diálogos que mantêm com alguns escritores e poetas (Glauco Mattoso, Xico Sá, Arnaldo Antunes, Fernando Bonassi etc.) no programa de entrevistas *Interferência*, apresentado por Ferréz e emitido na TV Cultura (2008-2009)¹²⁵. Nos termos de Lahire (2006 b), diríamos que os signos objetivos de reconhecimento fazem incontestável, socialmente aceito, seu processo de identificação como “escritor”.

Unido a esse processo de consagração, está o “trabalho de base” de que Ferréz falava em um trecho citado anteriormente. O pilar fundamental desse trabalho *na e pela* comunidade é a grife de roupa *IdaSul*, fundada pelo escritor em 1999 e talvez seu maior sucesso até o momento, gerando interesse nos mais distintos âmbitos¹²⁶. A grife comercializa roupas e produtos de estilo hip-hop, integralmente produzidas no bairro, do desenho até a impressão e comercialização. O objetivo do autor com esse empreendimento era “valorizar simbolicamente”, fortalecer a autoestima da comunidade invertendo o valor do estigma, fazendo com que as pessoas se orgulhassem de ser moradoras de Capão Redondo. Sem dúvida, o sucesso da grife se deve à filosofia da empresa, que com a política inegociável de

melhorar o assunto é... ser mais um, só. E eu não queria sair do local onde eu estava, do momento no que estava, as pessoas na minha volta... E eu nunca paguei pau para americano, eu pensei que ia ser mais um cara lá, tá ligado? Na cultura dos caras, querendo tomar um *coffee-break*... Então para mim não vira nada, meu negócio é aqui mesmo, e minha cultura é essa” (FZ2-1, min. 4:30-5:10).

¹²³ *Ninguém é inocente em São Paulo* foi indicado para o prêmio Jabuti e finalista do prêmio Portugal Telecom na categoria contos (2007). Em 2001, recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de Melhor Projeto de Literatura pela revista *Literatura Marginal*. A estes se unem prêmios ligados ao mundo da cultura negra, hip-hop ou periférica, como o 1º. Prêmio Cooperifa (pelo conjunto da obra e pelo projeto *Literatura Marginal*), o prêmio Hútuz 2005 (ciência e conhecimento) pelo livro *Manual Prático do ódio* ou o Prêmio Zumbi dos Palmares 2006 (Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo) pela sua atividade relacionada com a cultura negra (Fonte: *Blog*, diversas datas).

¹²⁴ Como o autor informa em *Blog*, em postagens de 04/02/2007 e 16/02/2007.

¹²⁵ Os 36 programas estão disponíveis no site <http://interferencia.art.br/>, tanto na versão curta (uns 5 minutos) que foi emitida na TV, quanto na versão integral, sem cortes. Acesso em: 20/05/2014.

¹²⁶ Gerando o interesse do visionário escritor cyberpunk Bruce Sterling, que visitou a loja da *IdaSul* em Capão Redondo, a grife foi motivo de uma reportagem na importante revista *Wired*, que trata temas sobre tecnologia, sociedade e cultura (*Blog* 01/12/2010). O artigo de Bruce Sterling está disponível em <http://www.wired.com/2010/11/chic-in-the-favela/> Acesso em: 20/05/2014.

pagar salários justos aos trabalhadores (ainda que repercuta em preços maiores), se aproxima, sem pretendê-lo, de modelos teóricos como o comércio justo ou a economia solidária¹²⁷. Outro elemento importante para a consolidação da grife é o “capital simbólico” do escritor e seu reconhecimento comunitário no Capão Redondo, assim como a colaboração publicitária de outras figuras públicas (geralmente amigos de Ferréz), como os *rappers* Mano Brown, Eduardo (de Fação Central), o cantor gospel Scooby, o grupo de samba Recepção ou o escritor Lourenço Mutarelli¹²⁸. Dessa forma, a grife se torna a principal fonte de ingressos do escritor, o “segundo emprego” ganha-pão que permite o tempo necessário pelo escritor para a realização da escrita literária.

Ferréz: Poderia estar em várias outras coisas, mas... Eu gosto dessa porra [o trabalho literário e editorial]. Eu tentei me afastar porque da mó trabalho, e eu perco dinheiro pra carai quando eu lanço livro... Mas eu gosto.

Entrevistador: Porque o que é a renda importante é a *IdaSul*, que funciona bem, né?

Ferréz: É, a *IdaSul* é o que paga as contas, né? Aliás, quer dizer, o público da *IdaSul* é o que paga as contas (FZ5, min. 6:00-6:20).

Mas além dessa dimensão econômica, há grande afinidade política entre o projeto literário de Ferréz e sua atividade com a grife *IdaSul*: basicamente, tanto em um como em outro âmbito, o “escritor/empresário de moda” se dedica à manipulação de símbolos, textos e imagens para fortalecer a autoestima coletiva do bairro, invertendo o estigma associado à periferia para convertê-la em motivo de orgulho.

Além dessa atividade, as rendas da *IdaSul* e o incansável trabalho de Ferréz tem gerado interessantes desdobramentos, ações e organizações que buscam melhorar a vida coletiva do bairro. Um dos primeiros teria sido a “Biblioteca Êxodus”, uma biblioteca comunitária fundada por Ferréz e seu amigo o rapper Nego Du, atualmente gerenciada por Negrodo¹²⁹. A essa biblioteca lhe seguiram outras atividades no Capão Redondo, como a organização periódica dos *Ensaiações*, encontros de rappers onde os mais veteranos podem dar dicas aos mais novos; ou das festas *100% Favela*, mega-eventos de rap em palcos periféricos,

¹²⁷ Essa “filosofia de empresa” é divulgada em múltiplas postagens no blog do Ferréz, comparando-se com outras grifes transnacionais americanas, que são apresentadas como “vilãs”. Por exemplo, a postagem “Veja o que sua marca representa (1daSul, Nike, Adidas)” (*Blog* 24/08/2007).

¹²⁸ As fotos de todos eles vestindo roupas *IdaSul* são divulgadas repetidamente no blog de Ferréz (Por exemplo, *Blog* 03/09/2010).

¹²⁹ Segundo se relata na crônica “Biblioteca Êxodus” incluída no livro *Cronista de um tempo ruim* (2010, pp. 113-119). Em entrevista ao pesquisador, Ferréz confirma o andamento atual da biblioteca: “Ela está até hoje lá. Ela existe, o Negrodo está tomando conta. Eu saí, sou amigo deles, sou parente deles, mas eu saí e fui fazer meu trampo no *Interferência*” (FZ5, min. 9:50-10:05).

com o patrocínio da grife. Ao mesmo tempo, a grife *IdaSul* desenvolveu uma fonográfica própria, produzindo um disco-coletânea com grupos de rap da região. E em um plano mais abrangente, devemos citar a *ONG Interferência*, criada em 2009 pelo escritor e a pedagoga Tia Dag. A ONG tem desenvolvido atividades culturais focadas na infância, propondo desde oficinas de reforço escolar, até yoga, passando por atividades de fomento da leitura, além de festas em datas específicas como Natal ou Páscoa¹³⁰.

Essa dedicação no cuidado à infância, com especial ênfase no fomento à leitura, tem sido uma constante no trabalho de Ferréz dos últimos anos, talvez reavivado com o nascimento da sua filha em 2007¹³¹. Isso é apreciável na publicação de dois livros dedicados ao público infantil: *Amanhecer Esmeralda* (2005) e *O Pote Mágico* (2012), mas também na grande quantidade de palestras que o autor tem feito em escolas periféricas não só de São Paulo, mas também de todas as cidades onde participa de algum evento¹³². Como indicava Nascimento em recente entrevista:

Pra um menino que está lá na periferia e que tem um igual que também escreve, que virou notícia na televisão porque escreve, é extremamente significativo. (...); é impressionante o efeito pedagógico junto aos meninos de favela e periferias (NASCIMENTO, 06/01/2014).

Em todas essas atividades, a implicação de Ferréz passa pela presença física direta, colaborando nas mais diversas tarefas: desde articular contatos para conseguir doações de livros, até pintar paredes, distribuir ovos de Páscoa para as crianças ou fazer de “mestre de cerimônias” num sarau ou encontro de rap. Sem dúvida, para toda essa atividade sociocultural, que procura melhorar a vida em Capão Redondo, a relevância literária de Ferréz tem sido um recurso importante. Com base nisso, alguém poderia dizer, lembrando da análise de Bourdieu (1996, p.196-201), que Ferréz realizaria um processo homólogo ao de Zola durante o “caso Dreyfus”: o capital simbólico conquistado na autonomia do campo literário reverte no campo político, através da ação de um “intelectual” com independência e reconhecimento para influir na vida política do país. Nada mais errado. Como vimos na

¹³⁰ Divulgada com frequência no blog de Ferréz, por exemplo em postagem “Interferência – Firme e Forte na missão” (*Blog*, 26/09/2010). A ONG tem um site próprio, onde divulgam atividades e disponibilizam informação para colaborações: <http://onginterferencia.blogspot.com.br/>. Acesso em: 20/05/2014.

¹³¹ Como divulgado em *Blog* 06/04/2007.

¹³² No artigo “Os escritores da periferia criam novos leitores” (SOUTO, 14/01/2014), descrevi uma destas palestras de Ferréz, realizada para uma plateia de crianças e adolescentes durante a Feira do Livro de Porto Alegre, focando no seu efeito pedagógico. Outros escritores periféricos, como Sérgio Vaz, também tem realizado uma importante tarefa nesse âmbito.

polêmica com Luciano Huck mencionada anteriormente, a posição discursiva de Ferréz não se aproxima da independência e prestígio dos intelectuais e sua palavra não só carece do reconhecimento atribuído à figura dos “intelectuais”, senão que, inclusive, é suscetível de ser censurada e ajuizada. O “trabalho de base” de Ferréz é mais compreensível se consideramos o modelo teórico de Lahire (2006 b), isto é, o “trabalho de base” como um “segundo emprego”, obviamente relacionado com sua atividade literária, mas não totalmente dependente desta. A atividade sociocultural seria compreendida como atividade “paraliterária” ou “extra-literária”, isto é, um exercício de cidadania que é desenvolvida como qualquer outro sujeito, para o qual se mobilizam os recursos disponíveis e as capacidades desenvolvidas na sua vida. Nesse sentido, o “trabalho de base” de Ferréz é mais semelhante ao da pedagoga Tia Dag (da ONG interferência) do que ao intelectual francês que escreveu o “*Eu acuso*”.

7.6 Desdobramento multimídia da criatividade literária

A atividade criativa de Ferréz não se reduz à escrita literária, mas se expande em outros formatos, que é preciso considerar para compreender tanto seus livros quanto sua trajetória biográfica. Esta atividade tem-se desenvolvido principalmente na música hip-hop (rap), no roteiro de cinema e TV e nas Histórias em Quadrinhos (HQs).

Como já tem sido analisada, a influência do rap brasileiro em livros como *Capão Pecado* ou *Manual Prático do Ódio* é importante, incluindo aspectos estilísticos (temáticas, vocabulário, foco narrativo, presença da oralidade etc.) e de distribuição e consumo da obra (a presença de “colaborações” e referências de rappers, a circulação do escritor por esse meio cultural etc.). Isso se reforça com a atividade de Ferréz como letrista de rap, compondo para outros grupos (Racionais, Facção Central, Outraversão etc.) ou interpretando ele mesmo suas composições. Entre suas letras solo, destacam a música *Judas* ou *Periferia lado bom*¹³³. Além disso, Ferréz integra o grupo *Tr3f*, junto com Maurício DTS e DJ Odair. O grupo tem se apresentado em vários eventos de rap em Capão Redondo e outras periferias de São Paulo, que Ferréz divulga sistematicamente no seu blog. Nesse sentido, é perceptível o desejo da comunicação “de mano pra mano”, do escritor com um público ideal muito definido: os

¹³³ O clipe da música *Judas* foi finalista do prêmio MTV Vídeo Music Brasil 2003, na categoria “Melhor Videoclipe de rap”. O clipe de *Periferia Lado Bom* foi produzido para o documentário *Literatura e Resistência* (2009), e é um dos extras do DVD.

moradores da periferia, com os quais se identifica. Para isso, Ferréz foi-se aproximando desse gênero musical, que não freqüentava nos tempos da sua adolescência.

Como Paulo Lins, Ferréz recebeu vários convites para participar na indústria audiovisual após a publicação de seus romances. No seu blog, ele faz várias alusões a projetos de adaptações cinematográficas de *Capão Pecado* e *Manual Prático do Ódio*, que até agora não se concretizaram. Entretanto, Ferréz participou como roteirista convidado nos seriados *Cidade dos Homens* (O2, 2004) e *9mm: São Paulo* (Fox, 2009), assim como também colaborou no texto final do filme *Bróder* (Jefferson De, 2010)¹³⁴. Todos esses projetos trazem narrativas sobre a vida nas periferias brasileiras, incidindo especialmente em temáticas de crime e violência. A participação do escritor se justificaria pelo “pacto de verossimilhança”, semelhante ao que acontecia com Paulo Lins, de forma que sua contribuição como conhecedor da temática (por experiência própria) acrescentaria um “certificado de realismo” às produções. Mas também devemos considerar que o estilo narrativo do autor (como acontecia com Lins) parece adaptar-se com muita facilidade ao meio audiovisual, como prova a adaptação fílmica em curta-metragem de vários dos contos publicados em *Ninguém é inocente em São Paulo*¹³⁵, com a satisfação do escritor. O diálogo entre a página e a tela é um caminho de mão dupla, uma experiência da que o escritor aprende, incorporando diversas técnicas narrativas para a composição dos seus romances¹³⁶, como ele mesmo escreve sobre seu processo criativo:

Vou correndo o dedo pelas teclas, e as correções começam, algum personagem que está denso demais, outro que ficou meio esquecido, uso um pouco da experiência dos roteiros que li e escrevi nesses anos e monto uma curva para os personagens, consulto sempre a estrutura do livro para saber se as ações estão em demasia, cada parte é marcada por uma cor, e assim o livro quando visto de longe parece um cubo mágico, também por influência do Marc que trabalho comigo no 9MM, quando escrevia os roteiros, ele me ensinou um método de Bit, e isso hoje tá sendo bem útil, embora pareça ser bem complicado, esse jeito de fazer a divisão dos sentimentos no trabalho ajuda bastante a ficar tudo organizado (*Blog*, 29/12/2010).

Já no mundo das Histórias em Quadrinhos, sua produção começa a partir do encontro

¹³⁴ Na postagem “Bróder é lançado” (*Blog*, 19/02/2010), o escritor divulga uma matéria sobre o filme, que traz a seguinte manchete: “O filme Bróder tem trilha sonora de Emicida, colaboração de Ferréz e recebeu a benção de Mano Brown”.

¹³⁵ Por exemplo, a adaptação do conto “O Barco Viking” em desenho animado (divulgado em *Blog*, 27/02/2010).

¹³⁶ No vídeo “processo criativo” incluído no DVD *Literatura e Resistência* (2008), Ferréz nos mostra um pouco do seu método compositivo para o romance *Manual Prático do Ódio*. Ali podemos ver que, mesmo antes de trabalhar como roteirista para a televisão, o escritor já utiliza algumas técnicas habituais na escrita de roteiro, como a utilização de esquemas sequenciais gerais, fichas de personagens etc.

com o desenhista Alexandre de Maio¹³⁷, ainda que Ferréz seja um leitor assíduo de HQs desde o tempo da infância, como vimos anteriormente. A sua primeira experiência como roteirista foi a publicação da revista *Os inimigos não mandam flores* (2006). Esta é a adaptação em HQ de um conto de Ferréz de título semelhante (“Os inimigos não levam flores”), previamente publicado no especial *Caros Amigos – Literatura Marginal – Ato I* (2001, pp. 22-23). Este primeiro HQ, colorido, de 46 páginas e em formato revista, traz o subtítulo “Uma história da periferia em quadrinhos”, duas breves entrevistas com os autores e um prólogo do repórter Rodrigo Fonseca com o título “De frente para a vida. A realidade brasileira nas páginas de uma história em quadrinhos”. Com um relato sobre assaltos, polícia e assassinatos, a HQ repete a fórmula dos romances de Ferréz, combinando um retrato realista da violência marcado pelo “pacto de verossimilhança”, com um desenho muito detalhado, próximo da técnica fotográfica¹³⁸. Após esta primeira experiência, a equipe segue trabalhando conjuntamente, com a intenção de produzir uma trilogia titulada *1000 fitas*. Esse projeto não teve apoio da editora que lançou a HQ (Pixel), mas mesmo assim o trabalho seguiu sendo elaborado, até que finalmente apareceu na Andarco Editora, com o título *Desterro* (2012). Em lugar de três revistas coloridas, temos um romance gráfico de mais de 180 páginas em p/b, publicado em um só volume. *Desterro* parte das páginas da primeira HQ e expande a narrativa, contando o passado dos personagens e acontecimentos posteriores. O protagonista, “Igorão”, é um chefe do tráfico de drogas, cuja história e psicologia nos é mostrada desde a infância. Junto a este, se apresenta uma série de personagens envolvidas, com um aprofundamento psicológico construído a partir de pequenas histórias que poderiam ser lidas como contos independentes. Um bom exemplo é o conto “Porque só pruz bacana fí?” (*Blog* 03/01/2007), que é adaptado ao formato HQ e integrado no romance gráfico. Através de um diálogo entre umas crianças da periferia, a recepcionista de uma academia de musculação e uns policiais, o texto apresenta uma narrativa sobre a frustração das crianças, que no calor do

¹³⁷ Em entrevista incluída no HQ *Os inimigos não mandam flores*, Ferréz explica como nasceu sua relação com Alexandre de Maio: “nasceu de contatos pela revista que ele edita, a *Rap Brasil*. Um dia, coleí na redação e o vi desenhando. Perguntei o que era e ele falou que fazia por hobby já que o mercado não tem espaço. Eu me apaixonei pelos traços na hora e guardei aquilo na cabeça para a gente tramar uma hora que tivesse oportunidade. E ela apareceu” (FERRÉZ; De MAIO, 2006, s/p).

¹³⁸ Na entrevista a Alexandre de Maio podemos ver como o “pacto de verossimilhança” da *Literatura Marginal* se adapta à imagem. Sobre as referências usadas para seu desenho, De Maio diz: “Estou sempre na Zona Sul, a trabalho, ou dando um peão (...). O lugar faz parte do meu dia-a-dia. Foi só retratar. Como desenhista, venho estudando uma forma de sempre deixar a arte próxima do que é real, sem perder estilo. Então usei minhas próprias fotos e a opinião de várias pessoas para retratar com realidade a história.” (FERRÉZ; De MAIO, 2006, s/p).

verão são impedidos de entrarem na piscina particular. Na HQ, o conto se integra como um episódio da infância de um dos traficantes. Com este tipo de narrativas e caracterização dos personagens, vão se estabelecendo relações implícitas entre contextos sociais (as frustrações e humilhações da infância) e traços psicológicos (a agressividade e desconfiança dos traficantes), criando retratos nos que o criminoso não é só uma figura estereotípica, mas também uma personagem humanizada com história e psicologia própria. Nesse sentido, o romance gráfico *Desterro* se assemelha ao romance *Manual Prático do Ódio*, que também tem destacado pela detalhada construção psicológica das personagens, normalmente criminosos, “marginais”, estereotipados nos discursos midiáticos dominantes. Como amostra do reconhecimento que a HQ tem conseguido no meio específico do mundo dos quadrinhos, destacam as duas indicações para o principal prêmio do quadrinho brasileiro, o Troféu HQMix¹³⁹.

7.7 Deus foi almoçar: “O livro que sempre quis fazer”

Publicado em 2012, o último livro de Ferréz é um livro estranho, que tem surpreendido à crítica pela sua grande diferença com anteriores obras do autor e continua relativamente pouco explorado. As poucas resenhas que apareceram na imprensa ressaltaram o afastamento de Ferréz do tema periférico¹⁴⁰, mas sem aprofundar realmente a leitura dessa nova obra. Ainda que a consolidada presença do autor no campo literário lhe tenha proporcionado certa notoriedade, o certo é que o interesse midiático tem sido claramente

¹³⁹ A obra foi indicada para o Troféu HQMix 2013, nas categorias “Melhor publicação de Aventura/Terror/Ficção” e “Melhor roteirista nacional”. (Fonte: <http://trofeu-hqmix.blogspot.com.br/2013/03/saiu-lista-de-pre-indicacoes.html>, Acesso em: 20/05/2014).

¹⁴⁰ Por exemplo, a resenha de Maria Fernanda Rodrigues em *Estado de S. Paulo*, que titula “Ferréz experimenta novos temas em ‘Deus foi almoçar’”: “Teria dado certo seguir vestindo a camisa de escritor de periferia [...]. Ferréz continuaria sendo chamado para festas literárias de aqui e do além-mar, ainda seria consultor de cineastas para assuntos de periferia, poderia ficar rico. Mas ele quis mais, e teve coragem de mudar a direção da sua carreira literária com um livro em que não se lê sequer a palavra favela” (25/06/2012). Uma notável exceção é a resenha realizada por Érica Peçanha do Nascimento, grande conhecedora do autor, que assinala alguns pontos interessantes para uma interpretação mais profunda do livro, por exemplo: “...o amor pela literatura e o interesse pelo universo dos quadrinhos de alguns personagens, tal como a deferência pela ufologia, confirmam a recorrência de elementos biográficos em suas ficções. [...] O texto não dá margem para que a obra possa ser reduzida à representação autorizada da periferia no plano literário pelos mais conservadores. [...] *Deus foi almoçar*, além de ser uma narrativa que se sustenta, sinaliza que há outras referências, recursos e experiências sociais que um escritor – que se assume originário e porta-voz da periferia – pode mobilizar quando se dedica à literatura.” (NASCIMENTO, 09/01/2013).

menor do que para *Capão Pecado*, o que também se aprecia no volume de vendas¹⁴¹. Com essa mudança no cenário habitual nas obras de Ferréz, há uma afirmação da capacidade literária do autor para além do recurso ao famoso “olhar interno”:

Eu queria mostrar com esse livro que não dependo do tema, tá ligado? Esse livro não depende do tema. *Eu sou o tema*. Eu moro dentro da quebrada. Eu falar sobre o tema ou não tanto faz. Eu não preciso passar a vida falando de... Nenhum livro meu é autobiográfico, entendeu? Eles tem as personagens, umas coisas... O dia que eu fizer uma autobiografia eu assumo (FZ5, min. 18:10-18:40).

Deus foi almoçar indaga um conflito de natureza filosófica, existencial ou metafísica, que se resolve com o recurso ao pensamento esotérico e a categorias próprias do ocultismo. A narrativa apresenta a decadência de um indivíduo em desesperada busca da transcendência, tentando fugir da desumanização da sociedade contemporânea, da que se faz um retrato claustrofóbico de rotinas impessoais, trabalho alienante e consumo banalizado. Nesse sentido, a obra se situaria num plano psicológico ou filosófico, apresentando não só a denúncia da violência urbana típica das periferias de São Paulo, mas também uma impugnação geral da civilização ocidental, concretizada na sociedade de consumo contemporânea. Esse desdobramento relaciona a violência difusa que aparecia em anteriores romances (crime, assaltos, assassinatos, violência policial, chacinas e tráfico de drogas) com a violência estrutural que gera essa violência (trabalho desumanizado e sem sentido, banalidade da vida, infelicidade geral da sociedade e o consumo hipertrofiado como única satisfação temporária do desejo). Isso o aproximaria a autores frequentemente citados por Ferréz, desde clássicos como Herman Hesse, Kafka ou Dostoievski, até contemporâneos como Lourenço Mutarelli ou Joca Reiners Terron, passando por tantos outros que aparecem nas páginas de *Deus foi Almoçar*: Raymond Carver, John Fante, Almeida Garrett ou Daniel Defoe. Porém, e talvez aqui esteja o ponto mais interessante do romance, esse conflito tantas vezes abordado, aqui se resolve com o recurso a elementos do ocultismo e da cultura popular, como veremos ao apresentar a trama.

Calixto, protagonista do romance, é arquivista numa empresa de recursos humanos e desde o primeiro capítulo se nos apresenta como um indivíduo depressivo e esgotado, infeliz com sua vida e seu trabalho, que considera repetitivo e desestimulante:

Abre a gaveta, pega o líquido que faz ele ter nova chance, muda de ideia, abre a

¹⁴¹ *Deus foi Almoçar* tem esgotado uma primeira edição de 10.000 exemplares em menos de um ano (*Blog* 11/07/2013). Isso é uma quantidade importante nos parâmetros do mercado editorial brasileiro, mas não se compara com o andamento de *Capão Pecado* que, segundo afirmações do autor, já tem vendido mais de 100.000 exemplares.

gaveta, de dentro retira uma borracha dura. Já pela metade, apaga o pequeno erro, repete nas duas cópias, dá uma soprada para afastar os inoportunos farelos da borracha.

Bate mais vinte e seis teclas, erra no acento, volta para a gaveta, faz a mesma merda novamente, retira a borracha, volta a borracha, assopra, morre aos poucos (FERRÉZ, 2012, p. 10).

Como vemos, a voz narrativa se aproxima muito da psicologia do protagonista, mesmo utilizando a terceira pessoa. Ao mesmo tempo que descreve as ações de Calixto como as de um robô mecanizado, o narrador vai criando todo o ambiente com esse tom impessoal, de movimento sem vida e de ações sem sujeito. Desde o início, e em repetidas ocasiões, o cenário e o movimento dos personagens se apresentam de chocante forma maquínica, impessoal, ações que acontecem sem que ninguém as realize:

A descarga foi dada; a porta, fechada; o zíper, puxado; o chinelo, recolocado; o botão, abotoado; a descarga, terminada; o ralo, lotado; o rosto, parado; o calor, acumulado no assoalho; a vida, passada; o futuro, usado (FERRÉZ, 2012, p. 7).

Em outras ocasiões, o mesmo efeito de despersonalização do protagonista se consegue com a repetição da mesma ação mudando a voz narrativa:

Chego em casa, finalmente desço do navio negreiro, onde tento não pegar os trechos de conversas, novelas, futebol, trivialidades para gastar tempo de vida, sei que sou mais feliz não ouvindo.

Calixto chega em casa, os cabelos da pequena estão repartidos em dois, um vestidinho deixa as coxas grossas à mostra, ela puxou à mãe, seus sapatinhos são azuis, ela ainda é um ser humano colorido, daqui a alguns anos vai perder a cor, vai ficar séria, desbotada, como todos (FERRÉZ, 2012, p. 143. Itálicas nossas).

Ou mais adiante, de novo:

Levanto e procuro o roupão, mas não acho, alguém o roubou.

Calixto levanta e procura o roupão, por um momento pensa que alguém o roubou, mas insiste em cutucar as roupas jogadas no fundo da cama e acha (FERRÉZ, 2012, p. 146, itálicas nossas).

O estado de letargia em vida piora com a separação da sua mulher (Carol), que após uma grande briga, acaba afastando dele sua pequena filha (FERRÉZ, 2012, p. 70-72). Assim se explica a situação de depressão na qual fica o protagonista, especialmente depois de abandonar o trabalho, permanecendo em uma completa solidão só quebrada por breves irrupções de personagens coadjuvantes, como o amigo Lourival (frequentador de sebos e colecionador de gibis, o que permite extensos diálogos sobre quadrinhos nacionais e americanos, sobre ficção científica, ocultismo, ufologia etc.), seu colega no trabalho (o jovem e simpático Hamilton, que o leva numa boate com trágicas consequências), ou sua irmã (cuja visita não desperta nenhuma emoção em Calixto, reforçando sua solidão).

Nessa trajetória de queda e progressivo isolamento, uns poucos elementos aparecem

como luzes ao final do túnel, como símbolos de potencial transcendência humana, que levam Calixto a gestos insólitos. Todos esses símbolos estão associados a imagens de amor ou afeto, como se a possível superação do catastrófico estado presente passasse pelo encontro com *o outro*, mas também pelo *autoconhecimento*. Muitos desses elementos simbólicos são associados à filha, como uma colher que Calixto guarda no bolso e vai reaparecendo como um talismã ao longo da narrativa (FERRÉZ, 2012, pags. 57, 86, 188, 223), até que finalmente, um *flash-back* nos explica o seu significado, num diálogo entre Calixto e sua filha:

Por que colocou essa colher no meu bolso, minha linda?
É pra você sempre me dar Danone papai, pra não esquecer de mim.
Pra não esquecer de mim (FERRÉZ, 2012, p. 237).

Algo semelhante acontece com uma vizinha de Calixto que repetidamente aparece lavando o quintal e alimentando uma cadela. Após passar por ela várias vezes (FERRÉZ, 2012, pp. 22, 45, 159), Calixto vai tomando coragem até convidá-la para tomar um café (FERRÉZ, 2012, pp. 185-188), o que propicia um momento de êxtase e felicidade. Essa relação, assim como todo o romance, se desenvolve num ambiente onírico, onde transitam personagens como fantasmas, deixando cair falas que são interpretadas como sinais místicos pelo protagonista. Às vezes, por exemplo, essas falas tomam um caráter meta-literário, como quando um desconhecido em um bar diz a Calixto que “é um personagem, pouco criativo, antiquado, melodramático” em um “romance sem graça”, que está sendo escrito por “o filho da puta que está brincando de Deus” (FERRÉZ, 2012, pp. 88-89). Isso encaixa com outra figura enigmática que aparece repetidamente, sem nunca chegar a conversar com Calixto, mas cuja descrição física se assemelha muito à do escritor do romance: um “cara esquisito” de “andar meio cansado”, de boné, “cabelos ralos compridos na parte de trás da cabeça” e óculos “feitos num material meio de plástico, tipo os óculos das pequenas crianças” (FERRÉZ, 2012, p. 91). Todas essas aparições misteriosas vão convergindo na ideia do “Portal”, como uma presença inquietante e tentadora que atravessa a vida de Calixto, ao início assustando (“o portal que sempre o atraía, mas ele não teria coragem de olhar”, p. 10; “o perigo de quase ultrapassar o portal... sabia que muitos que dessa entrada não voltavam”, p. 25), mas do qual pouco a pouco vai se aproximando (“sentia que estava próximo de uma palavra, ou talvez uma frase que abrisse o portal”, “mergulhou no espelho com a cabeça levemente inclinada para frente, como quem mergulha num calmo lago”, pp. 106-109; “você só vai ver o portal no fim”, p. 122; “sei que o portal me espera, já estou no labirinto há dias”, p. 155), até que, no capítulo final, Calixto o encontra:

Avistou uma grande batente de madeira, e só quando se aproximou viu que havia uma porta, uma porta com uma fechadura onde o buraco da chave parecia ser de um formato familiar.

Sentiu algo ficar quente em seu bolso, tirou a colher e instintivamente colocou na fechadura da grande porta, ela se abriu, o portal estava à sua frente (FERRÉZ, 2012, p. 238).

Após “atravessar o portal”, o personagem entra num mundo onírico, repleto de gavetas onde se conservam as lembranças da sua vida. Para compreender esse símbolo, tão importante para a narrativa, é importante atentar para a dedicatória, na abertura do livro: “Para Papus, Aquele que me impulsionou a atravessar o portal” (FERRÉZ, 2012, p. 5). Papus, pseudônimo de Gérard Anacleto Vincent Encausse, foi um famoso médico e escritor ocultista francês de finais do século XIX, tendo livros publicados (traduzidos ao português) sobre magia, ocultismo, tarô ou cabala. Dessa forma, o “portal” se deveria relacionar com temas como a reencarnação, a anamnese ou a viagem astral, mas no contexto da obra e relacionado com anteriores produções ou as declarações públicas de Ferréz, o termo pode aludir, num sentido lato, a uma superação do senso comum, a uma utilização forte do pensamento para transcender as mazelas da vida cotidiana.

Assim se constrói uma das características mais interessantes do livro, relativas às associações entre matrizes culturais: a lenta penetração do ocultismo na cultura popular. Esse tema é proposto em um dos capítulos iniciais do livro, no meio de uma retrospectiva histórica da impressão popular, dos tablóides com xilogravuras às revistas *pulp* de Doc Savage: “Enquanto o ocultismo se infiltrava pela cultura popular, o progresso na tecnologia de impressão criava novos tipos de entretenimento de massas” (FERRÉZ, 2012, p. 17). O ocultismo, afeição cultivada em pequenos sebos e leituras minoritárias, junto a colecionadores de histórias em quadrinhos ou romances de ficção científica, parece propor-se como uma via de crescimento intelectual para as classes populares, como contraponto à “alienação” do “entretenimento de massas”. Sem dúvida, essa associação (ocultismo/cultura popular) é inesperada e surpreendente, mas é inegável que propõe desafios epistêmicos para nossa racionalidade ocidental, que dificilmente teriam sido construídos por um escritor demasiado apegado às “normas do jogo” da literatura “legítima”.

Esse trabalho, além de assinalar o afastamento do escritor do retrato da violência nas periferias construído com o “olhar interno”, pode ser lido como um amadurecimento do escritor, tanto na aquisição de recursos técnicos quanto no desenvolvimento da auto-confiança necessária para empreender projetos mais arriscados e pessoais. A “autonomia (tipo II)”

conquistada com anteriores trabalhos literários e a liberdade econômica que propicia o “segundo emprego” permitem levar a termo projetos independentes sem a necessidade de uma aprovação prévia de nenhuma editora que pague adiantamento sobre o projeto. Assim, o autor tem a liberdade necessária para abordar temáticas ou referências estranhas (como ufologia e ocultismo) que a princípio, não são muito bem recebidas no campo literário:

Entrevistador: você sempre gostou disso [ufologia, ocultismo]... ?

Ferréz: É, mas eu não punha nos livros... Agora... Agora fudeu. Não tô nem aí.
<risos>

Entrevistador: Como assim? Tem temas que... Como que estava segurando, e agora se deu liberdade de colocar?

Ferréz: Tem coisas que é muito pessoal, nossa... Então você fala: se vou fazer na literatura uma ficção mais periférica, não vou pôr... Mas nesse livro eu me soltei, vou fazer o que eu quiser... O que eu queria fazer é isso aí, exatamente. Não tem uma vírgula que não colocaria. Então eu pensei: “Eu vou fazer”. Estava num momento que eu podia fazer, estava sem editora ainda, estava difícil arrumar editora... Então pensei: “eu vou fazer o livro que eu quero”. Fiquei oito anos fazendo ele.

Entrevistador: E se o primeiro livro tivesse sido este, você acha que teria tido o destaque...

Ferréz: Não, eu não ia fazer nunca assim, porque eu não estava maduro para fazer um livro desses (*Entrevista ao pesquisador*, min. 16:45-17:50).

Certos indicadores objetivos mostram que o romance tem conseguido certo reconhecimento literário. Tendo sido indicado como semifinalista do importante prêmio Portugal Telecom, o jurado considerou que foi um dos 22 melhores romances publicados em 2012 em língua portuguesa. A editora Planeta, que publicou *Deus foi Almoçar*, também reeditou *Capão Pecado* e *Manual Prático do Ódio*, mostrando sua confiança no escritor¹⁴². Igualmente, o escritor esteve presente na comitiva dos 70 escritores na Feira do Livro de Frankfurt 2013, apresentando esse último romance.

7.8 Escritor maduro e cidadão engajado

Os últimos trabalhos de Ferréz tem mostrado sua maturidade como escritor. Com isto estamos aludindo tanto a recursos técnicos para desenvolver bons trabalhos, com temáticas diversas em diversos formatos (romance, conto, HQ, audiovisual, rap), quanto ao reconhecimento do campo e a autoconfiança necessária para empreender projetos pessoais. Para esse processo de crescimento, foram de muita importância os romances e trabalhos desenvolvidos sob o epíteto da “Literatura Marginal”, quase todos legitimados e divulgados

¹⁴² No mesmo ano, Planeta publicou também os romances de Paulo Lins *Desde que o samba é samba* e *Cidade de Deus* (reedição), no que parece ser um movimento editorial conjunto de aposta na “literatura periférica”.

com o recurso ao “olhar interno”. Diferentemente de Paulo Lins, a inserção de Ferréz no “meio literário” era quase nula nos seus primórdios. Por isso, todas essas publicações e aparições midiáticas, associado de certa forma ao movimento hip-hop, ainda que pudessem limitar seu potencial ao “enquadrá-lo” como “escritor periférico” (criando a imagem de que só poderia escrever sobre a realidade da favela), criaram um “chão”, um importante conjunto de conexões e recursos (técnicos, materiais e simbólicos) que lhe permitiram o desenvolvimento da sua atual carreira literária.

Talvez por isso mantenha sua posição firme e forte na defesa da “Literatura Marginal”, como uma articulação coletiva de escritores com uma origem comum, que tem aberto oportunidades para muitos escritores debutantes que, como ele em seu início, carecia de muitos dos recursos necessários. O trabalho de articulação que o escritor iniciou com as revistas *Caros Amigos – Literatura Marginal* tem sua prolongação em outros projetos em andamento, como a editora *Selo Povo* ou a organização de diferentes encontros poéticos. Mas para além dessa função articuladora, seu “trabalho de base” se emancipou da sua produção literária, com a fundação da ONG *Interferência* ou a labor simbólica de “inversão do estigma periférico” e “fortalecimento da autoestima coletiva” desenvolvida pela grife *IdaSul*. Seu último romance nos mostra uma vontade de construir uma carreira literária própria, sem necessidade de se associar às características mais recorrentes na primeira Literatura Marginal Periférica¹⁴³. Assim, a principal diferença que pode ser encontrada em relação a Paulo Lins, além das importantes semelhanças estruturais entre suas trajetórias biográficas e literárias, é a maior independência de Ferréz a respeito das “normas do jogo” da “literatura legítima”, seja por uma menor reflexividade estratégica ou por uma vontade sincera de desenvolver projetos pessoais com forte carga expressiva, recuperando elementos simbólicos afetivos construídos muitos anos antes e reservados até agora. Isto é, o escritor conquistou seu direito de fazer o que ele quer: *não tá nem aí*.

¹⁴³ Ainda assim, esse movimento literário tem mostrado grande heterogeneidade interna, como veremos no retrato de Allan da Rosa, a continuação.

8 ALLAN DA ROSA

A escolha desse escritor tenta trazer uma pequena mostra da diversidade e a dimensão coletiva do movimento da Literatura Marginal Periférica que vem se articulando na última década nas periferias de São Paulo. O caso de Paulo Lins apresenta uma trajetória vivida como excepcionalidade, na que o escritor sempre se percebe como “o único negro” ou “o único periférico” nos ambientes da cultura elitista. A trajetória de Ferréz, especialmente com o destaque ganho com *Capão Pecado*, mostra um início de semelhante desajuste e raridade, mas que vai reencontrando a comunidade periférica com a progressiva articulação de um movimento literário autônomo, que ele contribui para consolidar. Com a trajetória de Allan da Rosa, queremos observar uma trajetória de morador da periferia que, ainda que também pudesse ser lida em termos de “excepcionalidade”, se desenvolve em ambientes culturais coletivos e cooperativos especificamente periféricos, fazendo da sua obra uma peça singular de um movimento cultural mais abrangente. Da vinculação com o movimento hip-hop à participação nos *saraus* periféricos e à organização de cursos de educação popular, passando pelo grupo de capoeira angola ou a fundação da editora independente *Edições Toró*, a atividade cultural de Allan da Rosa se integra no movimento cultural periférico, e são muitos os pares que compartilham o interesse nele, articulando práticas cooperativas. Ao mesmo tempo, sua relação com os espaços culturais da classe dominante se mostra tensa e hesitante, vivida como fonte de estranhamentos, mas também de enriquecimentos: desde a passagem pela USP como graduando e mestrando, até a sua atual situação de reconhecimento no campo literário. Trajetórias semelhantes poderiam ser analisadas em outros escritores da “nova geração” da Literatura Marginal Periférica, onde jovens oriundos desses ambientes sociais obtêm formação e fortalecem circuitos culturais autônomos, sem renunciar à interação com espaços mais elitistas: pensamos em escritoras e escritores como Dinha (Maria Nilda de Carvalho Mota), Rodrigo Ciríaco, Cidinha da Silva, Sacolinha (Ademiro Alves) etc. Como explicado no capítulo metodológico desta dissertação, analisaremos em detalhe a trajetória individual de Allan da Rosa, para não nos perdermos em generalidades ou sobreinterpretações injustificadas, mas resta a porta aberta para estudos comparativos que observem esses outros poetas e escritores.

8.1 Infância e adolescência: tempos de trabalho e leitura

“Allan Santos da Rosa nasceu na cidade de São Paulo a 10 de abril de 1976. Criou-se no bairro de Americanópolis, zona sul da cidade.” (AR1, s/p) ¹⁴⁴ Suas lembranças do período escolar não são boas: “a vida escolar foi influenciando até como referência negativa, de pouca leitura na escola” (AR4, s/p). Porém, desde a infância e a adolescência se dá uma aproximação autônoma ao mundo da leitura, o que será apreciado tempos depois, quando estudava no Núcleo de Consciência Negra na USP se preparando para o vestibular:

No NCN, tive a convicção da diferença positiva, grande, do fato de desde pequeno ser um leitor, um garoto que amava se deixar levar por estórias de gibi, de futebol, de suspense; que pelos anos adolescentes começou a ler teorias políticas comunistas e romances policiais avidamente (Lukács, Agatha Christie) que até hoje não conseguiria tanto entender ou resolver; ser um rapaz que se metia a escrever rimas, poemas, contos mambembes pela madrugada, engatando direto os minutos da aurora com a hora de ir trabalhar na feira vendendo banana ou na firma, produzindo cabeças de fio e tomadas elétricas, deixando para sonhar com os personagens na tarde do dia (ROSA, 2009, p. 1).

No trecho citado, podemos apreciar como a prática da leitura livre e voluntária, curiosa pelos mais diversos temas (“teorias políticas comunistas e romances policiais”) se combina com a inserção precoce no mundo do trabalho. Como comenta em múltiplas ocasiões, o Da Rosa começou a trabalhar com 13 anos, vendendo banana na feira. A essa atividade seguiram outros empregos, que elenca em lugar de destaque nas apresentações biográficas das suas obras literárias:

Allan Santos da Rosa trabalhou como feirante, *office-boy*, operário em indústria plástica, vendedor de incensos, livros, churros, seguros e jazigos de cemitérios. (...) Ganhou um troco também como professor, pesquisador, alfabetizador de adultos, dançarino, ator de rua, produtor de exposições, roteirista e locutor de rádio-documentários (ROSA, 2008, p. 91).

Como podemos ver, as diferentes atividades empregatícias se estruturam em dois blocos. Como aponta o próprio Da Rosa, essa diferenciação não implica uma hierarquia valorativa, o autor não quer dizer que os empregos do segundo bloco sejam “mais dignos” que os primeiros. Mas seguindo uma estruturação cronológica, entendemos que aos empregos que requerem menos qualificação específica (operário industrial, *office-boy* ou vendedor) se sucedem outros mais relacionados com a atividade intelectual ou criativa (professor, dançarino ou roteirista). O que medeia umas e outras atividades é a passagem pela Universidade, como espaço de legitimação, reconhecimento e valorização social de

¹⁴⁴ Os documentos utilizados para este retrato estão elencados na Tabela 4 do Anexo I, com os correspondentes códigos que utilizamos para as citações diretas. Todos os links de internet foram acessados em 20/08/2014.

capacidades criativas, além de espaço de aprendizado e articulação de conexões sociais importantes. Aqui entendemos, nos termos utilizados nesta dissertação, até que ponto é relevante a universidade como espaço de estruturação e reprodução da desigualdade social: não só como espaço restringido de formação e aprendizado, senão também como espaço de legitimação, convertendo capacidades e habilidades que podem ser prévios ou exteriores ao aprendizado na academia, em “capitais simbólicos” institucionalizados, convertíveis em fonte de prestígio social ou renda. As conexões e reconhecimentos abrem o leque de opções profissionais, permitindo o desenvolvimento mais livre de um plano de vida individual. Assim o explica o autor:

...após entrar na Universidade consegui trabalhos que não eram mais dignos, mas sim mais prazerosos e que mostravam encaixe com meus sonhos como pesquisador, arte-educador, professor em EJA¹⁴⁵... (ROSA, 2009, p. 5).

8.2 O Núcleo de Consciência Negra “na” USP¹⁴⁶: uma ilha dentro de uma ilha

O acesso à Universidade de São Paulo é mediado e possibilitado pelo Núcleo de Consciência Negra, uma instituição com a qual o escritor desenvolve uma forte ligação afetiva. Nesse centro cultural Da Rosa se prepara para o vestibular, no ano de 1998. O forte distanciamento simbólico existente entre a USP e sua comunidade de origem em Americanópolis provocaria uma reação de estranhamento e rejeição. Mas nesse ambiente (“a ilha universitária”), o NCN aparece como uma fresta aberta, um espaço onde poder reconhecer-se e capacitar-se, preparando seu acesso ao elitista espaço universitário. Ainda com essa mediação, o acesso dos estudantes negros e periféricos é minoritário e muito difícil, como o próprio escritor relata ao lembrar-se do NCN:

Um centro cultural que se adentrou num galpão até então abandonando e ali iniciou um trabalho de estudos para alunos negros e pobres visando à aprovação no vestibular de universidades públicas. De 120 estudantes que cursaram o ano comigo, apenas eu e mais 2 entramos na USP. Mais uns 7 entraram na UNESP e outros se espalharam por instituições particulares. Mesmo assim, para quem após uma dura lida de um ano estudando e trabalhando, vindo geralmente de bairros distantes e escolas lixentas, a não-aprovação não significava fracasso ou inutilidade do trabalho. A vivência de um ano dentro da ilha universitária, inclusive aos sábados, mostrava um ambiente inimaginado, alienígena, onde gradualmente, através de

¹⁴⁵ Educação de Jovens e Adultos.

¹⁴⁶ O uso da preposição “na” em lugar de “da” é retirado do discurso do escritor estudado, com o que quer marcar a posição “estranha” do NCN dentro da USP, que qualifica em termos elogiosos como “uma ocupação indesejada dentro da ilha”. Essa ideia de “ocupação”, aproveitando as “frestas abertas” num sistema cultural que tende a excluí-los, estará muito presente na concepção da Literatura Marginal Periférica promovida por Da Rosa.

choques e embates, harmonias e encontros, fomos percebendo a (falta de) nossa cara (ROSA, 2009, p. 1).

O fragmento citado é retirado da introdução da dissertação de mestrado de Allan da Rosa, onde, em tom autobiográfico, o escritor e pesquisador rememora sua passagem pela universidade, da preparação do vestibular no NCN até a defesa do mestrado na Faculdade de Educação (ROSA, 2009, p. 1-16). Incorporando à trajetória acadêmica acontecimentos e aprendizados extraacadêmicos, principalmente referentes à sua atividade cultural e literária, esse breve relato autobiográfico é muito interessante para o tipo de retrato que estamos esboçando aqui.

No relato predomina a narração das grandes dificuldades que supôs a integração nesse ambiente cultural elitista, onde predominavam as reações de estranhamento¹⁴⁷. Ainda que Paulo Lins não fale muito da sua etapa como estudante universitário, podemos imaginar que enfrentaria desafios semelhantes. Isso passa por estranhamentos com seus colegas de turma: “a maioria dos alunos vinha de escolas particulares, de bairros próximos do centro ou da Avenida Paulista e que nem sempre trabalhavam”. Mas também de dificuldades materiais: desde as limitações econômicas que implicam depender das bolsas de estudos, à “necessidade de ocupar vagas no CRUSP, devido à distância da casa materna”, “acomodando-se ilegalmente em qualquer canto dos sete prédios lotados para seguir os estudos” (ROSA, 2009, p.7). A isso devemos acrescentar ainda certas desconfianças levantadas na sua comunidade de origem. Em recente artigo, Da Rosa comenta esses receios que eram lançados pelos seus amigos, que em tom de brincadeira ou gozação perguntavam se “virou boy”, isto é, se “ingressou na elite”:

Lembro também quando subia pra estudar no apetite de vestibular, mais um prestes a ser indesejável contaminando a conceitolândia pálida, e rumo metrô Jabaquara passava pelas camaradas de infância na Vila do Beco, (...). E a mesma turma que incentivava pra eu não desanimar da miragem era a que depois cabreira ou gozadora lançava: ‘E aí, mano? Entrou na Nasa memo? Virou boy?’ (ROSA, 04/06/2014).

Um caso semelhante é relatado como anedota curiosa por Érica Nascimento na sua

¹⁴⁷ Vale lembrar que a democratização do acesso às universidades públicas tem sido um dos debates nacionais mais importantes na última década. Políticas federais como o REUNI, PROUNI, ou as cotas para estudantes afrodescendentes ou provenientes de escolas públicas, têm mobilizado virulentas manifestações e reivindicações públicas tanto pelos seus partidários quanto pelos seus detratores. Quando ultimávamos esta dissertação, Allan da Rosa realizava mais um posicionamento público em favor desse processo de democratização das universidades, destacando o risco de uma regressão elitista. Com o título “Universidade pública de boy pra boy?”, seu artigo na *Revista Fórum SP* (ROSA, 04/06/2014) se posiciona contra a proposta que sugere o pagamento de taxas pelos estudantes de universidades públicas. Para isso, traz argumentos e depoimentos que apontam para, além da importância das cotas, a dificuldade da permanência dos estudantes periféricos nas universidades, assim como a transcendência social que essa mudança supõe.

pesquisa sobre as revistas *Caros Amigos – Literatura Marginal*. Tendo enviado artigos para publicação no *Ato II*, Allan da Rosa:

...teve seu nome vetado porque Ferréz imaginava que, por estudar na USP, Santos da Rosa não se encaixava no perfil sociológico dos autores que a edição pretendia publicar. Este mal-entendido se desfez à medida que os dois escritores passaram a se encontrar com frequência em eventos de hip hop e que Ferréz descobriu que a entrada de Santos da Rosa na universidade foi viabilizada por um cursinho pré-vestibular popular (NASCIMENTO, 2009, p. 101).

Lembremos que o intuito da publicação antológica *Caros Amigos – Literatura Marginal*, coordenada por Ferréz, tinha como objetivo a publicação de autores periféricos ou socialmente marginalizados. A imagem predominantemente elitista da USP fez que o coordenador, que ainda não conhecia a Da Rosa, imaginasse automaticamente que a origem social do poeta não corresponderia ao perfil procurado. Desfeito o preconceito, Da Rosa participou finalmente no *Ato III*, com o texto “Breve história do veneno paulistano” (2004, p. 8-9), do qual falaremos depois. Mas o estranhamento no ambiente acadêmico é colocado também em termos de enriquecimento:

As chances, os contatos que acontecem na Universidade, para quem está dentro, podem ser tidos como fato corrente, nada inusitado, mas para quem nunca teve acesso a esse meio ou mesmo para quem pretende cultivar a Poesia do cotidiano, percebendo a epifania do corriqueiro, a gama de paisagens que a Universidade abre, a presença de várias pessoas circulando na roda da cultura é fascinante. E faz também florescer babas de raiva e sentimentos de contrariedade, por sacar o quanto isso é para poucos (ROSA, 2009, p. 2).

Ao mesmo tempo, toda a vivência universitária durante a graduação em História (1999-2004, dos 23 aos 28 anos) se compagina com a participação constante no NCN, “até então maior ou único ponto de referência para mim na ilha”. Lá ele exerce funções que poderíamos considerar mais “institucionais”, como professor de história no cursinho ou no curso de EJA, ou como articulador e divulgador do cursinho pela Grande São Paulo. Mas também realiza atividades mais “informais”, diretamente relacionadas com a atividade cultural e a afirmação da cultura negra: oficinas de dança e capoeira, elaboração e distribuição de *fanzines* e boletins sobre escritores negros etc. A essas atividades culturais no NCN se acrescenta uma série de atividades culturais informais, que vão formando esse “chão” poético, criando os laços com as culturas populares das periferias paulistanas:

O mais marcante para mim foi a presença no *Galpão Skate Park*, um antigo sacolão (mercado do lugar), dominado por seringas usadas, estupros e lixo, que foi também ocupado por jovens da região suburbana do Jd. João XXIII. Ali muito grafite na parede, rampas de skate no chão e a garra de construir bibliotecas e bolar publicações. (...) Ali me iniciei realmente no Movimento Hip-Hop e passei a integrar a Posse *Suatitude* (ROSA, 2009, p. 3).

Junto às pesquisas sobre a história africana e do negro no Brasil, continuam as rodas de capoeira, o Hip-Hop e sua participação no Núcleo de Consciência Negra. Em resumo, temos uma “encruzilhada”, a vivência simultânea em espaços de diferente matriz cultural e legitimidade simbólica muito desigual. Esta é vivida pelo jovem como conflito, ou “rachadura”, nas suas palavras:

Allan da Rosa: *Eu sou mestiço, irmão, eu tô na quebrada e na faculdade, eu sei disso, tá ligado, eu não vou fingir que não sei disso. Eu e a Dinha. O Marcelo entrou no mestrado no MAC... Trouxe um par de rachadura no peito, que é difícil de gingar em cima...*

Entrevistador: E por quê?

Allan da Rosa: Porque você se depara com um universo que você não conhecia e que tem um monte de opressão interna, um chaveco... ao mesmo tempo tem coisas que são bestas da nossa tradição, acho mais a tradição católica, que é idealizar a pobreza, em vez de idealizar a simplicidade, (...) e aí você chega aqui, chega uma hora que eu tava aqui, eu tava dois dias, meu, é o maior conforto, conforto demais até, eu assim, pô, *será que eu vou virar boy, será que eu vou atrofiar o pensamento?*, que minha mente vai encolher?, não dá, né meu? a periferia tá (*indiscernível*) em outro lugar... mas traz várias... *várias paradas delicadas, espinhosas, sabe?, pra mim trouxe, pra mim trouxe...* (AR2, p. 162. Itálicas nossas).

Nessa articulação tensa, entre a cultura legitimada na USP e a cultura popular periférica, um espaço importantíssimo para o desenvolvimento da sua criatividade poética foi o movimento da Literatura Marginal Periférica, através de sua participação ativa no circuito de *saraus*, destacando a *Cooperifa*.

8.3 Os *saraus* periféricos: uma escola de poesia

O *sarau* da *Cooperifa* é reconhecido como uma referência pioneira no atual circuito de *saraus* periféricos paulistanos. Celebrado como encontro semanal desde 2002, todas as noites de quarta-feira no boteco do Zé Batidão¹⁴⁸ (no Jardim Ângela, Zona Sul de São Paulo), até o momento segue funcionando, com a participação de uma média de 300 pessoas que se reúnem para declamar ou ouvir poesia. A tese de doutorado de Érica Peçanha do Nascimento (2012) traz uma detalhada etnografia desse *sarau*, analisando as múltiplas conexões que o fazem possível assim como os sentidos atribuídos ao *sarau* pelos seus participantes, destacando a figura do poeta Sérgio Vaz como principal articulador. Esse modelo se difundiu e atualmente

¹⁴⁸ O fato de os *saraus* realizarem-se em bares provoca uma interessante reflexão de Sílvia Lorenso, no ensaio onde se comparam as conspirações quilombolas realizadas nas “vendas” junto às senzalas do século XIX, com os *saraus* periféricos contemporâneos. O ponto de encontro radica na ressignificação de territórios (espaços urbanos) por parte de sujeitos subalternos, que constroem posições de autonomia, “negando a sombra da vitimização e reivindicando a posição de sujeitos de suas próprias vidas e conquistas” (LORENZO CASTRO, 2009).

há toda uma rede de *saraus* na periferia paulistana, como explica Lucía Tennina:

Efetivamente, a partir de 2001, cada vez mais *saraus* têm sido organizados nas regiões suburbanas da cidade de São Paulo. Anualmente, o número tem se multiplicado, preenchendo o calendário e salpicando o mapa. Os *saraus* da periferia conformam um circuito atravessado por uma rede de frequentadores, que transitam de um bairro a outro sem levar em consideração as grandes distâncias geográficas, nem as distâncias que impõem a realidade do tráfico e da pobreza (TENNINA, 2013, p. 13).

Esse trabalho explora a origem do termo “*sarau*” nas práticas culturais das elites paulistanas, e como essa prática é apropriada pelos escritores da Literatura Marginal Periférica, com a transformação do seu significado. O próprio da Rosa se faz partícipe dessa “apropriação livre” desde os primeiros momentos, como mostra uma fala registrada no *sarau* celebrado no “I Encontro da Literatura Periférica”, acontecido em 2005: “*Sarau* é o que se fazia na Casa-Grande, era uma arma das sinhazinhas para caçar marido. Mas, com o tempo, fomos dando a nossa cara, dando substância à poesia” (ROSA *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 102). Na etnografia da *Cooperifa* se mostra uma interessante galeria dos participantes habituais (autodenominados “poetas da *Cooperifa*” ou “artistas-cidadãos”), entre os que se encontra o próprio Da Rosa. A descrição biográfica apresentada menciona seus livros autorais e seu trabalho nas *Edições Toró*, e explica que:

Desde 2004, Allan frequenta o *Sarau da Cooperifa*, onde mora o tição, a ciência, o sereno e a gana da poesia, como ele mesmo define. Mas também é assíduo do *Sarau do Binho* e circula por vários outros *saraus* de periferia. Assim, esses recitais são terrenos férteis para o poeta-editor encontrar os potenciais autores a serem publicados, bem como para organizar lançamentos e vender os livros, já que o circuito de distribuição e comercialização privilegia o espaço social da periferia (NASCIMENTO, 2012, p. 54).

Essa circulação pelos diferentes *saraus* se torna assim, simultaneamente, espaço de promoção e divulgação de livros assim como de aprendizado e formação para os poetas. Dentre todas as oportunidades e conexões que abrem o *sarau*, assim como os efeitos que ele tem sobre a autoestima coletiva (voltamos a remeter ao trabalho de NASCIMENTO, 2012), guardamos agora a imagem da *Cooperifa* como “escola de poesia”, que é apreciada por Allan da Rosa em referência a ele mesmo e outros poetas da sua geração:

...por isso que os caras vão na *Cooperifa*, por isso que o Fuzzil... o Fuzzil escreve desde antes da *Cooperifa*, o Akins [Kintê] já versa muito, a Elizandra [Souza] também, acho que lapidaram, como eu tô me lapidando, a Dinha, desde antes... essas pessoas não começaram a escrever por causa da *Cooperifa*, mas elas... o sol delas brilhou mais forte, como o meu, como o do [Sérgio] Vaz, não tá tudo igual... Essa demanda da *Cooperifa* é uma verdadeira escola, uma verdadeira instiga, tá ligado? (AR2, p. 166).

Segundo explica Nascimento (2009, p. 100) os poemas que compõem o livro *Vão*

(2005) foram escritos por Allan da Rosa em 1999, isto é, antes do poeta passar a frequentar o sarau da *Cooperifa*. Nesse sentido, o espaço coletivo não é necessariamente o “berço” do “despertar poético”, mas se transforma em um espaço de desenvolvimento, pela instigação comunitária, a exigência de uma regularidade na prática poética e pelas possibilidades que esse circuito abre para a distribuição e comercialização dos livros. Em certos momentos, por exemplo, da Rosa refere certos aprendizados ou influências que surgiram lá: “O Vaz me ensinou que poesia é síntese... síntese no trocadilho, o Vaz adora o trocadilho, eu gosto também...” (*Entrevista com Marcos Bin*, 2007, p. 169). Em declarações recentes Allan da Rosa destaca a importância da diversidade do circuito, em que cada *sarau* periférico vai desenvolvendo características próprias e diferenciadas. Mas o sarau da *Cooperifa*, pelo menos no período 2006-09, parece ter uma posição mais importante que o resto, de modo que ganha menção de honra no apartado de “agradecimentos” da sua dissertação de mestrado, com essas belas palavras:

À *Cooperifa*. Casa de sonhos, pouso e fogueira de realizações. Escola. Encontro de bambas, renascimento de quilombos. Que nunca se desvirtue e nem esqueça a sanha, o tição e a consciência do começo. Pela coletividade que borda o sonho, que faz o Sol noturno (ROSA, 2009, p. vi).

Mais recentemente, vemos como Allan da Rosa tem estabelecido relações de parceria estável com o *Sarau da Brasa*, o *Sarau Elo da Corrente* ou o *Sarau Fundão*, como mostra as suas participação junto com as *Edições Toró* na co-organização de cursos autônomos do ciclo da “Pedagogia e Mocambagem” (ROSA, 2013, p. 168; 214). Segundo o autor, essa aposta recente pelos cursos de educação popular pretende “superar o efêmero, o eventismo e o holofote que guiam muito de nossa noção de cultura e de resistência hoje nas periferias de São Paulo” (ROSA, 2013, p. 131). Nesse sentido, essa proposta (que será abordada depois) se articula aos movimentos dos *saraus*, mas ao mesmo tempo introduz uma sutil crítica, talvez orientada especialmente à espetacularidade, à notoriedade midiática e mesmo às conexões políticas que vem ganhando a *Cooperifa* nos últimos anos. Sem querer entrar no enfrentamento aberto, e reconhecendo sempre o valor de um movimento que sente como próprio, alguns pingos de crítica ou proposta alternativa vão aparecendo no discurso de da Rosa, especialmente no seu último livro:

O sonho é, ainda, que a partir da gama conquistada pelos *saraus* periféricos da cidade, o que acompanho desde o início, se fomenta e se organiza uma rede de educação popular *que vá além do eventismo, da autoidealização e do espetáculo...* (ROSA, 2013, p. 125. Itálicas nossas).

A crítica do “eventismo” e do “espetáculo” pode ter a ver com o que se entende como

os “limites” do *sarau* (ou de certos *saraus*), no que a celebração e o aplauso automático e sem mais aprofundamento é criticado por fomentar a “autoidealização”; entendido como a relação de celebração entre iguais é importante para o fortalecimento da autoestima comunitária, mas pode bloquear o desdobramento do encontro para aprendizados mais aprofundados ou mais intensos, para além da superficialidade e o efeitoismo. Como veremos a seguir, isso também tem a ver com sua concepção da poesia, que aposta “pelas evocações abertas do haicai antes que pelo impacto do slogan de *outdoor*”.

8.4 A sutileza na poesia periférica, das antologias aos livros autorais.

A escrita que Allan da Rosa vai desenvolvendo nesses anos motiva o desejo de participar em antologias. Como dissemos, entre 2001 e 2002 o escritor enviou textos para publicação no *Ato II* das revistas *Caros Amigos – Literatura Marginal*, mas seu texto apareceu finalmente no *Ato III*. Em “Breve história do veneno paulistano” (2004, p. 8-9) Rosa apresenta uma revisão histórica da cidade de São Paulo, tentando explicar o atual estado das coisas: desde o tempo da “ebulição da escravatura”, antes do treze de maio de 1888, quando os escravos “tiveram que sair para viração, sem nenhum tipo de apoio”, até o enorme crescimento da megalópole com a explosão da construção civil e a migração interna: “Pau-de-arara descarregava gente vinda do Norte, do Nordeste, de Minas. Direto. E os chegados, cheios de ronco no estômago e brilho na cabeça, ocupavam as lameiras dos bairros distantes”. Assim explica como a população trabalhadora foi se agrupando nas “COHABs, CDHUs, BNHs e Cingapuras”, onde “uma porrada de gente” se abrigava nos “treme-treme”, ou passavam à autoconstrução “enchendo uma laje” (o que é definido como a “verdadeira instituição comunitária”). Ao mesmo tempo, se narram as “artimanhas dos grandes proprietários exploradores”, “tentando se distanciar do miserê que criavam”:

Dos Campos Elíseos (nome que alude a um famoso bairro francês) foram para Higienópolis (esse nome significava a limpeza do bairro, após a expulsão dos pretos do local). E por fim montaram os casarões no alto da Avenida Paulista (ROSA, 2004, p. 8).

Com a forma de “crônica histórica” e a utilização de uma linguagem nítida e coloquial, parece que da Rosa quer traduzir um conhecimento histórico sobre o crescimento da cidade (que pode ter aprendido ou aprimorado no tempo da USP), fazendo-o acessível para os leitores periféricos, ressaltando a importância da história para os problemas do presente.

Nesse texto se adivinham as características que marcaram seus futuros artigos na *Revista Fórum São Paulo*: o estilo poético da prosa, que seduz o leitor pela beleza da composição; a aproximação à linguagem periférica ou ao vocabulário da matriz cultural afro-brasileira, criando um “leitor ideal” bastante concreto; a abordagem de temas políticos colocando como provocação uma notícia ou comemoração atual, mas visando uma reconstrução histórica dessa temática.

Além dessa participação, textos de Allan aparecem em diversas antologias, como *Rastilho de Pólvora: antologia da Cooperifa* (2004), os *Cadernos Negros*, números 28 e 30 (2005; 2007) ou o livro coletânea *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica* (2005), coordenado por Ferréz. Nesse último aparecem os contos *Chão* (p. 93-94) e *Pérola* (p. 95-98), analisados com mais detalhe num interessante artigo, titulado “Allan Santos da Rosa: um outro olhar sobre a periferia” (PATROCÍNIO, 2011b). A partir desses contos como exemplo, o crítico contempla a obra de Da Rosa em termos mais amplos, considerando que ela se situa “na contramão de uma enxurrada de obras literárias de autores marginais que tematizam a violência através de uma denúncia”. Esse “outro olhar” se marca pela composição de ficções que evitam um tom “abertamente pedagógico ou doutrinário”, afastando-se de “divisões maniqueístas” ou das formas mais comuns da “literatura engajada em sua forma enunciativa”. Contra essa concepção limitada da “literatura política”, Patrocínio observa uma produção literária “multifacetada”, cujo elemento de união é:

...um tratamento da linguagem dotado de um ritmo habilmente construído que se firma na busca por uma forma de expressão que traz em seu bojo o desejo de contato com uma fala dita popular. Esse exercício não se baseia na simples coleta de expressões que povoam as franjas urbanas dos grandes centros, mas, sim, no constante anseio de produzir uma forma de representação que seja capaz de alcançar tal expressão oral (PATROCÍNIO, 2011b, p. 61).

Esse estilo poético está presente tanto nas crônicas históricas e as notícias de atualidade quanto em contos ou poemas de caráter mais abstrato ou ficcional. Explica-se por uma particular forma de entender a poesia e sua relação com a realidade mais cruenta que afeta a população periférica. Sem defender a “arte pela arte” totalmente descompromissada, Da Rosa tampouco abraça uma poesia totalmente refém da sua função social ou política:

Eu acho que *a literatura não tem que ser funcionário de ninguém*. Acho que ela está aí para trazer dúvidas, né? Mas eu me pergunto isso: não para que serve, mas o que é que ativa? (...) A literatura também traz consciência e tudo o que traz consciência traz dores e dúvidas, né? A gente pensa que a consciência vai trazer colchão e ela traz é arame farpado (ROSA, 2011, p. 7. *Itálica nossa*).

Essa proposta poética, que se contrapõe a outras tendências dentro da Literatura

Marginal Periférica, é expressa de forma explícita em outras declarações públicas. Sua proposta poética aposta na sugestão e nas evocações abertas, opondo-se a formas poéticas de muito efeito, mas muito simples, cuja força se baseia no “moralismo” ou na “denúncia”, apegados a um referencial empírico muito imediato e não elaborado simbolicamente. No seguinte trecho, vemos como essa proposta é sintetizada na contraposição entre “slogans de *outdoor*” e “haicais e provérbios”:

Eu me pergunto se a nossa poesia hoje não está se transformando num slogan, se a poesia que está sendo feita não é tão moralista. Não tô dizendo da concisão de um haicai, por exemplo, que pode ser profundo pra caramba. Pergunto se a gente não está fazendo slogan, *outdoor*. Mesmo um provérbio, que pode ser um poema de duas linhas, ele pode ser poroso pra caramba. E eu me preocupo se a gente não está fazendo slogans em vez de provérbios ou haicais (ROSA, 2011, p. 15).

No artigo de Patrocínio anteriormente citado (2011), as afirmações se sustentavam na comparação da poética desse autor com as obras de Ferréz ou de Alessandro Buzo. Poderíamos procurar outros autores nesse mesmo grupo da Literatura Marginal Periférica que tem traços literários semelhantes: obras que no seu “realismo” descrevem situações de desigualdade ou violência muito explícita, com vontade clara de denúncia e de fomentar a revolta ética contra a situação real descrita. Sem dúvida, essa aposta pela simplicidade nas formas de representação do real responde a uma intencionalidade política, de conectar com um público em condições sociais semelhantes (periféricos, marginalizados) fomentando uma consciência moral e política de revolta e indignação. Mas a elaboração formal, a sugestão e sutileza proposta por da Rosa não implicam a busca de outro tipo de público, nas elites ou na cultura dominante. Pelo contrário, a sua preocupação expressa é combinar essa sugestão com a capacidade de conectar com “quem não sabe ler”, o que exige a elaboração de uma linguagem nítida, acessível:

Uma das paradas que eu vejo, na poesia, é a sugestão. A poesia tem uma sugestão, pode ser super contundente, mas ao mesmo tempo, a minha preocupação sincera com a minha escrita é que as vezes eu quero continuar sendo ambíguo, deixar sugestões, nem herói nem bandido, direto... *mas tem hora que eu não sei escrever assim, nitidamente... tem hora, sabe, que falta nitidez mesmo, leitura simples, suave, a gente tem que escrever pra quem não sabe ler...* (AR2, p. 164-165. Itálicas nossas).

Poderíamos observar essa aposta pela sugestão na poesia periférica de da Rosa, com uma estética que combina a nitidez da linguagem, semeada de referências populares e periféricas, com a ambiguidade das evocações mais abstratas. Escolhemos um poema publicado no livro *Vão* que, pela sua brevidade e abertura evocativa, se aproximaria do “provérbio” ou do “aforismo” reivindicado pelo autor:

Desbicando

tirando laça com o Futuro
somos pipas nos ventos do Ontem
com as linhas cortantes do Presente
(ROSA, 2005, p. 14).

O primeiro que chama a atenção é a utilização da primeira pessoa do plural na forma verbal do segundo verso (“somos”), colocando no centro neurálgico do poema um sujeito lírico coletivo, que afirma sua pertença a uma comunidade imaginada (da que se mostram seus atributos: “somos... isto e aquilo”). Sem mais interpretação, esse “nós” enunciado poderia aludir a uma nação, a um bairro, a um grupo social ou mesmo a uma equipe de futebol. O sentido dessa comunidade vem marcado pelo campo semântico utilizado, que remete ao jogo das pipas, muito popular nas periferias: o jogo de cortar pipas (ou “desbicar”) consiste em “tirar laça” e aproveitar o “vento” até cortar a “pipa” do outro, com o atravessamento da “linha cortante” (isto é, linha que previamente foi passada em cola e vidro moído). Além desse universo semântico, essa interpretação do “nós periférico” ganha força com a contextualização do poema na obra do autor, seja pela apresentação gráfica do livro (cujas características paratextuais remetem a esse universo cultural, como a grafia dos títulos dos poemas, que imita a pixação ou o *graffiti*, ou o encadernado com lãs atadas, lembrando a simplicidade do artesanato), seja pela trajetória biográfica do autor, marcada pela militância em toda uma série de movimentos sociais e culturais periféricos. Com isso, não nos será difícil associar essa comunidade imaginada ao “povo da periferia”. Mas o efeito estético do poema, e sua possível interpretação filosófica, se completa com o jogo estabelecido com as palavras que fecham os versos: “Futuro”, “Ontem” e “Presente”. A importância dessas três palavras, que já parecem ressaltar pela sua situação no final dos versos, se destaca com a inicial em maiúscula. Os três termos constroem uma linha temporal abstrata, evocando um tempo muito amplo que, em conjunção com o sujeito coletivo enunciado, deve ser lido em chave histórica. Esse “povo periférico” que “voa nos ventos do Ontem”, poderia sugerir uma releitura ou redescoberta do passado histórico a partir das ferramentas do presente: as “linhas cortantes”, que evocam tanto a um arma capaz de “desbicar” outra pipa mais alta quanto ao engenho artesanal e ao conhecimento lúdico popular com as que essas “linhas cortantes” foram elaboradas. Em conjunto, essa imagem nos sugere uma apropriação popular e periférica de uma filosofia da história semelhante à de Walter Benjamin, uma “releitura da história a contramão”, que não é irrelevante historicismo erudito, mas pertinente ação política para o

presente e o futuro¹⁴⁹. Nesse sentido, o primeiro verso volta a encaixar ao conjunto, em que a ação em gerúndio, “tirando laça” (soltar corda do carretel, para deixar a pipa voar mais alto) evoca um movimento de abertura, de conquista de espaços mais altos, de esperança presente para o nós coletivo.

Mas, em qualquer caso, esta interpretação, que sinala a esperança para o processo histórico que estaria empreendendo o “povo periférico” do que o eu-lírico faz parte, não é mais que uma leitura possível, construída sobre interpretações e evocações que o poema oferece. Talvez o mais interessante do poema seja isso mesmo, a abertura de sugestões e sentidos possíveis que se abrem pela contraposição ou justaposição de campos semânticos: um referente periférico muito concreto, lúdico e cotidiano (o jogo das pipas) e termos abstratos graves e escritos em maiúscula (“Ontem”, “Presente”, “Futuro”), que remetem a processos históricos ou a uma filosofia da história. Como veremos depois, essa exaltação da contradição e da hibridação não só aponta para as características poéticas do autor, senão que configura toda uma série de atitudes e posicionamentos do poeta no jogo literário.

O poema que temos destacado integra o livro *Vão*, que foi lançado em setembro de 2005 na ONG paulista “Ação Educativa”, num evento organizado pelo poeta e titulado “I Encontro da Literatura Periférica”. Como aponta Nascimento (2009, p. 100-104), o livro foi importante para o autor, por ser seu primeiro livro autoral, mas também marca um momento importante de cristalização e consolidação do movimento da Literatura Marginal Periférica. Após a publicação das revistas *Caros Amigos – Literatura Marginal*, os escritores das diferentes periferias de São Paulo começavam a reconhecer-se e encontrar-se de forma

¹⁴⁹ Também podemos ler o artigo “Breve história do veneno paulistano” (2004, p. 8-9) nesse sentido. Poderíamos destacar outros textos de “revisão histórica” escritos por Allan da Rosa, como o titulado “Costas Lanhadas. (Revidas e Segredos antes do 13 de Maio)”, publicado na *Revista Fórum SP*. Nesse texto, o autor se posiciona no debate interno do Movimento Negro sobre a comemoração do Treze de Maio, como data significativa para a Consciência Negra. Alegando que a abolição da escravatura de 13/05/1888 não foi uma conquista, mas um “presente” outorgado pela Princesa Isabel, e que por sinal, essa “Lei Áurea” não terminou com a plurissecular exploração do negro no Brasil, certos intelectuais negros tem recusado a comemoração dessa data, defendendo no seu lugar o Vinte de Novembro, lembrando a combativa morte do líder quilombola Zumbi dos Palmares (Mais informação sobre esse debate nos setenta, por exemplo, na entrevista a Oliveira SILVEIRA no *Portal Afro*, s/d). Exemplo dessa posição é o poeta negro gaúcho Oliveira Silveira, que escreveu o poema *Treze de maio*, expondo esses argumentos: “Treze de maio traição, / liberdade sem asas / e fome sem pão / (...) / Os brancos não fizeram mais / que meia obrigação / (...) / e então vamos rasgar / a máscara do treze / para arrancar a dívida real / com nossas próprias mãos” (SILVEIRA, 1970). Como contraponto à proposta que defendeu Oliveira Silveira (e muitos outros), Allan da Rosa propõe uma releitura da história, para mostrar como essa lei foi uma conquista com base em revoltas, não um presente altruísta da princesa: “Décadas antes do 13 de maio que cuspiu uma liberdade requenguela, cagona e manca, vogou um tornado em SP, uma tormenta de legítima defesa e de vingança nem sempre comida fria, que fazia fomalhas das hortas e espetava zagaias em quem tava acostumado a levantar o chicote, a pena ou a xicrinha de porcelana” (ROSA, 18/04/2013).

presencial, o que foi de muita importância para a articulação local do movimento. A publicação e o evento contaram com o patrocínio da ONG¹⁵⁰, que se converteu numa importante conexão para o movimento literário, contribuindo na articulação local dos escritores, prestando seu local na região central de São Paulo para os lançamentos, e financiando na medida do possível os seus projetos. O Encontro e lançamento do livro foram registrados por Ferréz no seu blog, com uma resenha muito otimista:

bom, é muito bom estar escrevendo aqui por pura alegria, em primeiro lugar foi o livro do Allan da Rosa que teve seu lançamento essa semana, e tava lotado e melhor que isso, lotado de gente interessada nos novos talentos da escrita periférica. (...) ...no final cheguei em casa as 1 e meia da manhã e ainda li o *Vão*, o livro do Allan, foi foda memo rapaz. um puta evento na Ação Educativa, regado a Cachaça do MST, pena que não bebo, mas tá valendo. Salve a *nova geração*, que me fez sorrir nos dias de trevas (FERRÉZ, *Blog* 28/09/2005. Itálica nossa).

Nas palavras de Ferréz transparece a alegria e esperança pela cristalização e consolidação de uma cena que vinha se articulando de forma latente e cada vez mais unida presencialmente: “lotado de gente interessada nos novos talentos da escrita periférica”. No post de Ferréz, se menciona a presença de vários escritores periféricos: Sacolinha, com seu recém-lançado *Graduado em marginalidade*, Sérgio Vaz e outros “Cooperiféricos”, Ridson Dugueto Shabazz, Lutigarde, Binho... (“vixe é muito nego bom”, conclui Ferréz). No seu rigoroso relato do evento, Nascimento aponta ainda alguns convidados ligados ao movimento da Literatura Periférica, como Alessandro Buzo, Dinha ou Elizandra Souza ou à Literatura Negra, como Raquel Trindade (filha de Solano Trindade) ou Oubí Inaê Kibuko (escritor vinculado ao grupo *Quilombhoje*). Também destacamos, do comentário de Ferréz, a expressão “nova geração”, que pode estar assinalando uma impressão subjetiva, mas destaca a aparição de uma série de autores periféricos que nesses anos lançam seus livros de estreia. Se uma das intenções das revistas *Caros Amigos – Literatura Marginal* era mostrar que Ferréz e Paulo Lins não eram excecionalidades como escritores periféricos (“casos insólitos”), é especialmente significativo o lançamento de *Vão*, que se soma a outros livros independentes que vinham aparecendo (cujos autores estão presentes no encontro) e precede a uma série de 20 títulos de literatura periférica posteriormente publicados pelas *Edições Toró*.

¹⁵⁰ Segundo aponta Nascimento, a ONG Ação Educativa apoiou o custeio de um terço da edição das cinco primeiras obras lançadas pelas *Edições Toró*. Além disso, no Encontro citado, proporcionou um coquetel com amendoim e cachaça produzida por assentados do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (2009, p. 104).

8.5 *Edições Toró*: a cooperativa que faz livros para quem não sabe ler.

Fundada por Allan Da Rosa, Silvio Diogo e Mateus Subverso em 2005, depois de *Vão*, as *Edições Toró* lançaram uma série de 20 títulos de autores periféricos, chegando a vender mais de 10.000 exemplares de forma cooperativa¹⁵¹. Com apoio eventual de instituições como a ONG Ação Educativa ou o programa VAI (ajuda da prefeitura de São Paulo para projetos culturais periféricos), os autores obtinham o 80% da tiragem, de forma que eles se convertiam nos principais distribuidores da sua própria obra. Em termos de proposta editorial, essa forma de proceder parece especialmente interessante, permitindo uma ampla circulação e comercialização de livros sem depender das redes de distribuição convencionais. Esse tipo de edição aproveita o circuito de *saraus* e encontros poéticos para se conectar sem intermediários com o público leitor, e o autor passa a ocupar uma função fundamental, tanto como distribuidor material (levar os livros aos diferentes locais, ocupar-se das vendas e contabilidade) quanto na função simbólica, que agrega valor ao volume: aproveitando a presença do público no *sarau*, o autor tem a oportunidade de apresentar-se sem mediações, com seu corpo e sua voz, falando em primeira pessoa do trabalho que está apresentando, podendo declamar algum poema ou trecho da obra e autografando o livro que está comercializando. Dessa forma, o livro ganha o valor simbólico e emotivo ligado ao conhecimento do autor, o autógrafo e a dedicatória sela com tinta o vínculo de empatia criado entre o escritor e o leitor e o objeto livro se conserva como pedaço de um acontecimento memorável e irrepetível (o *sarau*, a festa de lançamento). Com tantas funções e responsabilidades, a participação do autor no circuito econômico editorial é muito maior que o que obteria em qualquer editorial: se em qualquer editora os benefícios do autor oscilam entre o 8% e o 20% do preço final do livro, com esse modelo editorial, o autor percebe o 80% da tiragem para sua comercialização direta (percebendo o preço integral dos exemplares vendidos), o que o faz corresponsável pela distribuição do seu trabalho.

Obviamente, esse modelo de distribuição se orienta a um público muito concreto: os frequentadores dos *saraus* periféricos e outros eventos onde se comercializem os livros. Sem distribuição em livrarias convencionais¹⁵², o público-leitor de classe média que compra livros

¹⁵¹ As cifras provêm do site da editora. Nela podemos encontrar o catálogo de livros lançados, com uma amostra de algumas páginas de cada um: <<http://www.edicoestoro.net/nossos-livros.html>>. Acesso em: 30/05/2014.

¹⁵² O único local físico fixo de distribuição dessas obras é a livraria *Suburbano Convicto*, especializada em Literatura Marginal Periférica, gerenciada por Alessandro Buzo no bairro da Bixiga (SP). Além desse ponto de venda, outras lojas ou estabelecimentos comerciais (lojas de roupas, de discos, botecos, sebos, ONGs)

em pontos de venda habituais (ou qualquer outro público que não frequente o circuito de saraus periféricos) não terá acesso a essas obras¹⁵³. Isso poderia nos levar a pensar na “marginalidade editorial” da que falávamos no terceiro capítulo desta dissertação, indicando que as obras literárias não circulam pelos canais convencionais. Em maior ou menor grau, essa marginalidade é apreciável em fatos como a falta do registro no cadastro da Biblioteca Nacional (sem o registro ISBN do livro), o registro burocrático da editora (sem CNPJ) ou a ausência de contratos com qualquer distribuidora, que faça chegar os livros às livrarias. Porém, as cifras de venda (uma média de 500 exemplares por título, com picos como *Vão*, do qual se chegou a vender 1800 exemplares) mostram que essa aparente “marginalidade” não se apoia em aspectos quantitativos. Para ter um parâmetro, podemos lembrar da distribuição esperada por Paulo Lins para *Cidade de Deus*, quando ainda imaginava que sua circulação seria “a normal de um livro acadêmico”: “um livro que eu pensei numa tiragem de 3000 exemplares... um livro acadêmico, que nem livro de poesia, né? um livro de poesia você vende 1000 livros... é uma coisa muito restrita”¹⁵⁴. Por outro lado, lembramos também da esforçada empreitada de Ferréz com seu livro de poesia *Fortaleza da desilusão* (tiragem de 1500 exemplares), em que vimos até que ponto se mostrava inoperante o circuito convencional de distribuição e comercialização de livros, especialmente para livros de poesia, de autores iniciantes e sem o apoio de nenhuma “autoridade” do campo literário¹⁵⁵. Considerando esses parâmetros comparativos, podemos avaliar até que ponto foi bem sucedida a aposta das *Edições Toró*, viabilizando a distribuição de obras poéticas de autores iniciantes, normalmente afastados e “desconectados” das instituições fortes do jogo literário, com indicadores quantitativos significativos. Falar, portanto, em “marginalidade editorial” nos parece pouco apropriado.

O fato de não circular pelos circuitos convencionais permite contatar com públicos que normalmente não se encontrariam lá, isto é, leitores que não frequentam as livrarias convencionais e suas prateleiras de novidades. Esse efeito se complementa com a

podem apoiar eventualmente a comercialização de algum livro, a partir de acordos pontuais com os autores/distribuidores.

¹⁵³ Eventualmente, pela circulação posterior dos livros por diferentes sebos, alguns livros das *Edições Toró* podem ser encontrados na “Estante Virtual”, plataforma agregadora de sebos para a venda de livros usados por correio: <<http://www.estantevirtual.com.br/qed/toro>>. Em 30/05/2014, encontrávamos exemplares disponíveis de *Lagrima Terra* (Daniel Fagundes e André Luiz Pereira, 2009), *Respingos e Clamores* (Silvio Diogo, 2006), *Desenho do Chão* (Silvio Diogo, 2008), *Donde Miras* (Binho e Serginho Poeta, 2008). Mas ao depender do comércio de livros usados, o estoque é sempre variável e limitado.

¹⁵⁴ Ver retrato do Paulo Lins nesta dissertação.

¹⁵⁵ Ver retrato de Ferréz nesta dissertação.

apresentação gráfica dos livros, aos quais normalmente se proporciona um tratamento artesanal: desde a encadernação manual, com cordão de lã colorida, ao acréscimo de detalhes como búzios, tranças coloridas, ou a presença de ilustrações¹⁵⁶, tipografias chamativas ou mesmo caligrafias manuais. Assim o explica o editor:

Allan da Rosa: A Edições Toró nasceu da nossa necessidade de editar os nossos livros. Tem uma demanda por essa palavra que hoje está “fervendo” na periferia de São Paulo. A Edições Toró nasceu porque ninguém tem interesse em publicar a gente, porque precisamos editar as nossas histórias e porque hoje chegamos em lugares que as editoras tradicionais não chegam. Não há vontade, nem interesse de que a informação chegue até a periferia. Uma livraria no shopping de Taboão da Serra, na grande São Paulo, vende livros de autoajuda. As distâncias são grandes dentro da cidade, entre centro e periferia, a Edições Toró quer diminuir essas distâncias.

(...) E os nossos livros têm essa cara, esse couro, esses búzios, panos, essas ilustrações, porque estamos fazendo a nossa ponte entre a oralidade e a escrita, da nossa ancestralidade para o nosso tempo.

Portal RAIZ.: Você acredita que esses elementos visuais e táteis ajudam a conquistar o público da periferia para a leitura?

Allan da Rosa: Sim. Não é acessório. Essa trabalho de design que desenvolvemos na Edições Toró é a nossa cara. Mas claro que não é só isso, mas é muito isso. Porque somente livros para crianças é que são legais? Porque não podemos criar um livro que além do texto com a nossa história, também seja bonito? Quem falou que livro tem que ser feio e chato? Essa necessidade de editar esses livros que têm búzios, panos, ilustrações é na verdade uma tentativa de atrair o leitor que não gosta de ler (AR3, s/p).

Ao mesmo tempo em que se procura “atrair o leitor que não gosta de ler”, “fazendo a ponte entre a oralidade e a escrita”, a aposta por esse esquema de distribuição permite manter preços acessíveis e incrementar a porcentagem de benefício do autor ao fazer desnecessários os intermediários. Mas é interessante pensar que, ainda que uma grande parte do esforço da distribuição recaia sobre o autor, as *Edições Toró* se apresentam como cooperativa e editora estável, o que diferenciariam seus livros dos volumes auto-editados em solitário. Na dimensão simbólica o selo das *Edições Toró* atribui um valor ao livro (além do já mencionado tratamento gráfico e material que beira o artesanato), que o diferenciaria do livro “auto-editado”: um “reconhecimento” do grupo de editores que apresenta a obra aos leitores.

¹⁵⁶ Além da importante presença das ilustrações em quase todos os livros das *Edições Toró*, alguns livros em particular se apresentam como livros de artes plásticas, nos quais a imagem é a protagonista. É o caso do livro *Morada* (2007), que apresenta fotografias de Guma, acompanhadas de versos de Allan da Rosa, especificando que “O livro é de fotos. Texto é mero convidado” (uma amostra disponível em <http://www.edicoestoro.net/attachments/005_amostra_morada.pdf>, acesso em 30/05/2014). Igualmente, o livro *Conde* (2008) mostra o trabalho do artista plástico assim chamado, pseudônimo de Reinaldo Alves dos Santos, acompanhado de alguns textos de diversos autores (uma amostra disponível em <http://www.edicoestoro.net/attachments/006_amostra_conde.pdf>, acesso em 30/05/2014).

Nisso, essa proposta cooperativa se diferencia muito de outro tipo de empresas atuantes no mundo editorial, cujo modelo empresarial se baseia em imprimir livros por encomenda do autor (e, eventualmente, cadastrar as obras na Biblioteca Nacional com seu correspondente ISBN), sem realizar nenhum tipo de investimento na divulgação, comercialização ou distribuição dos exemplares. Ainda que muitas dessas empresas se autointitulem “editoras”, sua atividade se diferencia muito do trabalho que se poderia esperar delas. Sua fonte de ingressos é o pagamento realizado pelos autores para imprimir suas obras, e o resto da cadeia de distribuição e comercialização dos livros fica nas mãos deles, que obtêm o 100% das tiragens. Portanto, ainda que na impressão se incluam referências a uma editora na capa (logo), na folha de rosto e nos dados bibliográficos do livro, de fato, pelo modelo editorial o processo se assemelha muito a uma “auto-edição”. A diferença entre essa, que só “externaliza” os trabalhos de impressão, e o tipo de “edição por conta do autor” da que estamos falando, é essa tentativa de simular a existência de uma editora (ou a tentativa de fazer passar uma empresa de serviços gráficos por editora), e normalmente esse modelo é estigmatizado por escritores, livreiros e editores. Com premeditada má-fé desses empresários, se “mimetiza” ou “simula” o funcionamento normal do mundo literário, cobrando um acréscimo não justificado por um serviço que qualquer empresa de serviços gráficos realizaria mais barato. Ao colocar um selo de editor sem investimento econômico na compra dos direitos autorais, nem esforço de divulgação (que restam nas mãos dos escritores), esse processo cria um “fetichismo enganoso”. Se atribui a eficácia simbólica da publicação, que depende de relações sociais (fundamentalmente da autoridade do editor), à simples produção material do livro, criando lógicas enganosas de *auto-consagração* e *auto-celebração* (LAHIRE, 2006b, p. 181).

Como dizíamos, a proposta cooperativa das *Edições Toró* se afasta muito desse modelo que explora o desejo de reconhecimento de escritores iniciantes ou pouco relacionados com o mundo editorial, aproveitando-se do escasso conhecimento das lógicas e funcionamentos desse campo. Os editores da *Toró*, talvez tendo ouvido propostas desse tipo, decidem se apropriar do circuito do livro em toda sua dimensão, propondo um modelo justo para seus autores, que passam a ser partícipes da produção simbólica do livro. Para isso, o circuito de *saraus* e a proliferação de encontros poéticos são providenciais, reunindo um público que pode ser incentivado à leitura. Mas, com isso, o editor não pretende estabelecer uma hierarquia valorativa, que proponha a prática de leitura silenciosa e individual que

permite a posseção do livro como intrinsecamente superior à leitura coletiva em voz alta que se realiza nos *saraus*:

...a formação desse público leitor – no meu caso, pela *Edições Toró* – vem pensando a fundura, o infinito que o sarau traz e ao mesmo tempo os limites que o sarau tem. Não é só o sarau, tudo tem limites. O livro tem limites (...). Então, pensar os limites acho que vai dar uma teia legal (AR5, p. 2).

O pensamento dos “limites” e “complementariedades” das diversas práticas se faz extensível ao mundo da edição. Como vimos ao falar da “marginalidade editorial”¹⁵⁷, duas obras publicadas nas *Edições Toró* foram posteriormente reeditadas pela *Global*, uma editora convencional com distribuição nacional em grande escala: *Da Cabula* (ROSA, 2006; 2008) e *De passagem mas não a passeio* (DINHA, 2006; 2008). Com a reedição de *Da Cabula*, uma peça de teatro sobre o processo de alfabetização de uma ex-empregada doméstica¹⁵⁸, reconhecida com o “II Prêmio Nacional de Dramaturgia Negra Ruth de Souza”, o autor procurava essencialmente chegar a outros públicos, que não os que pudesse contatar presencialmente nos *saraus*. Como já argumentamos, não apreciamos nessa “mudança” uma aspiração de “reconhecimento” pela “editora graúda”, esperando obter algum tipo de legitimidade simbólica associado à grande editora. É nesse sentido que, antes que “marginalidade editorial”, preferimos falar de “sistema literário alternativo”, já que entendemos que a primeira sugere um caráter anedótico e reduzido em comparação à dimensão do centro, do que se é excluído; e o segundo traz a ideia (mais adequada) de um sistema paralelo e independente, com seus próprios canais de distribuição, que estabelece eventuais solapamentos e entrelaçamentos com o sistema literário convencional.

Já foi citado como a articulação entre os *saraus* e as *Edições Toró* foi um interessante laboratório para estabelecer “pontes” entre a oralidade e a escrita, permitindo que a compra do volume fosse acompanhada, provocada ou precedida pela *escuta*, pela apreciação da *performance* do poeta declamando sua obra. Allan da Rosa vinha pesquisando esse tipo de pontes desde os tempos da sua graduação, quando participou do “projeto EDUCOM-Rádio,

¹⁵⁷ Ver capítulo “A literatura da periferia como literatura marginal?”, nessa dissertação.

¹⁵⁸ A obra é detalhadamente comentada no artigo de Patrocínio antes citado (2011), onde também se comentam passagens da obra *Zagaia* (ROSA, 2007), um poema infantil que segue os parâmetros da literatura de cordel. Igualmente, com Luciéle Bernardi de Souza, tomamos como provocação o argumento de *Da Cabula* para um ensaio sociológico que, brincando com uma frase de Bourdieu, foi titulado “O quê escrever quer dizer?” (SOUTO & SOUZA, 2013). A partir de noções discutidas aqui, como a “subcidadania” proposta por Jessé Souza, observamos como se representa nessa peça a importância da escrita para a reprodução e legitimação da desigualdade social, e como a apropriação dessa prática cultural pode ser realizada sem renunciar a processos de identificação com matrizes culturais não grafocêntricas (como a matriz africana). As ideias ali esboçadas foram muito importantes para desenvolver os argumentos que dão consistência a essa dissertação.

que montava rádios nas escolas das periferias paulistanas, preparando jovens tecnicamente para o uso da aparelhagem e tentando aguçar ainda mais a gana de movimento, mental e espiritual, da rapaziada das escolas” (da Rosa, 2009, p. 2), no que foi encontrando fundamentos e caminhos para o estudo da oralidade e sua força. Esse trabalho na rádio foi continuado no programa “*À beira da palavra*”, em que entrevista ou homenageia a escritores e poetas negros, indígenas ou periféricos, assim como cordelistas ou MCs do movimento hip-hop. O programa foi gravado junto com seu companheiro Mateus Subverso e emitido na Rádio USP FM¹⁵⁹. Esse mesmo caminho de articulação entre escrita e oralidade é trilhado no último livro-CD publicado pelas *Edições Toró: A Calimba e a flauta: versos úmidos e tesos* (2012). Trata-se de um volume de poesias eróticas de Allan da Rosa e Priscila Preta (integrante do grupo de teatro “Capulanas Cia. de Arte Negra”), no qual os versos declamados são gravados com acompanhamento musical de violão, urucungo, balafon ou viola caipira.

Essas articulações da escrita com o visual (a imagem, ilustrações ou fotografias), a oralidade e sonoridade (voz e música), e incluso o tátil (encadernação com materiais como coros, lãs, búzios etc.), nos faz pensar no conceito de “hibridações”, ou termos semelhantes, que com tanta frequência aparecem no discurso do poeta/editor.

8.6 Hibridação e Mocambagem: apropriações sem perder autonomia

Este é um dos pontos mais espinhosos deste retrato, e talvez também de todo o estudo: observamos na trajetória de da Rosa, como metonímia de um movimento literário mais amplo, uma apropriação (ou re-apropriação) de práticas culturais tradicionalmente elitistas (principalmente, a leitura e a escrita), realizada por sujeitos excluídos das mesmas, mas sem cair na hierarquia valorativa que faria que essas práticas apropriadas fossem consideradas intrinsecamente “melhores” ou de “mais valor”. A aposta pela mistura e articulação de práticas e universos culturais diferentes se faz com base em uma série de noções que remetem à ideia de “hibridação”, mas a utilização dessa metáfora traz no seu seio outros perigos¹⁶⁰: a

¹⁵⁹ Os programas estão disponíveis no site <<http://www.edicoestoro.net/radio/beira-palavra.html>> Acesso a 30/05/2014.

¹⁶⁰ Já mencionamos o artigo de Cornejo Polar (1997) como réplica a Canelini, pelo que seguimos usando a expressão “os perigos da metáfora”. Também dissertamos sobre a importante crítica do sociólogo Jessé Souza ao paradigma do “hibridismo”, formulado principalmente por Roberto DaMatta, que Souza aproximaria à tradição da “democracia racial” de Gylberto Freire (ver capítulo 3.1, “A violência da subcidadania e a falácia do hibridismo”). Ainda que na elaboração intelectual de Allan Da Rosa estes autores não aparecem com

aposta pela hibridação poderia “camuflar” a importância da dimensão simbólica na estrutura social de desigualdade (patente no racismo ou na configuração da subcidadania), dissolvendo numa proposta de caráter sintetizador e universalista a importância das diferenças. Veremos como da Rosa, consciente disso, reflete sobre a noção de “democracia racial”. Ao mesmo tempo, vemos como seus posicionamentos de afirmação cultural se centram na reivindicação de elementos simbólicos da matriz cultural africana ou periférica, mantendo sempre uma distância tensa e a explicitando sua autonomia a respeito do universo cultural dominante (principalmente, a universidade).

Lendo e escutando o discurso de Allan da Rosa, observamos como a utilização do campo semântico da “hibridação” aparece com frequência: termos como “pontes”, “quintal” (entre a casa e a rua), “praia” (entre a terra e o mar), “trança” (fitas de diversas cores), além de jogos com duplas como “a saliva e a tinta”, “corpo e caneta” etc. Nos seus escritos acadêmicos (especialmente, na dissertação de mestrado), esses termos se reforçam referenciando pesquisas ou ensaios filosóficos, que falam das “encruzilhadas” (Leda Martins), a “complexidade” como “o uno e o múltiplo” (Edgar Morin), o “quintal” (Guilherme C. Magnani), o “caboclo” (como arquétipo mítico das religiões afro-brasileiras), a “ginga” (próprio da capoeira, o lidar com forças às vezes contrapostas) ou o atravessamento.

Mas, ao mesmo tempo, há uma precaução especial ao falar de “mestiçagem”, termo que, sem mais contextualização, poderíamos associar ao hibridismo mencionado. Para isso, é muito importante a recuperação que faz Da Rosa das discussões e debates mobilizados por estudiosos do racismo ou pelo próprio Movimento Negro: de fontes tão importantes como Frantz Fanon (2008), até pesquisas mais contextualizadas no Brasil como as de Kabengele Munanga (1999), referenciado repetidamente por da Rosa. Desse último, aproveita especialmente a análise do “mito da democracia racial”, que como vimos anteriormente, é uma derivação ideológica de alguns aspectos da obra de Gylberto Freire. Assim o explica da Rosa:

A concepção da democracia racial garante que a nação brasileira oferece a todos as mesmas chances. (...)

Esse conceito de democracia racial, amplamente difundido e carimbado diariamente nas instituições brasileiras, pode ser entendido como uma forma de se desviar da questão da gigantesca desigualdade sócio-racial, que vige entre brancos e negros (às vezes rente escalpo. Noutras, sutil e silenciosa, se alastrando como barba na cara). É conhecido, criticamente, como “mito da democracia racial” (mas aqui, novamente,

destaque, outros pensadores ocupam esse lugar. Principalmente autores ligados ao Movimento Negro que bebem em Frantz Fanon, para destacar o perigo da “democracia racial”, como Muniz Sodré, Leda Martins ou Kabengele Munanga (1999).

vê-se como se subentende a noção de mito como algo que é enganador, falacioso, ilusório, sem fundamento).

Como a cultura afro-brasileira traz pujante força mítica, na qual se fundamentou, se construiu e se revitaliza, entendo que ao se depreciar a palavra mito e o universo que lhe envolve, dá-se vazão também a uma ação de rebaixamento e de negatividade a tais vivências e marcas, que privilegiam bases simbólicas e que cultivam a ancestralidade alimentada por preceitos e regras; vivências que ativam processos de jogo, de teatralidade, de âmbito comunitário e que se colocam como alternativas à clássica maneira de considerar o que seja verdade, “razão” e ciência. E de se abrir outros horizontes perante as questões referentes à noção de pessoa, de poder, de criação, de pensamento (ROSA, 2009, p. 54).

Dessa forma, a aposta pela “hibridação” não é ingênua, e firma seus fundamentos nos aprendizados de estudiosos da história e a presença do negro no Brasil: coloca-se a possibilidade da apropriação sincrética do outro, mas sem renunciar a afirmar uma identificação forte com a matriz africana. É nessa moldura que devemos considerar tanto sua obra literária (nas páginas e nos saraus) quanto seus escritos filosóficos e pedagógicos. Eles se desenvolveram com um pé nas práticas autônomas ligadas à cultura popular e outro em espaços culturais de alta legitimidade (como a USP), mas, como veremos, mantendo a respeito do espaço acadêmico constantes receios e distanciamentos.

Recuperando o fio biográfico para a reconstrução da trajetória de da Rosa, observamos como sua atividade nas *Edições Toró* foi intensa a partir de 2005, depois do lançamento do livro *Vão*. Nessa etapa, após concluir sua graduação em história, Da Rosa conta que se encontrava “trabalhando numa instituição mais pelo dinheiro do que pelo ofício. (...) Tramava eu que seria apenas por dois ou três meses, mas isso me parecia um lento suicídio.” (2009, p. 5). Nesse contexto, aparecem desejos e inquietações:

E fagulhava a vontade de continuar estudando, sabedor das minhas grandes lacunas de formação acadêmica. Mas, onde poderia eu chegar e estudar seriamente Poesia, palavras e gestos, que não fosse nas anestésicas abordagens letristas, que me repeliam? Como bancar aluguel, água, luz e comida no prato? Perguntas antigas de tantos, sementes de desespero (ROSA, 2009, p. 5).

E aparece a ideia: “Em fins de 2005, faltando dois meses para o fim do prazo de inscrição na Pós-graduação da Faculdade de Educação, comecei seriamente a pensar um projeto de estudos que envolvesse o que eu realmente queria estudar, aprender.” (2009, p. 6). Ingressando no programa em 2006, o poeta disfrutou durante dois anos de bolsa de pesquisa de mestrado do CNPq, defendendo sua dissertação em 2 de abril de 2009.

Como vemos no relato do autor, a inscrição no programa de mestrado da USP não se realiza como parte de um “projeto de vida” ou aspirando a melhores empregos providenciados pela legitimidade simbólica da instituição: “nem pensar pequeno nem pensar medíocre, não

buscar apenas um diploma ou um carimbo ‘USP’ no meu currículo” (ROSA, 2009, p. 14). Ao contrário, pelas condições conjunturais do campo acadêmico, a opção pelo programa de mestrado aparecia como resposta a inquietações pragmáticas e imediatas muito instigantes. A bolsa da instituição científica ia permitir desenvolver com autonomia um projeto intelectual próprio: as atividades relacionadas com Educação de Jovens e Adultos (EJA), assim como suas produções literárias. Observando como é formulada a questão, o mestrado aparece assim como um “segundo emprego” pouco “cronófago”, que providencia condições financeiras favoráveis, recursos materiais e intelectuais valiosos e, especialmente, suficiente tempo para se dedicar à escrita e aos *saraus*. Em nenhum momento se cria um vínculo emotivo com o mundo acadêmico, comparável ao que se mostra para as organizações da cultura popular. Assim, no apartado de agradecimentos da dissertação, lemos composições de belas palavras dedicadas a parentes e amigos, aos ancestrais e à Poesia, à Cooperifa, ao povo da Toró e do CIEJA Capão Redondo, para os quais cada lembrança parece uma ode ou evocação poética. Podemos notar o distanciamento simbólico da instituição acadêmica contrastando a breve nota burocrática que merece, com outro agradecimento nesse mesmo apartado, dedicado aos seus bairros de origem:

Ao Jabaquara e ao Taboão da Serra, pelo beabá, pela atualidade perene, pela atmosfera. Pelos exemplos de resistência e de jogo. Pelas lições nas vielas, esquinas e escadões. Pelo ritmo. Pelas giras, pelos batuques e pelo rap. Por serem amadas, na luz ou na penumbra. Problemáticas e quebradas, mas nobres e sempre chão e guia.
Ao CNPQ pelos dois anos de bolsa (ROSA, 2009, p. viii).

Esse mesmo distanciamento e frieza a respeito da instituição universitária estão presentes na publicação do livro *Pedagoginga, autonomia e mocambagem* (2013). O livro se estrutura em duas partes: a primeira, intitulada “Teoria Suada”, traz um panorama do racismo e a história do negro no Brasil, e apresenta elementos simbólicos importantes da matriz africana (ancestralidade, e cruzilhada, roda, aparência, jogo); a segunda parte, intitulada “Prática engenhada”, narra a experiência de uma série de cursos autônomos de educação popular organizados pelo autor, envolvendo diferentes pessoas e coletivos ligados à cultura negra, para partilhar aprendizados e construir conhecimento comunitário. Os três termos do título aludem à cultura de matriz africana e sua situação na estrutura de legitimidade simbólica brasileira: o neologismo “pedagoginga”, do autor, sugere uma apropriação afro do termo “pedagogia” (como forma de conhecimento ocidental), matizado com a “ginga” da capoeira para lidar com as contradições que constituem o negro no Brasil; a “autonomia” reivindica essa posição independente da cultura afro-brasileira a respeito da “ciência acadêmica” e do

sincretismo da cultura nacional brasileira; e a “mocambagem” alude à prática de construir “mocambos” e “quilombos”, espaços de moradia e liberdade construídos por negros fugidos e resistentes à ordem escravocrata. Isto é explicado assim:

Autonomia não significa isolamento nem a ilusão de que nos bastamos por nós mesmos. Pelo contrário, nos recorda sempre a luta de mocambos e quilombos por territórios e regras afirmadas por si mesmo, sem dependência de politiquieiros, barões, banqueiros, ongueiros, personalidades midiáticas. Sabemos que gingou entre negociação e conflito a história de quilombos e refúgios no Brasil e nas Américas, que, atentos às contendas e desacertos entre os vampiros graúdos, aproveitando momentos especiais, cresceram as raízes e os frutos mocambolas. (...) No caso pedagógico, ativista que frisa a negraça, a autonomia se irmana com a mocambagem porque se entende cheinha de referências e pilares antigos, pilares que dançam mas que são firmes, referências de resistência e de anunciação renovadas por novas técnicas e pela efervescência dos dramas e conquistas populares das periferias e subúrbios brasileiros (ROSA, 2013, p. 116-117).

Essa “ginga entre a negociação e o conflito” é apreciável na relação estabelecida pelo autor com o mundo acadêmico ou com as instituições oficiais de cultura. Assim, observamos como eventualmente aproveita “frestas” abertas para desenvolver projetos próprios, ligados à cultura negra e periférica, mas sem por isso perder a autonomia caindo na ingenuidade ou na inocência: “questão nossa é também o quanto de concessões dadas e de marionetagem não nos engoliu quando abraçamos essa noção de gingar e de adentrar malandramente em espaços desejados” (ROSA, 2013, p. 116). Talvez por isso, por essa vontade de manter firmemente a autonomia (prática e aparente), não encontramos nenhuma referência no livro à dissertação de mestrado realizada pelo mesmo autor na Faculdade de Educação da USP, ainda que boa parte da primeira metade do livro esteja calcada nesse trabalho. Como sugere o título, toda essa parte teórica foi “suada”, adaptada e trabalhada para tirar o “ranço acadêmico” e fazê-la acessível ao leitor comum, e especificamente ao público negro e periférico. Vejamos um exemplo dessa “tradução”, comparando as “Considerações Finais” da dissertação, que foi rebatizada como “Segue o Novo” no livro. O trabalho acadêmico diz:

O paradigma da ciência clássica separa ontologicamente a *res extensa* e a *res cogitans*, ficando esta última na objetividade extrema e totalitária. O paradigma clássico, a partir de sua lógica determinante, objetiva e isoladora, separatista, privilegiando a manipulação técnica “real e racionalista”, deixa mínimas ou entupidas frestas às festas das ambigüidades, considerando como equívoco o que não se encaixe perfeitamente a uma geometria mecanicista, como, por exemplo, a imaginação. Manipula a lógica a fim de simplificar a realidade, que é complexa em si (ROSA, 2009, p. 165).

E se reescreve no livro:

O paradigma da ciência clássica manipula a lógica a fim de simplificar a realidade, que é complexa em si. Privilegia a manipulação técnica “real e racioalista”, deixa as frestas mínimas ou entupidas às festas dos símbolos e mitos. Considera como fontes de equívoco a imaginação, a corporeidade, o escambo entre o sensorial e o

ideal e o que mais pareça não se encaixar perfeitamente a uma geometria mecanicista (ROSA, 2013, p. 100).

E a partir daí, eliminados os termos que poderiam parecer “difíceis” ou “incompreensíveis” (“*res extensa* e *res cogitans*”, “objetividade extrema e totalitária”), e acrescentadas figuras poéticas que “suavizam” a leitura (“as festas dos símbolos e mitos”, “o escambo entre o sensorial e o ideal”), o parágrafo do livro volta a coincidir exatamente com a dissertação, em um trecho que parece acessível tal como foi escrito de início:

Na Educação, isso leva a privilegiar uma adaptação cabisbaixa às normas, a referendar os modelos sociais premeditados (não raro, hegemônicos) e ao seguimento, em seus paradigmas, dos ideais do produtivismo e do progresso, numa sujeição cavalgar a uma ideologia contratual, que visa dissipar qualquer consenso calcado no mito, nas origens (ROSA, 2009, p. 165; 2013, p. 100).

Com isto não queremos “denunciar” a “descoberta” do que sabemos que é um processo habitual na produção intelectual: a adaptação de textos acadêmicos muito herméticos para sua publicação em livro, buscando um público diferente ou mais amplo. Destacamos, não entanto, o esforço por apagar as marcas da pesquisa universitária (nenhuma alusão se faz no livro à citada dissertação), enfatizando a condição autônoma dessa produção de conhecimento. Imaginamos que essa reivindicação se fundamenta na experiência de recusa que gera o conhecimento acadêmico em certos ambientes, após muito tempo de “bacharelismo” elitista, com a que “intelectuais universitários” desprezaram o conhecimento popular (e especificamente, os saberes de matriz africana, agredidos pela epistemologia etnocêntrica dominante) com o que da Rosa tenta a reconciliação. Um exemplo dessa desconfiança se encontra na narração do curso *Espiral Negra: Ciência e Movimento*, que “abria o desejo de juntar nego véio e nego novo”, em que se pretendia “relacionar o que reconhecemos como cultura em movimento negro ao que se nomeia como ciência e que ocupa currículos, disciplinas e linguagens escolares” (ROSA, 2013, p. 166-186). Como organizador do evento, Da Rosa narra os receios mútuos:

O grande molho desse curso foi a pareação dos mestres mais antigos com a vibração e as dúvidas quentes dos educadores mais novos, (...), com receio inicial de ambas as partes: os mais velhos tinham a consciência que dominavam um saber profundo, suado e cheinho de histórias, mas temiam dividir a exposição desse conhecimento com quem “vinha da universidade e dominava a teoria”. Já os mais novos, também receavam o que viria da partilha, apresentando-se com mestres da cultura popular a um público grande, ávido e com boa tendência em questionar a academia (ROSA, 2013, p. 168).

O encontro serviu como mais uma “ponte” travada entre o conhecimento tradicional dos mestres e os saberes institucionalizados da academia. Mas para o sucesso desse encontro,

foi fundamental que este casamento se realizasse em um curso autônomo, realizado em um centro cultural muito significativo para a cultura negra (o espaço Quilombaque, em Perus, extremo oeste de São Paulo) e organizado com as dinâmicas e pautas marcadas pelo grupo organizador, sem se submeter a autoridades acadêmicas solicitando a legitimação do conhecimento construído nesse evento.

Todas essas marcas de autonomia se resumem em um verbete que aparece nos cartazes de divulgação dos cursos: “Apoio: nós por nós”¹⁶¹, que explicita a independência dos cursos, sem apoio de nenhuma instituição. Em posteriores cursos, os organizadores estabeleceram uma parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (o logo da Prefeitura aparece no cartaz, e desaparece o verbete “nós por nós”), passando a organizar os cursos em bibliotecas municipais e tendo a possibilidade de remunerar educadores que até o momento atuavam sem cobrar nada. Pelo relato do autor, a relação foi tensa, com algumas divergências importantes, especialmente pela cansativa burocracia, e o interesse da secretaria no “eventismo”, “a sanha pelo que seja estrepitoso e caiba nos muitos focos de luz”, “valendo mais o quanto sai de divulgação e de renome do que realmente se planta em comunidade”. Isso levou os organizadores a finalizar a parceria, reafirmando “como nossa autonomia é o que temos de mais valioso” (2013, p. 215-217). Sobre o custeio desses cursos, escreve: “Por que sempre e sempre esperar editais? E, pior, confundir isso com sinônimo absoluto de política pública para 'cultura'? Ou dizer *amém* sorrindo para carimbos que vem de cima?”. Após essa exaltação do fazer autônomo, matiza:

Aqui não voga nenhuma apologia ao miserê ou ao abandono e nenhuma ruguinha de linha contra o que se conquistou em lutas por leis como as do fomento à dança ou ao teatro (...). Que estes editais sejam mais e melhores, claro, porém a fragilidade e os equívocos de planos que privilegiam espetáculos ou que não agregam as próprias comunidades (...), somam-se a um já vício adquirido e consolidado de bolar projetos e esperar o sim de um edital... (ROSA, 2013, p. 125-126).

A aposta pela autonomia não se faz desde a renúncia, por princípios morais inflexíveis, ao financiamento público ou a qualquer outro eventual apoio externo. Mas desde a consciência de que a situação de partida, para propostas dessa índole, é complicada; e sabendo que na hipotética “parceria” há sempre o risco de renúncias à autonomia, aceitando normas do apoiador. Por isso a necessidade da “ginga” e a “mocambagem” para estabelecer relações tensas de apropriação de elementos das instituições culturais dominantes (conhecimentos,

¹⁶¹ O verbete apareceu nos cartazes dos quatro primeiros cursos (*Caminhos Africanos e Giros Afro-brasileiros; Espiral Negra: Ciência e Movimento; Resistência e anunciação; e Presença latino-americana*; ver ROSA, 2013, p. 167; 189; 204), e reaparece no último, após terminar a parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (*Pretices em cena*; ver ROSA, 2013, p. 260).

capacidades, infraestruturas, formas, recursos), sem perder autonomia nem negar a identidade própria submetendo-se às regras de jogo impostas.

Esses cursos autônomos de educação popular, aos que Allan da Rosa tem dedicado esses últimos anos de trabalho, ilustram sua posição ambígua no campo cultural, tensa e por vezes contraditória. À vontade de aprofundar e difundir no conhecimento ancestral de matriz africana, se acrescenta a consciência firme e vivenciada da posição de subalternidade que esses conhecimentos ocupam em termos de legitimidade simbólica, o que condiciona as possibilidades materiais de desenvolver práticas vinculadas a eles. Essa situação de desigualdade e desprezo obriga ao ativista cultural a estabelecer relações tensas com a cultura dominante, às vezes de negociação, às vezes de conflito. Ao mesmo tempo, essas apropriações não são sempre unicamente pragmáticas, existindo a possibilidade de complementariedades enriquecedoras. O que constatamos para suas práticas pedagógicas (ou “*pedagogínguas*”) é apreciável também na sua produção escrita, literária e jornalística.

8.7 A valorização da literatura e a força da voz política: o intelectual periférico?

Nesse último ponto queremos indagar como se entrelaça a valorização específica da produção literária do autor (na comunidade de origem e no campo literário) com a força dos seus artigos políticos, lembrando de certa forma da reconstrução que fez Bourdieu para o caso de Zola (1995, p. 196-200). Para isso, será interessante observar a leitura própria que Da Rosa realiza sobre a noção do “intelectual orgânico” gramsciano, que é relativizado e repensado no contexto da memória cultural africana na diáspora, recorrendo a pensadores como Stuart Hall ou Gilroy, como veremos depois.

Sobre isto, o primeiro que queremos destacar é o progressivo reconhecimento que a obra poética de Allan da Rosa vem conquistando no jogo literário. Já temos mencionado alguns prêmios e reedições em editoras nacionais, ainda que se o comparássemos com os anteriores autores, observamos que os indicadores objetivos de reconhecimento não são tão ostentosos (em termos de traduções, publicações etc.). Isso se pode atribuir à prática do gênero poético, normalmente muito menos difundido e midiático que o romance. Mesmo assim, o autor tem sido convidado como palestrante em várias universidades estrangeiras

(University of Brown, EUA¹⁶²; UNAM e Universidad del Claustro Sór Juana Inês de la Cruz, México¹⁶³; Universidade Eduardo Modlane (UEM), Moçambique¹⁶⁴; Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana, e Universidad del Valle, Colômbia¹⁶⁵). Nas suas viagens, o escritor participa também de atividades com diversos movimentos locais (como o Zapatista em Chiapas, pelo contato do escritor e pesquisador Alejandro Reyes; ou o sarau do Movimento Kapaluxa em Maputo, convidado pela Associação dos Escritores de Moçambique), mantendo sua atitude de combinar o reconhecimento acadêmico com a integração nos movimentos sociais e culturais.

Com isso, o autor combina o reconhecimento comunitário, obtido por atividades culturais realizadas nas periferias para esse público específico, com um reconhecimento no campo literário, obtido pelo valor literário das suas produções. Nesse último aspecto, defende que a Literatura Marginal Periférica apresenta especificidades sociais e culturais que a fazem diferente:

Quando eu vou à biblioteca eu procuro livros na área de literatura latino americana e encontro autores latino americanos. Quando eu quero literatura indiana vou à prateleira de literatura indiana. Eu gosto do termo literatura da periferia porque fomos nós que demos esse nome, não veio de cima para baixo. E faz diferença a literatura que vem da periferia da que vem do centro da cidade (AR3, s/p).

Essas características próprias, como dissemos, em determinados contextos e para determinados públicos, pode servir como “porta de entrada” à leitura, não por isso deve ser considerada como um “nível inferior”, uma fase prévia que deve ser superada para depois ler a “Literatura Maior”:

Allan da Rosa: ...E não é só ler o livro Toró, do Vaz e do Ferréz, é ler Adélia Prado, Hermann Hesse...

Entrevistador: É ler.

Allan da Rosa: É ler, e não é degrau um pro outro, literatura da periferia, ou marginal, não é... “ah, agora já tô... evolui... parei de ler esses livros, agora só tô lendo livro dos Estados Unidos”... não, a Dinha, mano, ela não deve nada para a Adélia Prado, e a Adélia Prado não deve nada para a Dinha, que são as duas

¹⁶² No evento titulado “Third World First: The Social Boom In Brazil’s Literary Cultures”, organizado pelo departamento de Portuguese and Brazilian Studies (3-4/05/2013). Programa do evento em <http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/events/Schedule.html>, acesso em 30/05/2014.

¹⁶³ Cartazes dos eventos em <<http://www.edicoestoro.net/component/content/article/25-atividades/226-conferencia-expresso-es-verbais-de-matriz-afro-brasileira.html>> e <<http://www.edicoestoro.net/component/content/article/25-atividades/227-literatura-periferia-y-fuentes-afrobrasilenas.html>>, acesso em 30/05/2014.

¹⁶⁴ Dados do evento em <<http://www.edicoestoro.net/component/content/article/25-atividades/215-oficina-as-trancas-do-verbo-oralidade-e-literatura-afro-brasileira-com-allan-da-rosa.html>>, acesso em 30/05/2014.

¹⁶⁵ Dados do evento em <<http://www.edicoestoro.net/component/content/article/25-atividades/198-charla-educacion-arte-y-politica-impresiones-desde-la-experiencia-afrobrasileira-con-maestros-estudiantes-de-etnoeducacion-y-mas-representantes-de-las-poblaciones-indigenas-e-negras.html>>, acesso em 30/05/2014.

mulheres que eu gosto pra caralho... (AR2, p. 167-168).

Mas o reconhecimento do valor específico da Literatura Marginal Periférica (como o livro da Dinha, que para Allan da Rosa não “deve nada” a poetisas com trajetória reconhecida, como Adélia Prado) passa também por uma exigência e autoexigência que, na percepção de Da Rosa, pode estar se perdendo eventualmente nas dinâmicas de “auto-celebração” dos *saraus*, mais esforçados no reforço da autoestima coletiva que na análise e o apuramento literário. Essa desconfiança pela exaltação autônoma do valor literário das obras se expressa na figura de “a torcida que levanta e derruba”:

[A Literatura Periférica] tem valor literário, tá ligado, e isso é uma das dúvidas, mano, os irmãos tão... “então, agora é nosso momento, vamo escrever, escrever”... pera aí, mano, você vai escrever, escrever, a torcida que levanta derruba, meu, o centroavante faz gol três jogos, o Pacaembu fala o nome dele, se ele tá dois jogos sem fazer gol... tá ligado? então tem gente que vai falar, “ah, o movimento de vocês é isso mesmo, o bicho escreve muito”... faz um livro ruim pra você ver, tem que ser criticado mesmo, tá ligado? tem que ter resposta, num é bijuteria na banca, mano, não pode ser bijuteria na banca, tem que ter valor, tem que ter respeito ao leitor... (AR2, p. 168).

A imagem de uma torcida volátil, que hoje aplaude a feita do poeta, mas que pode deixar de fazê-lo se decepciona as expectativas, brinca com a comparação entre a literatura e o futebol, entre um *sarau* e um estádio (ou um campo de várzea). Essa imagem poética já aparece em uma crônica da *Revista Fórum São Paulo*, portal digital onde Da Rosa publica crônicas e poemas desde março de 2013, sem uma periodicidade definida. A crônica “A torcida que levanta, derruba” (ROSA, 09/04/2013), conta a história de Riva, o lendário camisa 10 do Cantagalo, um time de várzea da periferia paulistana. Isso até que, sem explicar os motivos, “numa tarde resolveu se despedir”, passando ao time rival, o Chaparral. A narração toma tons de épica no jogo entre os dois times, com Riva desorientado tomando vaia das duas torcidas (“o rancor cantava seus hinos”), até que o jogador reage e, no segundo tempo, é o artífice da virada para seu time. A crônica se fecha com a sentença poética do herói: “Sabe, prum homem de caráter a vaia é o maior incentivo”.

Essa mesma crônica, com tintes de lenda e estruturada sobre arquétipos heroicos, é narrada por Da Rosa em outra ocasião, com outros personagens para a mesma história. Em conversa radiofônica com Sérgio Vaz, quem pronuncia a frase mítica é Julinho Botelho em 1959, após reagir à maior vaia da história do Maracanã¹⁶⁶. Imaginamos a história de Botelho

¹⁶⁶ O ponta-direita Júlio Botelho tinha jogado na Itália nessa época, e voltando ao Brasil pelo Palmeiras, foi convocado para uma partida amistosa da Seleção Brasileira contra a Inglaterra no Maracanã. Nessa ocasião, o jogador ocupou a posição de Mané Garrincha, ídolo carioca, provocando as iras da torcida. Contudo, Botelho

deve previver na memória coletiva dos diferentes torcedores paulistas e, atento à sua potência mítica, da Rosa a recupera para sua própria literatura, aproveitando tanto a beleza estética do relato quanto a possível sabedoria que se desprende dele. Com o toque de atenção, talvez esteja apontando para a importância da autocrítica e a autoexigência, para além do entusiasmo exaltado, considerado com volátil e pouco confiável. Com isso, talvez se aponte para o valor da crítica aos textos (“a vaia é o maior incentivo”), pelo valor construtivo das objeções. Nessa desconfiança ante as torcidas emotivas e os elogios exaltados, vemos um receio ante possíveis atitudes “populistas” (nos termos de GRIGNON & PASSERON, 1991), que valorizariam a Literatura Marginal Periférica pela sua “autenticidade”, “espontaneidade”, “vitalidade” ou pelo valor político da valorização da cultura estigmatizada. Nesse movimento, Da Rosa intuiria um risco de regressão na valorização das culturas populares ao avalia-las pela de um ponto de vista romântico e idealizado, sem atender ao seu real valor. Essa duplicidade da Literatura Marginal Periférica, que entrelaça de forma complexa o embate político (via “reforço da autoestima coletiva” e “combate do estigma”) e a disputa literária (via “reivindicação do valor específico”) mereceria estudos mais pormenorizados. Voltaremos a isso nas considerações finais.

Para concluir, seguiremos falando dos textos publicados na *Revista Fórum São Paulo*¹⁶⁷, com os que o autor passa a intervir diretamente no espaço público. Como dissemos, nele se fazem reflexões (em forma de crônicas, poemas ou artigos de opinião) sobre temas de atualidade, comentados com explícito posicionamento político: a desapareção de Amarildo de Souza na UPP da Rocinha, o racismo na seleção de escritores na Feira do Livro de Frankfurt, o machismo da sociedade brasileira levantado por uma pesquisa do IPEA ou o cruel assassinato de Cláudia Silva Ferreira pela Polícia Militar, onde escreve dos estarrecedores silêncios que essa morte provoca:

E silêncio por silêncio há o entalado na goela seca, o úmido explodido na face dos filhos de quem foi baleada de frente com um copo de café na mão, jogada no portamalas da viatura, borrada do cotidiano, estropicada no chão da democracia militar brasileira, sumida da mão que acarinha. E há o que paira entre a respiração ofegante no treinamento da corporação que faz de pessoas, robôs, obcecados por humilhação e vala. O silêncio que voga nas pausas entre os hinos fascistas em honra do

calou às vaias com uma atuação maravilhosa, contribuindo com assistência e gol para o placar 2x0 final. (Crônica do evento em <http://oglobo.globo.com/blogs/bolademeia/posts/2009/05/12/julinho-garrincha-ha-50-anos-maior-vaia-da-historia-do-maracana-185507.asp>, acessado 30/05/2014). Allan da Rosa conta essa história a Sérgio Vaz, quando convidado ao programa de rádio *À Beira da Palavra* (AR6-3, min. 8:30-9:20). A mesma história, já com a personagem de Riva, foi contada na sua palestra no III Seminário Poéticas de Oraís, em 16/09/2013 (AR7).

¹⁶⁷ Todos os artigos estão disponíveis no site da revista: <http://www.revistaforum.com.br/abeiradapalavra/> (Acesso em 12/06/2014).

esquadrão, na promessa velada de degraus ascendentes a quem matar mais pobre (ROSA, 22/03/2014).

E nesse fortíssimo texto, é importante uma frase que alude ao sujeito que escreve:

Há o silêncio que ameaça estrangular no travesseiro, no banho, *de quem se cobra não escrever mais sobre a carnificina do seu bairro, da sua gente, porque arregaça, porque deprime, mas que se pergunta como poderia se calar...*

E há, na democracia militar brasileira, o silêncio na madrugada da família negra que arriada, devastada, tomba no abismo do sono antes de despertar pro pesadelo (*idem*. Itálicas nossas).

Podemos entender muitos dos textos de Allan da Rosa (e de outros autores da Literatura Marginal Periférica) na situação de tensão descrita, a do escritor que “se cobra não escrever mais sobre a carnificina do seu bairro”, mas que se sente obrigado, “se pergunta como poderia se calar”. Há esse comprometimento simbólico e político com uma comunidade historicamente oprimida e marginalizada, mas há, sobretudo, uma obrigação imediata, vivenciada, de dar resposta à enormidade da violência e a morte que flagela as periferias. Esse impulso, que desestabiliza e coloca uma ressalva a todo o escrito sobre as lutas de legitimação no campo literário, as apostas pelos pactos de verossimilhança e as diferentes apostas para a consagração nas trajetórias literárias dos escritores, aproxima a esses escritores à figura do “intelectual orgânico”.

Allan da Rosa escreve a esse respeito no seu último livro, não bebendo tanto do pensamento gramsciano, quanto das reflexões sobre as características da cultura afro-brasileira. Assim, se assinala a presença dos seus “mestres” e pensadores na vivência diária das suas comunidades.

Tal ligação existe no contato corporal, presencial, no partilhar dos mesmos desafios, no dividir do mesmo espaço natural e lugar político, dos mesmos cantos, rodas e colheitas, sem que se diminua a capacidade de abstração e de autonomia dos intelectuais (ROSA, 2013, p. 44).

Essa identificação com a comunidade diferencia o intelectual afro-brasileiro do academicismo científico ocidental, que se fecha em si mesma e abre um fosso com a base social (Maffesoli, 1998). Para a fundamentação dessa contestação, Da Rosa se apoia em autores como Stuart Hall ou Gilroy, que observam como o pensamento negro nas Américas circula por uma rede coesa de reflexão, que vai de “artistas revolucionários presentes na grande mídia aos artistas mais contidos no raio de suas comunidades regionais” (ROSA, 2013, p. 45, nota 25). Observando as tensas relações de aproximação e tensão que Allan Da Rosa estabelece com as instituições culturais dominantes (por exemplo, a universidade, mas também a grande mídia ou as instituições públicas e privadas), e como se mantém a ênfase na

pertença comunitária, com uma participação não só superficial e exaltada, mas dialogante e profunda (em saraus e cursos autônomos de educação popular), podemos pensar que é esse o modelo de “intelectual” que propõe para os escritores da Literatura Marginal Periférica.

9 DONA LAURA MATHEUS

A trajetória literária desta escritora, moradora da Colônia Z-3 (Pelotas, RS), é atípica, pelo seu início em idade avançada (60 anos) e pela sua escassíssima escolarização (um ano, entre os 8 e os 9). O seu percurso de aprendizado da escrita literária está marcado por um forte desejo pessoal, segundo seu próprio relato, que descreve uma “vontade” original de fonte inexplicável. Segundo seu próprio relato, durante estes 60 anos se foi formando o projeto de “virar escritora”, como um “sonho de Cinderela” considerado impossível. A progressiva e imprevista realização desta aspiração que parecia inalcançável, a tão avançada idade, é o que irá produzindo uma imensa emoção na autora, descrita em termos de “sonho”, “surpresa” ou acontecimento “mágico”. Em muitas ocasiões, as suas obras literárias permitem uma leitura permeada por esta impressão, que sente como a dureza da existência é superada pelo poder poético da ficção. Isto é especialmente claro no conto “Teimosa”, no que a autora lembra sua infância e o abandono forçado do universo escolar, em tom claramente autobiográfico:

No final do semestre escolar a família mudou-se novamente. Era época de plantar cebolas outra vez, matando, com isso, o sonho de Teimosa. Coincidentemente, a terra que foi cedida ao seu pai era bem em frente a uma escola. Em meio às mudinhas de cebola, a guria escrevia com o dedo no ar. Fazia isso com a intenção de mostrar às meninas da escola que sabia escrever e também para não esquecer o que aprendera. Frustrada, molhava as plantas com as próprias lágrimas (MATHEUS, 2009, pp. 63).

O adjetivo escolhido para nomear a protagonista narradora deste relato autobiográfico, “teimosa”, ilustra a ideia que tinha em relação ao sentido de sua vida Dona Laura: a força de vontade contra às circunstâncias adversas, aproximando-se da noção sartreana do “projeto original”. Pela força discursiva desta “ilusão biográfica” (BOURDIEU, 2006), reforçada com a aura romântica do “criador incriado” associada a artistas e escritores, esta emoção contagia o resto de atores envolvidos no processo de “produção da autora”, como jornalistas, editores, parentes e amigos que a apoiaram, ou mesmo os leitores que foram conhecendo sua obra.

9.1 Sessenta anos sem escrever?

Este prolongado período vital, prévio ao início da produção literária de Laura Matheus, pode ser apresentado como uma história de vida característica dos trabalhadores rurais da região sul do Rio Grande do Sul. Originária de uma família pobre de seis irmãos, descendentes de imigrantes franceses e alemães, a família inteira se dedicava ao trabalho agrícola (principalmente a lavoura da cebola) e os irmãos mais velhos contribuía para a economia doméstica: “a gente saía para fazer um servicinho fácil, sozinhos, eu nem tanto porque eu era a menor, mas os outros iam para uma

granja e eles tinham que trazer a metade do dinheiro para casa, nossa vida era muito difícil” (DL1)¹⁶⁸. Essa infância é marcada por frequentes deslocamentos pela região na procura de emprego do chefe de família:

E quando fomos morar no areal, meu pai era muito andarilho, um dia num lugar, outro dia em outro, mas foi trabalhar numa fábrica de adubos e produtos químicos do Grupo Joaquim Oliveira, e moramos dentro da fábrica, trouxeram meu pai e outra família, ali tinha casas, até bem direitinhas, foi até a primeira casa que eu conheci e tive a felicidade de morar, era simples, mas muito arrumadinha (DL1).

Rememorando, em entrevista feita aos setenta anos, a autora apresenta uma inexplicável e precoce paixão pelos livros, *já* nos tempos da infância.

Eu sempre tive esse gosto, uma vontade, um desespero de escrever, fazer um livro, sempre tive esse desejo, desde os sete anos, ou seis, foi assim, eu tinha paixão por ler. (...) Quando vínhamos ao centro, eu parava na frente das livrarias, pra mim eram só os livros (DL1).

Por que esta paixão pela literatura? É difícil de dizer. No seu discurso, a escrita se associa ao universo escolar e o “sonho de escrever um livro” se associa ao “sonho de ser professora”, expresso pela sua mãe:

...a minha mãe tinha um sonho, ela dizia, de ter uma filha professora, mas a coitada trabalhava tanto na lavoura, cortando lenha, fazendo serviços tão pesados, que quando ela chegava em casa não tinha tempo pra atender a vida cotidiana, os filhos (DL1).

Esse desejo da mãe de Dona Laura pode se relacionar com a vontade de mobilidade social ascendente, associado à escolarização e à cultura letrada. Nos anos de residência na casa da fábrica de adubos, Laura Matheus teve seu breve período de escolarização, do qual guarda boas lembranças apesar das dificuldades:

Laura Matheus: ...descobri então que ali mesmo, bem pertinho, tinha uma escola, e corri e me matriculei, eu mesma, naquele tempo não era tão complicado, aí cheguei lá, queria me matricular e eles deixaram, passei então a frequentar as aulas. *Foi muito lindo, muito lindo, sei lá, gratificante aquilo pra mim*, aí então ali eu fiquei um ano e passei com boas notas.

Carla Lacau (Entrevistadora): E sua professora, a senhora lembra?

Laura Matheus: Lembro, lembro de duas que amei de paixão, foi a Dona Jessi e a Dona Zilda, que foi a primeira, eu nunca tive nada contra as professoras, todas elas eram maravilhosas, e eu fiquei com elas aquele tempo todo que estive na escola, depois acabou o ano e tive que sair e na segunda série eu *tive que sair muito cedo, dois meses, porque meu pai tinha que trabalhar na colônia, numa plantação de cebola, e aí tive que sair*. Mas era muito gratificante, e eu fiz esse ano da escola quase todo sentada na secretaria, eu tive uma praga de furúnculos, que saiu pelo corpo todo, eu nem podia me mexer muito, então para evitar que eu me machucasse no recreio eu não tive recreio, ficava na mesa de professora e mesmo assim eu não desisti, eu ia sempre, *eu não sei porque eu queria tanto ir, e eu sempre dizia que eu ia escrever um livro, e as pessoas riam de mim, naturalmente, até eu ria de mim com esse sonho impossível*, mas eu consegui, não é bem o que eu queria mas eu consegui (DL1. Itálicas nossas).

Como podemos ver, o discurso de Laura Matheus destaca o contraste entre a distância desse mundo escolar e sua atração por ele, que ela mesma interioriza como estranha (“eu não sei por que

¹⁶⁸ Os documentos utilizados para este retrato estão elencados na Tabela 5 no Anexo I, com os correspondentes códigos que utilizamos para as citações diretas. Todos os links de internet foram acessados em 20/08/2014.

eu queria tanto ir”). Com esse estranhamento, se reforça a imagem de uma fronteira insuperável, entre o universo dos livros e sua condição social (“até eu ria de mim com esse sonho impossível”). Como ela mesma relata, a influência do pai foi um obstáculo para seu percurso escolar, não só pelas contínuas mudanças geográficas, mas também pela sua opinião, que contrasta radicalmente com a da mãe: “meu pai dizia que estudar não era para mim”¹⁶⁹ (DL1). Esta diferente posição dos progenitores para o percurso escolar da filha poderia ser relacionada com a diferente experiência dos mesmos com o universo escolar. Segundo a escritora, seu pai não frequentou escola, mas sua mãe “foi semialfabetizada numa escola alemã ou francesa”. Essa breve passagem pela escola, que não chega a modificar a trajetória profissional da mãe, pode ser fonte de lembranças afetivas semelhantes às que guarda Dona Laura pelas suas professoras, o que teria relação com “o sonho [da mãe] de ter uma filha professora”. Notemos que, neste caso, a dedicação ao universo escolar não seria percebido tanto como um “investimento” para a mobilidade social, senão que estaria mais relacionado a certas disposições afetivas. Isto será importante para a posterior compreensão, por parte de Laura, da sua própria atividade como escritora; não necessariamente uma atividade ligada ao prestígio ou o *status social* elevado, mas mais bem uma atividade relacionada com o universo afetivo, quase relacionando à atividade artística com a espiritual: um sacerdócio.

A emancipação dos pais ocorre cedo, após engravidar com 14 anos, o que ela descreve como “uma espécie de fuga pela vida que a gente levava”. Após sete anos, o casamento terminou em separação, por vários motivos que relata Laura: “ele me maltratava muito”, “não me apoiava em nada, eu não podia nada”, “quando eu falava [em voltar à escola], dava até uma crise entre nós” (DL1). É no novo casamento que se consolida e reforça a alfabetização e o domínio da escrita sobre as fracas noções adquiridas na escola, como conta Gabriela Mazza: “O tempo passou, Laura cresceu, casou, sofreu, viveu e, finalmente, aos 50 anos, aprendeu a ler e escrever.” (MAZZA, “Sobre a autora”, em MATHEUS, 2009, p. 7). Nessa etapa, Laura encontrou apoio na sua sogra, tanto o emocional quanto materialmente:

Aí tem a história do livro grande, foi lá no meio do meu segundo casamento que a minha sogra achou, eu escondia, tinha vergonha, ela era portuguesa, cheia de coisa e eu tinha vergonha, até que um dia eu escrevi uma coisa pra minha neta dar pra professora dela, e aí eu disse, dá de agradecimento pra tua professora, e foi parar nas mãos da minha sogra, ela tinha muita sensibilidade, apesar de ser uma portuguesa antiga. Ela disse “quem foi que escreveu isso aqui? - Fui eu. - Que coisa bonita! - A senhora acha? - Muito bonita! Tu não escreve mais nada? Só tem isso? - Eu escrevo e jogo fora. - Mas que judiação! Não joga fora, eu vou te dar um presente”. Então me trouxe um livro, meu sogro trabalhava numa repartição que fechou, e eles botaram fora algumas coisas, aí ela guardou aquele livro

¹⁶⁹ Essa oposição do âmbito familiar para o percurso escolar no caso de Laura Matheus também é indagado por Carla Lacau, que escreve: “A trajetória [de Laura Matheus] é marcada pelo fato de seu pai não ter percebido o valor que a menina demonstrava dar à alfabetização. Segundo ela, o pai dizia: “quem é bom já nasce feito”, para justificar a não permissão para a menina ir à aula. Contudo, Laura não pensava assim, tinha uma inquieta sensação de impotência contrastando com o potencial que ficou adormecido pelo tempo e no tempo” (LACAU, 2008).

grande, e me deu pedindo para eu nunca mais jogar nada fora, qualquer coisa, escreve ali, eu me admirei dela ter essa mentalidade, eu tinha então uma aliada, comecei a escrever e mostrar pra ela, agora eu tinha pra quem mostrar, e ela lia tudo. (DL1)

O “livro grande”, que Dona Laura chamava “Matusalém”, é um antigo livro de apontamentos contábeis, do que Laura aproveitava as margens para escrever¹⁷⁰. Ao apoio da sogra, seguiu o apoio do segundo marido, mas como conta Laura, “só agora no fim dele é que ele me apoiou, só no fim, foi quando eu fiz estes livros”¹⁷¹ (DL1). Isto é, uma vez publicada a coletânea de Hilda Simões Lopes, da qual falaremos depois. O reconhecimento, portanto, veio primeiro de uma instância de alta legitimidade cultural, para depois estender-se definitivamente ao universo familiar e à comunidade da Colônia Z3.

Nessa época (antes ou depois desse casamento), Laura Matheus trabalhou como empregada doméstica na cidade de Rio Grande (perto de Pelotas, no Rio Grande do Sul), com residência na casa dos patrões. Segundo depoimento de Hilda Simões Lopes, que teria ouvido a história de Dona Laura, esta patroa permitia e incentivava a empregada a ler os livros que tinha na sua grande biblioteca, após o horário de trabalho¹⁷². Assim, Laura Matheus passou a ampliar suas referências literárias. “Aí é que se moldou a Laura”, diz Hilda Lopes:

Ela lia tudo o que encontrava. Aí eu perguntei para ela: “então, tu leste muito... quem é teu escritor preferido?” - E ela - “Meu escritor preferido é Stendhal”. STENDHAL! olha só! <risos>. Impressionante, não é? Victor Hugo, Dostoiévski... ah, mas ela gostava de Stendhal! <risos> (DL4, min. 19:45-21:00).

A anônima patroa de Laura somou-se assim à grande lista de pessoas que contribuíram para a formação e afirmação da vontade literária desta escritora. Nesta lista, além da sogra, se soma outro parente próximo determinante para a trajetória literária de Laura. Trata-se do sobrinho Nito Jardim, a quem dedica sua primeira publicação. Ele, com uma sensibilidade especial pela atividade da tia, teria digitado alguns dos seus textos, que foram enviados e publicados no jornal local *Diário Popular*¹⁷³. Mais tarde, também será ele o responsável de um acontecimento muito importante para

¹⁷⁰ Não se tem certeza sobre a localização atual desse livro, que foi temporariamente exposto no Eco-Museu da Colônia Z-3. É bem provável que, devolvido após a exposição, esteja conservado no baú da residência de Laura Matheus.

¹⁷¹ Deste marido, Gabriela Mazza guarda uma lembrança muito positiva: “ele era pescador, mas quando eu o conheci, ele já era aposentado. Ele era muito querido! Ele era mais novo e por isso ele cuidava muito dela. Mas ele acabou morrendo primeiro... [...] Ele estava orgulhoso, eu acho que ele não entendia muito, mas ele estava muito feliz de ter a gente sempre por lá...” (DL3, min. 18:35-19:10)

¹⁷² Esta história não aparece na entrevista a Laura Matheus realizada por Carla Lacau. Podemos pensar que Laura Matheus tenha esquecido, anos depois, esta fase da vida. Ou, por contemplar todas as hipóteses de confusão na memória, pode acontecer que Hilda Simões Lopes esteja atribuindo esta declaração à outra das múltiplas alunas que passaram pelas suas oficinas literárias (na entrevista, Hilda menciona outra aluna das oficinas, trabalhadora doméstica e escritora às noites, que teve uma história semelhante à de Dona Laura; DL4, min. 48:50-51:30). Curiosamente, encontraremos um espelho invertido desta cena na peça de teatro *Da Cabula*, de Allan da Rosa (2008). A protagonista desta peça, Filomena Da Cabula, começa a história trabalhando como doméstica e na sua pequena dependência tem que ouvir os desprezos do patrão ante sua vontade de aprender a ler.

¹⁷³ Hilda Simões Lopes lembra ter visto estes recortes de jornais antes de começar as oficinas, mas não localizamos estas publicações no acervo do jornal.

a trajetória literária de Laura Matheus: a sua participação numa oficina literária.

9.2 “Uma pedra preciosa num meio não favorável”: Dona Laura na oficina literária.

A expressão citada é de Hilda Simões Lopes, em entrevista ao pesquisador (DL4, min. 49:10-49:25). Socióloga e escritora, ela dirigiu a oficina literária na qual Laura Matheus participou como aluna. Foi o sobrinho Nito quem propiciou o contato com a oficina literária que Lopes ministrava na Biblioteca Pública de Pelotas, no ano de 1998. Segundo lembra Lopes, ela recebeu uma ligação interessando-se pelo anúncio que tinha aparecido na imprensa, “me perguntando se para fazer a minha oficina tinha que ter diploma de curso médio ou universidade”. Ela respondeu que não, ainda que “tem que escrever bem”, precisou, “não se exige diploma, mas normalmente as pessoas, pelo menos ensino médio, têm”. A indagação do sobrinho moveu a curiosidade de Lopes, que escutou como Nito lhe contava sobre “uma tia, que mora na Colônia Z3, que tem muito pouco estudo, não tem nem o diploma primário, mas ela escreve muito, escreve e lê muito” (DL4, min. 5:30-5:50). Após esta apresentação, Lopes quis conhecer a Dona Laura, a quem recebeu na sua casa, e teve uma forte impressão (como mostra a expressão destacada nesta epígrafe). Tendo conhecido a autora e seus textos, a diretora da oficina convidou a Dona Laura a participar, oferecendo-lhe a gratuidade do curso, por saber que ela não teria condições de pagar o elevado preço da matrícula¹⁷⁴. Esta forte emoção do meio intelectual de alta legitimidade simbólica, perante escritores/as de origem popular como Dona Laura, se ilustra com expressões como “pedra preciosa em condições não favoráveis”, a “insuspeita alma de artista” ou “a descoberta do insólito”¹⁷⁵. A mesma se repetirá em outros atores implicados na história de Dona Laura, como a jornalista Gabriela Mazza, a pedagoga Carla Lacau ou o escritor periférico Ferréz. Podemos pensar que este tipo de escritor popular reforça o mito romântico do “criador inciado”, a aura mística duma atividade - a literatura - que se sustenta numa paixão ou predestinação, para além de determinantes sociológicos.

Mas antes de continuar com a história de Laura, é necessária uma breve contextualização dessa oficina literária para compreender toda a sua significação em termos de legitimidade simbólica, assim como a sua importância para o desenvolvimento técnico da escrita de Laura Matheus e da sua autoafirmação da identidade “escritora”. Tanto para o campo literário brasileiro

¹⁷⁴ Na entrevista gravada por Carla Lacau, talvez por vergonha de admitir a gratuidade, Laura diz que pagava menos que o resto da turma: “ela facilitou pra mim o pagamento, era cento e poucos reais e ela baixou.” (DL1).

¹⁷⁵ “A descoberta do insólito”, título da tese de Silva (2011), se refere à recepção de Carolina de Jesus e outros escritores negros. Neste caso, vemos como há um paralelismo com o caso de Dona Laura.

quanto para o sul-rio-grandense, este tipo de oficina tem uma referência obrigatória nas ministradas por Luiz Antonio de Assis Brasil. Este escritor, atualmente Secretário de Cultura do Estado, começou a organizar tais oficinas em 1985, em Porto Alegre, depois de tê-las conhecido nos EUA. Após ter participado na oficina de Assis Brasil, Hilda Simões Lopes decidiu abrir a sua própria oficina em Pelotas, somando-se assim a outras oficinas consolidadas no Estado, como a de Charles Kieffer, Luiz Augusto Fischer ou Alcy Cheuiche. Cabe dizer que nos EUA, diferentemente dos campos literários europeus, este tipo de oficina (ou curso de “*creative writing*”) se encontra amplamente institucionalizado, inclusive no espaço universitário nos níveis de graduação e pós-graduação (McGURL, 2009). No Brasil, as oficinas literárias começaram a desenvolver-se no âmbito privado, como responsabilidade única da iniciativa particular dum determinado escritor¹⁷⁶, que cobra um preço de inscrição (não precisamente baixo) aos seus alunos, para pagar os custos (como aluguel do espaço, materiais xerocados, etc.) e obter um rendimento da atividade. Desta forma, a tendência é criar grupos de escritores e aprendizes muito elitizados, nos quais a maioria de alunos é de classe médio-alta, como explica Hilda Simões Lopes: “a maioria são advogados, professores, médicos... todo mundo tem diploma. Então em Pelotas eu tinha psiquiatras, médicos, empresários...” (DL4, min. 8:50-9:20). Para a realização das oficinas, Hilda Simões Lopes alugou uma sala na Biblioteca Pública Municipal de Pelotas, um prédio histórico, uma das muitas marcas arquitetônicas do antigo esplendor econômico da cidade e dos esforços pela distinção da oligarquia local. Construída entre 1878-1881, a Biblioteca foi inaugurada pelo Visconde da Graça, João Simões Lopes, com muita probabilidade antepassado da escritora que, mais de um século depois, ministra as oficinas literárias frequentadas por uma moradora da colônia de pescadores. Revestido de madeira e mármore, nos seus corredores se encontram bustos e retratos de intelectuais do século XIX e símbolos do positivismo filosófico que dominava o período, como o globo que coroa o prédio¹⁷⁷. Neste ambiente de distinção e alta legitimidade simbólica se desenvolveu a oficina literária que Laura Matheus passou a frequentar.

Segundo Gabriela Mazza, “O convite para sua primeira oficina literária trouxe medo e apreensão, afinal eram tantos advérbios, pretéritos, próclises”¹⁷⁸. Lopes lembra que ela ficou sempre muito quieta, muito tímida, mas apesar disso, era perceptível uma forte emoção. Esta grande fronteira simbólica percebida de início foi se dissolvendo aos poucos, com uma atitude muito

¹⁷⁶ Ainda assim, algumas faculdades, como a PUC-POA começam a incorporar este tipo de oficina de escrita criativa nos seus cursos formais de pós-graduação, aproximando-se mais do “modelo americano” de oficina institucional. O recente auge das oficinas literárias, perceptível também nas biografias da mais nova geração de escritores brasileiros, ainda está por ser estudada de uma perspectiva sociológica.

¹⁷⁷ Informações sobre o prédio obtidas no site de turismo “Pelotas VIP”. http://www.turismo.pelotasvip.com.br/arquivos/biblioteca_publica_municipal.htm (Acesso em 30/05/2014).

¹⁷⁸ Gabriela Mazza, “Sobre a autora” (em MATHEUS, 2009, p. 8).

receptiva por parte de toda a turma da oficina que, podemos imaginar, tinha sobre Dona Laura as mesmas impressões e emoções que a professora.

A progressiva adaptação de Laura ao ambiente da oficina teve um momento catártico com uma declaração pública de Laura, comunicada à turma de forma indireta. Como lembra Lopes, incapaz de superar a timidez, Laura escreveu uma carta à professora e aos seus colegas e pediu para a professora ler em voz alta, para toda a turma:

Ela dizia na carta que queria agradecer a nós a maneira como ela estava sendo tratada, que ela, o dia que chegou lá pela primeira vez, as pernas tremiam, que ela estava muito nervosa. Mas que em seguida, a maneira como eu a tratei e como todos receberam ela... que ela nunca esperou aquilo. E que ela se sentia, estava se sentindo ali, como na verdadeira família dela. Que nós éramos a família dela. Que ela se sentia melhor do que lá na... [Colônia Z3], porque lá ninguém entendia ela. Então... teve gente que chorou, eu também quase chorei... foi muito emocionante. E aí eu terminei de ler o pessoal levantou e veio abraçar ela... foi assim... (DL4, min. 26:50-28:00).

Essa forte emoção por “ser aceita” contrasta com a “incompreensão” com que era tratada, nessa época, pelos seus vizinhos na Colônia Z3:

Ela contou que na Colônia Z3, que é uma colônia de pescadores, quando ela disse que ia fazer curso de literatura lá no centro da cidade, na Biblioteca Pública, que diziam para ela: “Tu? Que tu vai te meter lá no meio daquela gente? Tu não te dá conta que tu é uma ignorante? Vai chegar lá e vão te correr! Vão rir de ti!” (...) até porque, ela nos contou, que os vizinhos, os pescadores, consideravam ela arrogante, exibida, porque ela escrevia: “Mas quem és tu para escrever? Uma ignorante! Não tem nem o curso primário!” Aí ela dava textos para o sobrinho, saía no Diário Popular, e eles: “exibida, bobalhona, vaidosa!”. (...) ela era vista como uma pessoa pretenciosa, arrogante... mas aquilo era a paixão dela! Ficar lendo, não ficar conversando... Então ela contou isso para nós, e aí ela ficou ainda mais querida de todo mundo. (DL4, min. 28:50-30:00)

Este desejo de “assimilação”, a total integração no grupo de escritores “do centro da cidade” ainda a custo de renunciar a signos da identidade “pescador” ou “morador da Colônia Z3”, é visível ainda em outros momentos singulares.

9.3 *Tarde demais para não publicar: um livro e três infartos.*

Talvez um dos eventos vividos com mais intensidade seja o lançamento do livro *Tarde demais para não publicar* (LOPES, 1998), a coletânea de textos produzidos na oficina literária. Momento especialmente simbólico para Laura Matheus, compreendido como um passo decisivo no seu processo de reconhecimento como escritora por ser sua primeira publicação em livro, mas também pelo marco do evento: organizado na mesma Biblioteca Pública “no centro da cidade” onde aconteceram as oficinas. Como lembra Lopes, Dona Laura pediu um favor específico para essa ocasião:

Ela chegou para as colegas mulheres e disse assim: "Eu quero que vocês me ajudem numa coisa. Eu e meu marido, a gente tem um dinheirinho na carteirinha de poupança, e eu quero

comprar uma roupa bonita para mim, para o lançamento, mas eu quero que vocês me digam como é que eu me visto”. E aí as colegas abraçavam ela... porque ela andava de chinelo havaiana, uma saia de chita, que é aquele tecidinho assim estampado, e... e ali as colegas falavam: "Ah, Laura! Mas a Laura é assim! A Laura não pode botar salto alto!". [E ela] "*Não, eu quero ficar igual a vocês*". E no dia ela estava lá, toda arrumada... (DL4, min. 41:10-42:20. *Itálica nossa*).

Conectando com as teorias de Jessé Souza sobre “subcidadania”, poderíamos associar este desejo de “ficar igual a vocês” numa aspiração de integração simbólica nas classes dominantes. Como Souza destaca, a partir do estudo de Gilberto Freyre da “escravatura muçulmana”, o reconhecimento da humanidade do subalterno passa pela adoção das características e valores do dominante, com a agressão que isso implica para os processos de formação da auto-estima individual e coletiva. Originária de uma comunidade tradicional de pescadores, marcada pelos estigmas da “ignorância” e o “atraso”, o exercício pleno de uma atividade elitizada e de forte legitimidade simbólica como a escrita literária, pode ter gerado, na própria Dona Laura, o sentimento de que para ser escritora necessitaria deixar de ser (ou pelo menos deixar de parecer) uma moradora da Colônia Z3.

Ao mesmo tempo, a forte emoção associada à materialização do “sonho impossível” (ter seus textos publicados em livro) deve ter ido além desse projeto de “inserção cultural”. De fato, a emoção foi tanta que chegou a forçar os limites físicos da mulher, que naquele momento contava 61 anos. Na ansiedade da constante revisão dos textos, ficando até tarde da noite “fumando um cigarro atrás do outro”, debruçada sobre sua máquina de escrever, Dona Laura Matheus terminou sofrendo violentos ataques cardíacos, como conta na entrevista com Carla:

Carla Lacau (Entrevistadora): Me conte da sua emoção ao publicar seus primeiros contos.

Laura Matheus: Quer saber mesmo? Três infartos, foi o prêmio que ganhei, no mesmo dia três infartos, no dia em que os livros ficaram prontos, fiquei muito emocionada, aí me deu os três infartos na mesma noite, aqui nesta casa mesmo, um eu estava na cozinha, outro na sala, e o último na ambulância. E eu estou aqui!

Carla Lacau (Entrevistadora): E como foi isso tudo?

Laura Matheus: Até hoje o doutor olha pra mim e diz: “Dona Laura, a senhora ainda está aqui!”. Mas saí a tempo ainda de ver o livro, eu não podia morrer, tinha que autografar o livro, trêmula, escrevi uma bobageira, mas autografei (DL1).

Fica patente que essa vontade de “autografar o livro”, como um dos momentos mais importantes no reconhecimento público do escritor, tinha um peso importantíssimo para Dona Laura. E atendendo à coletânea publicada, onde também se inclui uma pequena nota biográfica dos autores, se evidencia que não era tanto o desejo de “acobertamento dos signos exteriores do estigma” (GOFFMAN, 1988). Entre outras notas biográficas, que apresentam a advogados, licenciados, formados em letras ou psicologia, Dona Laura se descreve assim:

Laura Matheus, 61 anos, aposentada, nasceu em Pelotas e reside na Colônia Z-3. Ingressou na escola aos oito anos de idade, cursando somente a primeira série. Dos nove aos doze anos voltou a ajudar a família no plantio da cebola. Para não esquecer o que

aprendera na escola, lia pedaços de jornal, bula de remédio e algumas revistas. Trabalhou numa fábrica de cola, em indústrias de pescado e também como doméstica. Nunca perdendo o fascínio pela literatura. Cria textos com facilidade. Escrever é sua grande paixão. Hoje sente-se realizada por ver sua obra publicada e é com orgulho que a dedica ao sobrinho Nito Jardim, à mestra Hilda Simões Lopes, e a todos os que a apoiaram. (LOPES, 1998, p. 52).

Como se pode apreciar, não existe nesta pequena biografia o tal de “acobertamento do estigma”, em termos de Goffman, mas ao contrário. Laura se orgulhava da sua história de vida, que é apresentada como um elemento que acrescenta mérito às suas criações, à sua “facilidade” para criar textos. Talvez, de certa forma, ela mesma compartilhasse a mística do “conto de fadas” que faz aparecer como “insólito” seu “fascínio pela literatura”. A importância do “reconhecimento” na carreira do escritor, um processo formativo sempre solitário e contra o senso comum, encontrou um indicador objetivo com esta publicação. Esse sentir-se realizada a aproxima da figura da “princesa por um dia”, título de outro conto que Laura Matheus escreverá alguns anos depois.

Os contos do livro *Tarde demais para não publicar*, que comentaremos com mais detalhe mais adiante, já contêm os traços básicos da produção ficcional de Dona Laura. Incluem-se nesta coletânea os contos “O Coronel” e “A voz da consciência”, que reapareceram anos mais tarde no livro autoral *Barbiele*. Além destes, Laura Matheus assina dois “contos minimalistas”, exercício também praticado pelo resto de alunos da oficina. Estes breves textos, que também poderiam ser chamados “micro-contos”, são breves obras narrativas de não mais de 15 linhas, com elementos próximos à prosa poética. As duas peças de Laura abordam temas de dor e sofrimento de um ponto de vista instigante, não moralizante senão intrigante. Os acontecimentos absurdos apresentados como experiências e as narrações abstratas obrigam a interpretação do autor, que fica desestabilizado após a leitura. O primeiro deles, “Colheita”, tem o tom místico que vemos em outros contos da autora, como “Os olhos de Javair” ou “A voz da consciência”:

Colheita

Desafeto. Incompreensão. Enfraquecimento moral. Lágrimas acumuladas. Vida sem vida.

A busca do sono eterno no amargo veneno.

A dor que dilacera. O acordar na certeza de estar dormindo. A persistência da dor. Por fim o vale trevoso. Sombras, só sombras. A fome, o frio, a lama e a voz que acusa: “fracote covarde”. E o tempo? No labirinto pestilento não se pode precisar. Anos, meses ou séculos? O desespero. A prece reconforta, o raio de luz aquece, o alimento fortifica e, finalmente, a avenida de azaléias, a espera do retorno. O renascer na deficiência.

(MATHEUS em LOPES, 1998, p. 138).

Neste texto contrasta a amargura e a dor da abertura com a agridoce esperança do final, como se o percurso através do “labirinto pestilento” (Uma tentativa de suicídio? Uma alegoria da dureza da vida?) impossibilitasse a plenitude da existência. Semelhante tom áspero de decepção e tristeza pode encontrar-se no outro “conto minimalista” de Dona Laura, que nos surpreende com um final estranho, resistente à interpretações simples:

Ioiô

No pátio as crianças brincam com ioiôs. Inaudito festival de cores. Verdes, amarelos, azuis. Tenho as pernas atrofiadas. Isolo-me num canto e meus olhos seguem o vai e vem do tão almejado brinquedo. Na aula, a professora mostra um vermelho e diz:

- Este é para quem tirar a melhor nota na prova.

Esforço-me. Fico em primeiro lugar. Recebo meu prêmio:

- Parabens queridinha. Trouxe-te este gibi, pois meu marido pisou em cima do ioiô (MATHEUS em LOPES, 1998, p. 138).

Como no relato de Heródoto que comenta Walter Benjamin em “O Narrador”, nos resulta difícil extrair uma conclusão moral desta seca narração, que traz em seu núcleo a potente polissemia da experiência (BENJAMIN, 2011, p. 203-204). Há decepção na narradora com a frustração do seu desejo? Poderíamos pensar que sim, já que a descrição dos ioiôs como “inaudito festival de cores”, nos permite compreender a sua vontade de possuir um, como símbolo de integração com as crianças do pátio. As interpretações biográficas são possíveis: na deficiência física e no isolamento da narradora se pode reconhecer a breve e acidentada passagem de Laura Matheus pelo universo escolar, que foi comentada anteriormente. Mas se assim for, a aparição do gibi, como metonímia do universo literário (tão caro a Dona Laura), poderia sugerir não uma decepção, mas uma sorte: uma afirmação positiva da solidão, como um presente mágico que faz a criança destacar entre as outras, valorizando o afastamento individual não como uma condena à exclusão, mas como um destaque ímpar. E sob esse transfundo de tensão entre o indivíduo e a comunidade, subjaz como detonante da ação e causa inexplicável a arbitrariedade da violência patriarcal: por que o marido da professora “pisou em cima do ioiô”? Isso é para nós leitores, assim como para a criança que narra a história, tão desconhecido quanto irrelevante; seja por acidente, seja por premeditada maldade, o fato apresenta-se como uma realidade consumada, irreversível e inevitável.

Estes elementos estéticos estão presentes na maioria de textos “literários” de Dona Laura, como comentaremos mais adiante a propósito de *Barbiele*: a temática espiritual e a tonalidade místico-poética, com vocabulário de certas reminiscências bíblicas; a recorrência de tramas envolvendo a infância ou relações familiares de maternidade/filiação; a violência como absurda arbitrariedade onipresente, determinante do destino dos indivíduos. Mas para além destes textos mais herméticos e literários, que adentram no que poderíamos chamar “o terreno do sagrado”, Laura Matheus desenvolveu outra escrita mais próxima do cotidiano, explicitamente voltada para a vida da comunidade.

9.4 Histórias de peixarias: odes, relatos e colunas de jornal.

Apesar dos diferentes depoimentos que apontam para um afastamento e distanciamento de

Dona Laura da vida na comunidade, encontramos situações nas que sua produção literária parece entrelaçar-se com a atividade da Colônia Z-3:

Carla Lacau (Entrevistadora): E quando a senhora trabalhava aqui na Colônia [Z-3], como fazia para escrever e com tantas tarefas?

Laura Matheus: Ah! Eu trabalhava na peixaria e ficava pensando, as mulheres diziam, fala Laura, conta alguma coisa, e eu dizia que eu estava falando, eu estava falando pra dentro, comigo mesma.

Carla Lacau (Entrevistadora): A senhora chegava em casa e registrava?

Laura Matheus: Não, não dava tempo pra isso, tinha a casa e não dava tempo (DL1).

Como comentava Hilda Simões Lopes, o silêncio e a reflexão de Laura, o hábito de ficar em casa lendo em lugar de sair a conversar com as vizinhas, era causa de recusa e incompreensão por parte dos moradores, que consideravam sua atividade literária uma mostra de arrogância ou uma vontade de distinção¹⁷⁹. Mas ao mesmo tempo, no convívio produtivo e cotidiano, no trabalho na peixaria ou nas festas da comunidade, Dona Laura vai desenvolvendo uma forte empatia com seus vizinhos e com a Colônia Z-3, como local geográfico e comunidade humana. Um trabalho bem representativo desta vontade de reconciliação se encontra na sua participação no livro *Histórias de Pescador*, (STOLZ; NOGUEIRA & CURIA, 2001). Publicado com auxílio do Estado do Rio Grande do Sul (via Lei de Incentivo à Cultura) e da companhia CTMR-Brasil Telecom, este volume reúne fotografias dos autores realizadas na Colônia Z-3, acompanhadas de textos de vários autores. Entre os textos de Dona Laura encontramos textos de poetas e artistas reconhecidos, como o poema “O peixe”, de Ledo Ivo, ou o prefácio “Assombro e Realidade”, que assina o escritor e cantor pelotense Vitor Ramil; mas também encontramos as letras de músicas da dupla de cantores “Casca e Zé Souza”, ídolos da Z-3, ou as histórias de pescarias de “Seu Pitanga”, outro personagem conhecido na comunidade. Nesse entre-lugar, entre “assombro e realidade”, ou “entre arte e etnografia”, se encontrariam os textos de Laura Matheus, que cantam a vida na Colônia, desde seu particular estilo lírico. Na apresentação do livro, realizada pela jornalista Teresa Cunha, se fala de Dona Laura nestes termos:

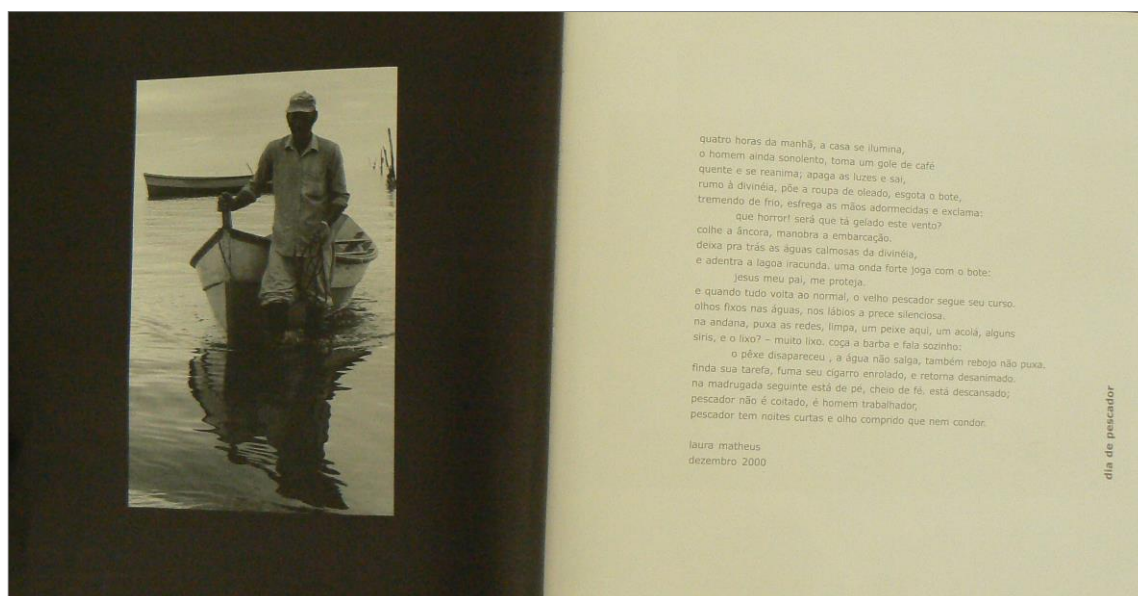
Na colônia tem artista, como Dona Laura, 63 anos, que só cursou o primeiro ano primário, fez curso de literatura e escreve poemas e contos como o que diz: *pescador não é coitado, é homem trabalhador / pescador tem noites curtas e olho cumprido que nem condor* (Teresa Cunha em STOLZ; NOGUEIRA & CURIA, 2001, p.17).

Como vemos, a realização da oficina literária significou o definitivo reconhecimento de Dona Laura como “artista”, ainda que se mantenha na sua apresentação biográfica a dimensão

¹⁷⁹ Isso mesmo acontece com outros escritores periféricos, como mostram as lembranças de infância de Ferréz ou Paulo Lins (ver respectivos “retratos” nesta dissertação), ou mesmo as relações da escritora Carolina de Jesus com seus vizinhos no Canindé. Como constata o sociólogo Mario Medeiros da Silva, “no ambiente marginalizado da favela ou da periferia urbana, a condição socialmente imposta do *fracasso* – seja no âmbito familiar, escolar e do meio social em si – é tão forte que a busca e o exercício de *uma atividade que seja o desvio da norma vigente* torna-se assustadora, vista com desconfiança, chegando a motivo de chacota em alguns momentos.” (SILVA, 2011, p. 118; sobre Carolina de Jesus, ver p. 119, nota 4, da mesma tese).

“insólita” da sua escassa escolaridade. O poema referido, titulado “dia de pescador”, é um dos dois textos da autoria de Dona Laura incluído no volume, no qual Laura expõe a dureza da vida de pescador, enfrentando o frio das madrugadas e as águas “iracundas” da Lagoa dos Patos para, ao puxar as redes, encontrar “um peixe aqui, um acolá, alguns siris e muito lixo” (MATHEUS em STOLZ; NOGUEIRA & CURIA, 2001, p. 21). Este contrasta com o outro poema, titulado “Uma grande idéia”, no qual em tom de ode se apresentam os benefícios que supus a construção da Divinéia¹⁸⁰ para a vida dos pescadores. Esta ode conclui profetizando a boa ventura da amada comunidade: “Nossa colônia tão rica, já foi tão pobre / maltratada, explorada; mas há algum tempo está a / prosperar, e digo-te: / tem muita gente olhando por ti, colônia / e disposta a te ajudar” (MATHEUS, em STOLZ; NOGUEIRA & CURIA, 2001, p. 34).

Figura 9 - Poema de Dona Laura, em livro de fotografia.



Fonte: STOLZ; NOGUEIRA; CURIA, 2001, p. 20-21.

Na participação de Laura neste projeto coletivo, organizado por três fotógrafos estudantes de jornalismo, poderia se interpretar tanto a vontade de ser reconhecida por uma instituição de alta legitimidade e exterior à comunidade (a universidade, o meio intelectual que estes estudantes representam), quanto o desejo de ser reconhecida pelos seus vizinhos em tanto escritora. Esta dupla dimensão ou aparente paradoxo, a de que o reconhecimento comunitário deve passar pela aprovação

¹⁸⁰ “A “Divinéia” é um pequeno ancoradouro-baía, cuja função é proteger os barcos de ventos e tempestades, servindo também como ponto de encontro, onde pescadores trocam informações de acontecimentos e novidades ligadas à pesca”. (Ecomuseu da Colonia Z3, em “Roteiro Turístico Caminhos do Pescador Artesanal”, 03/04/2009. Disponível em http://ecomuseudacoloniaz3.blogspot.com.br/2009/04/folders-roterio-turistico-caminhos-do_03.html, Acessado em 30/05/2014).

de uma autoridade exterior¹⁸¹, parece repetir-se e aprofundar-se com a participação de Dona Laura no jornal comunitário *O Pescador*.

Esta iniciativa editorial foi promovida por estudantes de jornalismo da Universidade Católica de Pelotas, entre os que se contavam Elio Stolz (fotógrafo co-autor de *Histórias de Pescador*) e Gabriela Mazza (futura articuladora da relação entre Dona Laura e Ferréz), como um trabalho acadêmico para o curso. A proposta experimental de fundar e articular um jornal comunitário na Colônia Z-3 envolveu aos estudantes, que não eram moradores do local, e com o tempo o jornal *O Pescador* conseguiu articular uma conexão significativa com os moradores da Colônia Z-3¹⁸². Nesse período inicial, os estudantes organizadores do jornal conheceram Dona Laura, e a convidaram para participar como colunista.

Então no jornal *O Pescador*, do lado da editorial, tinha a coluna “Mar de Letras”, e aí quando ela começou a escrever para o jornal, a mostrar quanto ela tinha guardado, uma coisa muito forte mudou nela. Porque ela era já uma grande escritora, mas ela não sabia, e ela estava numa comunidade que não reconhecia ela como talento de forma alguma (DL3, min. 4:40-5:05).

Não podemos determinar até que ponto, como afirma a jornalista Mazza, antes de participar no jornal “ela não sabia” que era uma grande escritora. É plausível supor que, ao menos do ponto de vista subjetivo, ela já tinha desenvolvido certo grau de afirmação na identidade “escritora” após sua participação na oficina e a publicação dos seus textos na coletânea de Hilda Simões Lopes. Mas sem dúvida, é legítimo acreditar que o reconhecimento na comunidade passou pela sua participação neste veículo de comunicação local, com textos muito próximos à vida da Colônia Z-3 (tanto na temática quanto no estilo), a diferença do que poderia acontecer com os contos e micro-contos que apareceram em *Tarde demais para não publicar* (1998). Dentre suas muitas colunas, algumas merecem destaque pela simplicidade e inocência das crônicas, como se a voz literária de Dona Laura se fundisse com a vivência quotidiana dos seus vizinhos, para alegrar-se na comunhão dos seus festejos ou reclamar junto pelas suas penalidades. Assim, por exemplo, podemos ler a irônica crônica “O Ricardão”, que faz referência a um grande buraco na estrada que comunica a Z-3 com Pelotas:

Segundo fui informada, até os ônibus estão com dificuldades para transpor o local. Os passageiros do coletivo cruzam o local em oração. Uma jovem senhora da Z-3 chegou atrasada na própria formatura. Bem felizmente ela chegou, pois seu carro novo foi rebocado para oficina. (...) Sei que muitas pessoas já têm feito esta reivindicação, e estou um pouco mais tranquila porque alguém andou colocando umas caçambadas de cascotes no detestado orifício, e talvez seja esta a solução para acabar de uma vez com o problema que está nos

¹⁸¹ Este nó coloca em questão o solapamento entre a “autonomia” e a “heteronomia” das culturas populares, e nos remete de novo ao livro de Grignon e Passeron (1991), na que os sociólogos destacam a importância de uma interpretação *ambivalente* entre o relativismo e o legitimismo. Esse tema está amplamente discutido no capítulo 3, “Literatura(s), legitimidade e subcidadania”, desta dissertação.

¹⁸² O jornal *O Pescador* é considerado ainda hoje como instrumento de representação social, construção da memória e da identidade social dos pescadores da Colônia Z-3. (MICHEL & MICHELS, 2011, p. 9-13).

causando prejuízos, e poderá até ter um final infeliz... quem sabe? (MATHEUS, *Jornal O Pescador*, 2002?).

Em outras ocasiões, o motivo de engajamento com a comunidade não é de reivindicação, mas de alegria, como na coluna “Emoções”, onde comenta a festa de quinze anos numa vizinha:

EMOÇÕES

Quinze de junho de dois mil e dois, vinte e uma horas. O Salão Paroquial abriu suas portas e fomos presenteados com uma bela noite: a comemoração dos quinze anos da Renata.

Uma noite imperdível, apesar de estarmos preocupados com o sobe e desce das águas. Divertimo-nos a valer no ambiente lindamente decorado.

Primeiro parabenizo à mãe da festa, pelo bom gosto com que organizou tudo e também por estar divina no seu modelito vinho. Eu já imaginava que tudo estivesse perfeito, pois já conhecia os seus dotes de anfitriã.

Kiko, o pai, exibindo alegria, sorriu, chorou e até vestiu terno. Entretanto o júnior, quando dançava com a irmã, os sorrisos fundiam-se num só. Porém o Guilherme, reforçando aquele ditado “tamanho não é documento”, valseou com a debutante.

A emoção invadiu o salão na hora em que a vovó Flor levantou da cadeira de rodas e dançou com a neta.

E a debutante, que tanto esperou pela sua festa, sorriu lágrimas a noite inteira, mesmo assim ela disse:

- A festa estava tri massa!

(MATHEUS, *Jornal O Pescador*, 2002).

Neste tipo de colunas alegres, com tom de confraternização, se reforça o vínculo da escritora com a comunidade, com grande emotividade. Essa tendência de reforço da autoestima coletiva se dá de forma sinérgica com o processo individual de Dona Laura Matheus, como é apreciável na coluna “Transformação”, onde a valorização do espaço e dos habitantes é explícita e remarcada:

TRANSFORMAÇÃO

Oh Z-3! Estais perdendo a má fama, o povo conscientizou-se de que és uma grande dama. Os visitantes te olham com carinho e respeito. As pracinhas pintadas, as ruas limpinhas, tudo mudou por aqui.

Quão grata sou a estes que te fizeram assim. Se estou fora e alguém pergunta-me onde moro? “Hoje”, eu respondo alto e em bom tom:

- Moro na colônia de Pescadores Z-3! Habitáculo natural, limpo e saudável. Um lugar onde Deus ainda vigia de perto, e o executivo também. (...)

Digo que isso é amor, pois só o amor derruba obstáculos e faz transformar emoções

(MATHEUS, *jornal O Pescador*, 2002?).

Este tipo de exaltação, publicado num veículo de comunicação local, nos lembra muito ao processo de empoderamento, positividade e afirmação da identidade que vimos no caso de Ferréz, no que a identidade “periférico” ou “morador de Capão Redondo” passou a ser fortemente positivada mediante meios de expressão como a editora *Selo Povo – Literatura Marginal* ou a marca de roupas *IdaSul*. Talvez seja esta afinidade implícita do projeto político-literário o que facilitou a imediata empatia entre o escritor de Capão e a escritora da Z-3.

9.5 Entre Capão Redondo e a Colônia Z-3: Dona Laura na “Revista Marginal”

O contato entre estes dois escritores tão distantes (em termos geográficos, etários ou mesmo

de estilo literário), mas ao mesmo tempo tão próximos (em termos de condição social ou posição no campo literário), parece fruto de acaso ou milagre, mas devemos reconhecer a importância do insistente esforço de busca e articulação de “escritores marginais” desenvolvida por Ferréz. O encontro se deu o 08/11/2001, numa visita de Ferréz à cidade gaúcha, após a publicação e grande sucesso de seu primeiro romance:

O autor do livro "Capão Pecado", Ferréz, esteve ontem (8) visitando o Programa Coletivos de Trabalho da Z-3 e MTD, à convite da Secretaria de Desenvolvimento Econômico (SMDE). Ferréz veio a Pelotas a convite da Secult para participar do Seminário Literaturas Marginais, autografou o livro na XXIX Feira do Livro e cumpriu agenda de visitas e palestras. Em palestra aos grupos que participam do Coletivos de Trabalho da Z-3, contou sua experiência como morador do bairro Capão Redondo em São Paulo e falou sobre a matéria prima do cotidiano que acabou gerando a essência do livro "Capão Pecado". Ferréz lembrou a importância de trabalhos como os coletivos que proporcionam oportunidades a comunidades carentes e salientou que quando alternativas de qualificação são apresentadas pelo governo e uma chance de melhoria é apresentada, a comunidade deve aproveitar a oportunidade para construir um futuro melhor. (MAZZA, 09/11/2001).

Na sua apresentação no “Seminário Literaturas Marginais”, Ferréz falou do projeto editorial que há pouco tempo tinha organizado, o número especial “Literatura Marginal” que coordenou para a revista *Caros Amigos*, e ainda acrescentou que no momento procurava especialmente vozes marginais femininas. Ouvindo isto, Gabriela Mazza, que na época trabalhava no gabinete de comunicação da Prefeitura de Pelotas, se dirigiu ao escritor para lhe falar de Dona Laura Matheus e posteriormente a contatou para garantir que a escritora da Z-3 estaria presente na palestra de Ferréz na Colônia, sugerindo que ela levasse alguns trabalhos para mostrar ao escritor. Segundo Mazza, o encontro foi “muito intenso”, surgindo uma empatia imediata (*Entrevista Gabriela Mazza*, min. 6:40-9:40). Após o encontro, Ferréz publicou uma coluna sobre ela na revista *Caros Amigos*, e posteriormente os trabalhos de Dona Laura apareceram publicados nos especiais *Caros Amigos – Literatura Marginal* (Atos II e III). O próprio Ferréz, na apresentação da segunda revista (uma nota editorial intitulada “Terrorismo Literário”), reservou uma lembrança especial para a escritora pelotense:

Um destaque que tenho que dar aqui é pra Dona Laura que é moradora da Colônia Z3 de pescadores que fica em Pelotas, no Rio Grande do Sul, fui lá, tive a honra de conhecê-la, e ficará para sempre em minha tão entulhada memória o dia em que ela chegou no meu ouvido e falou: “Prazer em conhecer, eu sou Literatura Marginal, pois fui muito marginalizada na minha vida” (FERRÉZ, 2002, p. 2).

Na nota de Ferréz, e na citação que vem a seguir, observamos como a escritora se reconhece fortemente no conceito de “marginalidade” proposto, que destaca sobre a confusão de informações em torno da publicação¹⁸³. Neste relato de Dona Laura à pesquisadora Carla Lacau, a publicação se

¹⁸³ Dona Laura se refere ao especial *Caros Amigos – Literatura Marginal* (Ato II) como “a revista *Marginal*”, ou “a revista dele [de Ferréz]”, sem ter muita certeza sobre sua dimensão editorial, simbólica e de distribuição desta publicação (DL1). Porém, a “muita emoção” da autora pode ser atribuído ao fato de ser reconhecida por um escritor

recobre ainda de um novo elemento de surpresa mágica¹⁸⁴:

Laura Matheus: Depois da Hilda eu passei pelo Ferréz, eu encontrei ele aqui na Z3 e ele me deu uma grande ajuda, quando ele ia saindo, ele andava com pressa e quando ia saindo eu coloquei no bolso dele um conto, por sinal, um dos meus preferidos.

Carla Lacau (Entrevistadora): Qual é o título?

Laura Matheus: “Os olhos de Javair”. Aí ele levou, acho que sem se dar conta, quando foi daqui uns dias, a revista dele que era a revista *Marginal*, ele me mandou, e a revista saiu com a publicação do conto, foi muita emoção, e eu que mostrava pra todos os meus familiares, eles nem ligavam (DL1)

“Os olhos de Javair”, o primeiro texto de Dona Laura publicado em veículo nacional, é um conto de forte carga moral. Nele se nos apresenta a vida, morte e além-vida de Javair, um jovem vaidoso e egoísta que se envolve com droga. Precisando de dinheiro para manter o vício, o protagonista chega a assaltar a própria mãe na lanchonete onde trabalhava, que instintivamente reage e termina baleando o filho. Após esta parte sobre a terrível vida de Javair, nos mostra a pós-vida, sua passagem a um universo ultra-terreno:

Quando acordei, estava num lugar esquisito, onde o tempo não andava, a vida era em câmera lenta, o lugar era uma espécie de enfermaria, tinha o teto e as paredes em azul-claro, havia leitos e estavam ocupados, mas ali ninguém falava minha língua. Sai para o corredor, cruzei com muitas pessoas uniformizadas, mas não tentaram me deter, atravessei a rua, sentei-me numa pracinha simpática e fiquei a observar o vilarejo, onde todos pareciam dormir.

As casas eram todas pequenas, de cores algodoadas, chocavam-se com o colorido das flores, um caramanchão de trepadeiras espinhosas escondia o muro da divisa (MATHEUS, 2002, p. 9)

Nesta espécie de “limbo”, o jovem tem mais uma oportunidade de redenção desperdiçada, quando em lugar de se adaptar ao espaço pausado e à calmaria da casa de oração, em que recebe fruta nutritiva e água fresca, decide espiar do outro lado do “caramancho de trepadeiras espinhosas”. Ao outro lado encontra o que lhe parece o paraíso: “um clube onde os namorados, agarradinhos, passeavam à beira de uma piscina, gurias de corpos esculturais, usando minúsculos biquínis, deliciavam-se com drinques coloridos”. Porém, ao atravessar o muro vegetal, descobre que a visão do paraíso era só aparência, e o almejado clube era um inferno dantesco:

Cheguei na beira da piscina de águas efervescentes, olhei firme para cada uma das mulheres para que sentissem a força do meu olhar, joguei-me. As borbulhas vinham de um ácido, creio, perdi meus olhos, minha vaidade, minhas carnes caem aos poucos. Foi difícil encontrar o muro, mas eu preciso daquela água, preciso daquela fruta” (MATHEUS, 2002, p. 9)

Neste conto, o senso moral é evidente: a situação de pós-vida é consequência dos fatos na vida. Com ele Dona Laura parece querer dar uma lição aos jovens, repreendendo faltas como a

reconhecido, que dá palestras em várias cidades, e por aparecer numa revista de São Paulo, centro cultural do país.

¹⁸⁴ Contudo, este detalhe (“coloquei no bolso dele um conto e ele levou sem se dar conta”) não foi confirmado por Ferréz na nossa entrevista com o escritor. É provável que a memória de Dona Laura, ou sua tendência à ficcionalização desenvolvida na sua atividade, tenham acrescentado esta “lembrança inventada” (como diriam Vila-Matas ou Manoel de Barros), reforçando o tom geral da sua trajetória literária como um “conto de fadas”.

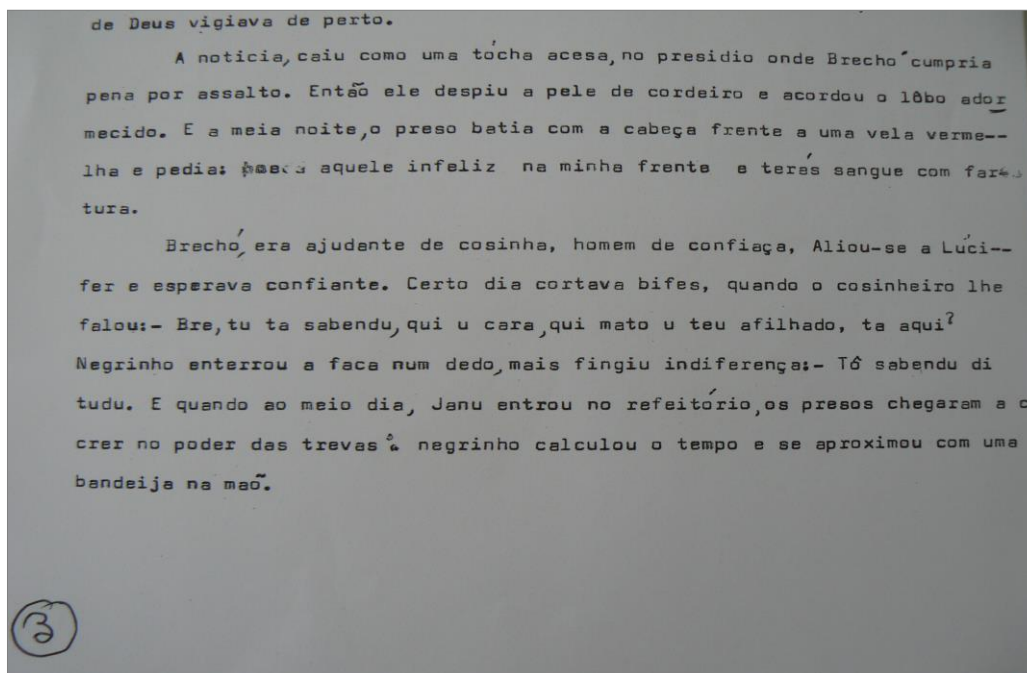
vaidade e o egoísmo, que os levam para a violência e a maldade. De forte caráter cristão (dantesco), pela simbologia e a temática, este conto pode nos lembrar também a contos clássicos infantis como os de Andersen ou dos irmãos Grimm, nos quais a crueldade com vocação moral também está presente. Ainda que este conto é muito semelhante a outros contos de Dona Laura, como “Barbiele” (MATHEUS, 2009, pp. 29-49) ou “A voz da consciência” (em LOPES, 1998, p. 57-58; e MATHEUS, 2009, pp. 75-78), cabe dizer que se afasta bastante do resto de textos publicados na coletânea *Caros Amigos – Literatura Marginal (Ato II)*. Muitos dos autores publicados nesta edição da revista são jovens relacionados com a música hip-hop e a dureza e crueldade dos seus textos (a maioria poemas) tem um fundamento material, baseado na violência do quotidiano periférico. Ainda que esta dimensão “realista” esteja presente na primeira parte do relato de Dona Laura, a segunda parte, mais espiritual, mística ou onírica, supõe uma raridade entre os textos da *Literatura Marginal*.

O segundo conto de Dona Laura, publicado no Ato III (2004), se aproximaria mais desta narrativa realista sobre crime, morte e violência. “A vingança de Brechó” é uma história de amor, morte e vingança, onde dois jovens (Brechó e Januário) disputando uma moça (Potira). O conto, mais extenso que o anterior, e mais elaborado do ponto de vista narrativo (com várias mudanças de espaço, mais complexidade na trama e maior quantidade de personagens) se aproxima pelo tema a outros relatos criminais da autora, como “Detetive Ciríaco” (MATHEUS, 2009, pp. 15-24) ou “O Coronel” (em LOPES, 1998, pp. 53-55; e MATHEUS, 2009, pp. 66-69). Comparando os mecanoscritos originais, que Laura Matheus entregava a Gabriela Mazza para ser enviados a Ferréz, com os contos finalmente publicados, se percebe certa intervenção do editor e organizador: clarificação de algumas passagens, ênfase de imagens poéticas muito potentes, que ganham destaque¹⁸⁵... Em nossa opinião, estas intervenções normalmente melhoram o texto, respeitando o caráter original da proposta, mas não sempre. Um exemplo de intervenção pouco acertada poderia ser a citação explícita de Dostoievski, inexistente no mecanoscrito original:

Mês de agosto, os presos lagarteavam ao sol, tecendo comentários. Os assuntos variavam para todos, menos para Brechó. Sentia um prazer mórbido em afiar a faca, esperando uma oportunidade, desde a véspera, quando seu inimigo era hóspede do mesmo hotel, *da mesma “casa dos mortos”, como diria Dostoiévski* (MATHEUS, 2004, p. 27. Itálica nossa)

Figura 10 - Mecanoscrito original de “A vingança do Brechó”, sem a citação de Dostoievski.

¹⁸⁵ Por exemplo, a passagem da vingança final, é muito breve na versão original de Dona Laura: “E quando ao meio dia, Janu entrou no refeitório, os presos chegaram a crer no poder das trevas: negrinho calculou o tempo e se aproximou com uma bandeja na mão. / Lembra de mim Januário? A faca relampiou no ar, Janu recuou mais já a sangue corria, a lâmina, estupidamente afiada, entrava e saía, guisando as carnes inimigas. Brechó enfiava a faca em Janu; os guardas atiravam em Brechó e o sangue rival corria esbofado no salão”. Esse trecho, de sete linhas na versão original de Dona Laura, ganha extensão de três parágrafos na versão publicada. Nessa última versão, a elaboração cinematográfica da narrativa lembra a certas passagens de *Capão Pecado*, como nesta potente imagem “Pela primeira vez sangues rivais misturavam-se no chão do refeitório”, onde se sintetiza o final trágico do conto. Finalmente, o provérbio bíblico com que Dona Laura fecha o conto, se mantém no conto publicado: “O homem irascível levanta contendas, e o furioso multiplica as transgressões. (Prov. 29:22)” (MATHEUS, 2004, p. 27).



Fonte: Arquivo pessoal de Gabriela Mazza.

Não temos notícia da devoção de Dona Laura por este autor russo, porém é fácil encontrar referências a ele em entrevistas ou textos de Ferréz. De esta forma, o editor se faz presente no texto com uma citação explícita, que ainda que seja compreensível como referência erudita pela proximidade do tema, não se justifica pela caracterização dos personagens nem da voz narrativa (clara e descritiva, muito sintética mesmo quando aborda estados mentais dos personagens, prestando-se pouco a elucubrações ou comparações), ficando incoerente no conjunto. Estas manipulações do texto original, que nos poderiam lembrar as intervenções do jornalista Audálio Dantas sobre os manuscritos de Carolina de Jesus, não são, porém, necessariamente desrespeitosos ou condescendentes. Fica patente no tratamento geral do original o respeito do editor pelos escritores. As intervenções se compreendem como o trabalho normal do editor-revisor, presente em qualquer editora literária, compreendendo não só uma revisão ortográfica e gramatical do texto, senão também sugestões de mudanças em expressões ou imagens poéticas. Pelos comentários de Dona Laura após ler seu conto publicado, fica claro que ela não se opôs às pequenas intervenções realizadas, nem entendeu que isso agredisse o seu trabalho de escritora.

A publicação em livro dos contos publicados na *Caros Amigos*, no volume *Literatura Marginal. Talentos da escrita periférica* (Ferréz, 2005) da editora Agir, não foi percebido por Dona Laura como um acréscimo de reconhecimento ou novidade muito relevante para sua trajetória de escritora. Cabe ler nessa relativa indiferença certo desconhecimento das “regras do jogo literário”: um jovem aspirante a escritor, conhecedor dos mecanismos do campo literário, talvez atribuísse mais importância ao salto “revista → livro”, e ao fato de aparecer numa editora de distribuição

nacional. Porém, para Dona Laura, aparecer num livro coletânea não era experiência nova, e não percebia grande diferença simbólica entre os dois objetos-livros (o volume *Literatura Marginal* e a coletânea das oficinas *Tarde demais para não publicar*). Entendemos que, para sua definitiva afirmação como escritora, o que realmente almejava era um livro autoral, próprio, meta que realizaria finalmente em 2009.

9.6 *Barbiele*: um grande livro de bolso

A partir da coletânea de Ferréz, o editor Marcelo Vessoni conheceu a literatura de Laura Matheus, ficando encantado pelo relato “Os olhos de Javair”. Interessante destacar que, diferente de outros atores envolvidos na trajetória de Laura, Vessoni não mostra excessivo interesse na biografia da autora, e sim nas características dos seus escritos, nas que ele aprecia um valor tão literário quanto moral ou espiritual.

Marcelo Vessoni: O que me levou a escolher essas autoras, sobretudo Dona Laura, foi aquele conto que tem na *Literatura Marginal*, na coletânea, não lembro o nome...

Entrevistador: “Os olhos de Javair”.

Marcelo Vessoni: Isso! Esplêndido, esplêndido! É justamente essa conexão que ela tem com a realidade. Não é nada idealizado (DL2, min. 2:35-3:10)

Marcelo Vessoni: ...e o *amor* que ela tem pelas pessoas excluídas, e também na literatura dela não tem só os excluídos, tem os que excluem, que são tão vítimas quanto os excluídos. E a forma como ela narra. Porque ela, apesar de ser analfabeta, ela sabia narrar. A alfabetização só veio formalizar aquele talento nato (DL2, min. 13:30-14:10)

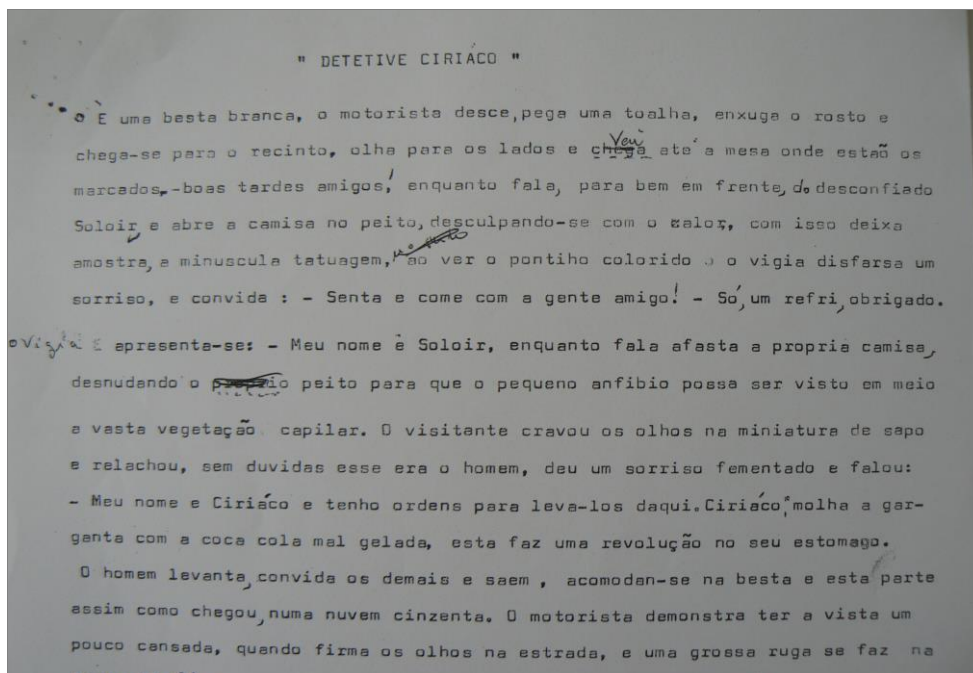
Morador de São Paulo, Vessoni se define como uma pessoa “de grande sensibilidade espiritual”, com uma extensa formação religiosa e filosófica. Tendo trabalhado na indústria, após sua aposentadoria decidiu empreender a fundação da editora literária *Luzes no asfalto*. Por via de Ferréz, entra em contato com Laura, e viaja a Pelotas para conhecê-la pessoalmente, num almoço de peixe na Colônia Z-3. Ali, Vessoni pôde ler o vasto acervo de textos, manuscritos e mecanoscritos, nos quais Laura tinha trabalhado nos últimos anos. Pelas declarações da escritora em entrevista a Carla Lacau, todos os textos publicados nesse volume teriam sido escritos ou reescritos entre 1998, após a oficina literária de Hilda Simões Lopes, e algum ano antes de 2007, quando se data a entrevista, já que nesse momento seu estado de saúde (com perda parcial da visão) a impediam de seguir lendo, escrevendo ou revisando.

Graças à Gabriela Mazza tivemos acesso à parte deste acervo, ao que parece, não configura a totalidade dos textos que Laura Matheus deixou¹⁸⁶. Sem querer nos aprofundar nas técnicas da

¹⁸⁶ Tivemos acesso a 98 páginas entre manuscritos, mecanoscritos e textos digitados em computador; incluindo esboços e versões originais de textos publicados, anotações de caráter pessoal e algum fragmento ou conto inédito. Em posterior visita à Colônia Z-3, o filho de Laura Matheus, que atualmente mora na sua antiga residência, mencionou um baú que guardaria grande quantidade de papéis e manuscritos. Sem me oferecer acesso a tal acervo,

“crítica genética”¹⁸⁷, pode-se apreciar nos mecanoscritos o intenso trabalho de revisão levado a cabo pela escritora, com abundância de riscos, sublinhados, palavras reescritas ou frases cortadas.

Figura 11 – Mecanoscritos de Dona Laura Matheus, com correções e rabiscos.



Fonte: Arquivo pessoal de Gabriela Mazza.

Isto mesmo pode se apreciar na comparação dos contos de Laura Matheus já publicados na coletânea coordenada por Hilda Simões Lopes, com os mesmos contos publicados no livro *Barbiele*. Nestes dois contos (“O coronel” e “A voz da consciência”, somam um total de sete páginas) se apreciam dezesseis modificações menores, que mostram o intenso trabalho de revisão e aperfeiçoamento do texto. Estas são em sua maioria vírgulas ou outras marcas de pontuação, que não afetam a correção gramatical das frases, mas modificam o ritmo da narrativa. Por exemplo, o conto “A voz da consciência”, na edição de 1998, começava: “Meu casamento já completara oito anos, tínhamos dois filhos”; enquanto no livro de 2009, a mesma passagem se pontua assim: “Meu casamento já completara oito anos. Tínhamos dois filhos”. Essa mudança da vírgula para o ponto, que a para o leitor poderia parecer irrelevante, deixa claro o muito que a escritora, Laura Matheus, se importava com todos os detalhes da sua escrita literária.

O lançamento do livro foi duplo, com uma apresentação na “Livraria da Vila”, em São Paulo, e outro ato organizado por Gabriela Mazza na livraria “Vanguarda”, de Pelotas. A escritora, por motivos de saúde não pode viajar a São Paulo, mas esteve presente no lançamento em Pelotas,

comunicamos este achado a Gabriela Mazza e Carla Lacau, pesquisadoras mais próximas à escritora e sua família, na esperança de que possam ter acesso a esses documentos e, eventualmente, catalogá-la, arquivá-la e publicá-la.

¹⁸⁷ A crítica genética é uma corrente de estudos literários e filológicos que estuda o processo de criação de uma obra a partir da análise dos rascunhos e manuscritos originais dos textos. Até onde temos conhecimento, a sua relação com a sociologia da literatura está inexplorada.

que viveu como um sucesso. Em palavras de Mazza:

Aquele dia foi muito legal. Ela se sentiu a escritora. Ela tinha que ter um momento assim. Ela era uma grande escritora, mas ela nunca tinha tido um momento assim. (...) Foi na livraria Vanguarda, que é a livraria mais legal que tem na cidade, fizemos com convite e tudo, foi bastante gente... (DL3, min. 20:10-20:40).

A dimensão deste evento como um “indicador objetivo de reconhecimento” para a trajetória literária de Dona Laura se incrementou com as diferentes matérias de imprensa que noticiaram o lançamento¹⁸⁸, com destaque para a matéria publicada no *Segundo Caderno* do jornal *Zero Hora*, pela sua importância no sistema midiático regional:

Agricultora pelotense Laura Matheus lança primeiro livro aos 71 anos

Barbiele é um conjunto de 11 crônicas, contos e poesias.

Laura Matheus, 71 anos, comemora nesta quarta-feira a conquista de um sonho acalentado desde menina. *Barbiele*, seu primeiro livro, será lançado às 19h, na Livraria da Vila, em São Paulo. A obra, um conjunto de 11 crônicas, contos e poesias, é resultado de muita persistência e do dom natural de combinar palavras. A vitória, porém, será saboreada à distância por essa pelotense filha de agricultores, mãe de dois filhos e viúva há oito anos. Moradora da Colônia Z-3, Laura é diabética e tem dificuldades para se locomover.

— Não tenho coragem de viajar. Se fosse mais nova, teria muita vontade — revela a caçula de uma prole de seis filhos, que casou aos 13 anos e hoje vive rodeada pelos 14 bisnetos.

Apaixonada pelas letras desde criança, quando as desenhava no ar para não esquecer, enquanto trabalhava com o pai no cultivo de cebola, foi descoberta ao acaso. O curioso é o contraste entre o que Laura escreve e o mundo em que vive. O texto é ao mesmo tempo simples e rico (VARELA, *Zero Hora*, 06/05/2008).

Essa importância emocional atribuída à escrita, perceptível tanto na emoção dos lançamentos como na perda de saúde no esforço da escrita, faz de Laura uma autêntica “*mordu du jeu*”. Na sua entrevista com Carla Lacau, realizada em 2007, Dona Laura fala com amargura do seu delicado estado de saúde, atribuído em parte a esta paixão. Além da referência aos três infartos que sofreu durante a apresentação dos livros da oficina, Dona Laura comenta os problemas na visão após realizar cirurgia num olho, o que a impediu de seguir lendo e escrevendo: “Era uma coisa boa, mas já me sinto muito cansada, às vezes a memória me falha, eu me lembro da leitura com saudade, já não tenho mais aquela aptidão”, diz. Porém, fazendo balanço na sua avançada idade, a autora se mostra satisfeita com sua carreira literária:

Carla Lacau (Entrevistadora): O que a senhora poderia me dizer, sobre toda essa sua experiência de leitora e escritora, o que pensa a respeito?

Laura Matheus: Eu penso e digo que valeu a pena, não fosse pelos olhos eu continuaria escrevendo até agora, foi uma grande satisfação. Um sonho, não é? E um sonho que se realiza deixa a gente bem fora de órbita (DL1).

¹⁸⁸ Por exemplo, o jornal local *Diário Popular* mostrava o mesmo foco que o *Zero Hora*, com a seguinte matéria: “**Antes da história, um sonho** / Analfabeta até os 50 anos, a moradora da colônia Z-3 Laura Matheus - a Dona Laura - emociona-se, aos 71, ao lançar seu primeiro livro. / Uma das personagens mais simbólicas da colônia de pescadores Z-3, segundo distrito de Pelotas, vive hoje a realização de um sonho de infância: Aos 71 anos, a menina que cresceu desenhando letras no ar tem um livro seu publicado. “Foi para isso que vivi a vida inteira”, diz, emocionada, Laura Matheus, que autografa exemplares de *Barbiele* hoje, a partir das 17h30, na Livraria Vanguarda” (ZANELLA, 04/06/2008).

9.7 As revelações da violência, entre a fantasia e a realidade.

Na literatura de Dona Laura Matheus se apresenta um retrato realista do lado mais duro da existência em sociedade: miséria, violência, o exercício despótico do poder. Esse retrato poderia ser lido sob a perspectiva do “olhar interno” do que tanto falamos até aqui. Mas, ao mesmo tempo, essa aspereza se contrapõe a uma dimensão “mágica” da vida: as visões místicas ou oníricas, o poder da fé para a realização dos sonhos mais impossíveis, a potência da ficção para aprender e redescobrir o que parecia evidente. Essa “leitura espiritual do cotidiano” foi percebida e destacada por muitos dos leitores que atravessaram sua vida, tanto para seus escritos quanto nas suas conversas cotidianas: Hilda Lopes, Gabriela Mazza, Carla Lacau, Ferréz, Marcelo Vessoni etc. Contos como “Teimosa” (2009, p. 63-66) ou “Barbiele” (*idem.*, p. 29-50) nos revelam a confiança de Dona Laura Matheus no poder da ficção, na importância de acreditar no inacreditável, atribuindo à imaginação a capacidade de transformar a existência real dos indivíduos. Podemos pensar que sua própria história de vida, com sua “descoberta como escritora” a tão avançada idade, foi entendida por ela mesma como “a realização de um sonho impossível”, o que reforça as imagens que ela construía na sua literatura. A transformação da protagonista narrada em “Princesa por uma noite” (2009, p. 67-74), com seu final aberto e intrigante, apontam para esse poder da revelação catártica, um choque imaginário como estopim de transformações reais. Há uma dimensão tragicamente quixotesca nessa perspectiva, quando o universo “transcendente” não aparece só como alegria analgésica ou entretenimento libertador, mas para ensinar com dureza. Nesse sentido, a sua escrita se aproxima de uma literatura moral ou religiosa. O universo familiar mais íntimo se apresenta como cenário dessas passagens mais violentas, com cenas como assassinatos entre mãe-filho (“Os olhos de Javair”, 2002) ou vinganças pessoais executadas nos filhos alheios (“O Coronel”, 2009, p. 85), ou violência exercida contra o cônjuge (“A Vingança de Brechó”, 2004). Essa violência irritando os vínculos materno-filiais se utiliza como elemento de tensão estética com grande efetividade, no qual a família patriarcal aparece como núcleo de certo despotismo animal.

Esses traços da escrita mais literária de Dona Laura Matheus apontam para uma visão de mundo pessimista, extremamente crítica como as relações cotidianas, lançando um olhar “a contramão” que desvenda a maldade e a crueldade latente sob as cenas mais normalizadas da vida em comunidade. Mas essa visão contrasta fortemente com os textos mais “leves” de Dona Laura, as “crônicas de sociedade” ou as “odes” à vida comunitária da Colônia Z-3. Entendemos que a prática literária que realizou Dona Laura, que exigiam solidão e um certo olhar “de suspeita” sobre o banalizado, foram gerando receios e desconfianças na sua comunidade (vizinhos e familiares). A

essa análise cultural devemos acrescentar a análise ideológica, que considera a relação entre as formas culturais e as estruturas de dominação social: quando Dona Laura se deslocava até o centro da cidade, para participar em eventos culturais de alta legitimidade (uma oficina literária na Biblioteca Municipal), rodeada de pessoas que nunca pisariam na Colônia Z-3... os seus vizinhos poderiam entender que havia “arrogância” ou “desprezo” nesses deslocamentos, como se Dona Laura “se achasse mais que os outros”, e tivesse que conviver como o pessoal da elite local para ser compreendida. Nesse sentido, os textos do *Jornal O Pescador* poderiam ser lidos como essa tentativa de reconciliação comunitária, amarrado esse nó: o reconhecimento da cultura de alta legitimidade (articulada pela escritora e os colegas da oficina, os estudantes universitários, o escritor e o editor “de São Paulo”) fortaleceu sua identificação como escritora, possibilitando que, finalmente, a integração com sua comunidade de origem se desse com a aceitação das suas práticas e preferências culturais dissonantes (sendo aceita como “a escritora da Colônia Z-3”).

Como veremos a seguir, existem interessantes semelhanças e diferenças com a trajetória de Jandira Consuelo Brito.

10 JANDIRA CONSUELO P. BRITO

Esta poetisa, moradora do bairro periférico da Restinga (Porto Alegre), não foi propriamente uma integrante do movimento da Literatura Marginal Periférica, se por este entendemos a agrupação de escritores que se articularam em torno das revistas especiais *Caros Amigos – Literatura Marginal* ou dos vários saraus poéticos que acontecem nas periferias de São Paulo. Jandira Brito foi uma poetisa relativamente isolada do cenário literário em geral, e não chegou a ter conhecimento deste movimento concreto. O seu fazer literário, que foi guardando ao longo da vida em pequenas folhas avulsas, em páginas de agendas ou mesmo na sua fabulosa memória, só era conhecido por um reduzido grupo de vizinhos e amigos, junto aos quais participava em algumas atividades culturais do bairro. Aos setenta e poucos anos, Jandira entrou em contato com um grupo de pesquisadores da UFRGS que, saindo do Instituto de Letras, procuravam narrações orais urbanas no bairro da Restinga: o projeto *Vida Reinventada*, coordenado pela professora Ana Lúcia Tettamanzy e contando com a participação de alunos como Alessandra Flach ou Felipe Ewald. Desse encontro surgiu a proposta de editar um livro com seus poemas, *Espírito flutuante* (2010), sendo este, até hoje, seu único livro autoral publicado, que apareceu em um volume duplo, com o poemário de outro poeta do bairro, aproveitando os recursos financeiros da Universidade Federal. Como veremos, ainda que Jandira não esteja diretamente relacionada ao grupo literário que estamos pesquisando, pelas suas propriedades sociais e literárias, acreditamos que o estudo da sua trajetória tem muito a dizer para a elucidação das perguntas colocadas de início, especialmente na sua comparação com as trajetórias do resto de escritores.

10.1 Da origem rural à periferia urbana

Os elementos essenciais da trajetória biográfica dessa poetisa nos são proporcionados no texto “Poesia com Fadas”, escrito por Ana Lúcia Tettamanzy como introdução para o livro de poemas *Espírito Flutuante* (BRITO, 2010, pp. 5-9). Ali se explica que Jandira Brito nasceu em 1937, na cidade São Francisco de Paula, na Serra Gaúcha, tendo passado a infância junto aos pais, empregados num hotel. Este ambiente rural, de uma região com morros e vales verdes e onde são frequentes os lagos e cachoeiras, podem estar no núcleo das paisagens bucólicas que Jandira descreve em alguns dos seus textos. Como veremos depois, em muitos dos “voos poéticos” de Jandira são frequentes as referências aos pássaros, vagalumes, cavalos alados, flores, lagos, rios etc., construindo um cenário semântico que aproxima seus poemas e prosas poéticas dos

tradicionais contos infantis ou contos de fadas. Nesse ambiente Jandira teve sua primeira experiência escolar, “apenas até segundo ano primário”, que ainda breve, lhe permitiu a alfabetização e uma relativa apropriação do registro escrito, criando uma familiaridade fundamental para o posterior desenvolvimento de diversas práticas de escrita. Mas, ao mesmo tempo, nesse mesmo cenário bucólico Jandira vai conhecer, já desde a tenra infância, a agressividade do preconceito racial: numa região de predominante colonização europeia (italiana e alemã), ela se recorda como uma das poucas pessoas negras, sendo objeto de certas atitudes preconceituosas que serão lembradas anos mais tarde.

Anos mais tarde Jandira se mudará da Serra Gaúcha para Porto Alegre e depois para Viamão, cidade na região metropolitana de Porto Alegre. Podemos associar este deslocamento à tendência geral de êxodo rural que movimentava a população trabalhadora do âmbito rural para as periferias urbanas, na procura de possibilidades de emprego. São conhecidas as análises históricas que indagam sobre o processo de formação desses novos cenários periurbanos, onde a desagregação de vínculos sociais tradicionais, somado ao abandono dos poderes públicos, com frequência se desgarra em episódios de violência. Foi uma dessas trágicas experiências a que provocou mais uma mudança de Jandira, de Viamão à Restinga (bairro de Porto Alegre, relativamente próximo de Viamão), após uma traumática experiência violenta: ter um filho assassinado.

É curioso que uma experiência com essas características seja a motivação da chegada de Jandira à Restinga, já que esse é um bairro comumente estigmatizado como violento e perigoso. Uma excelente pesquisa histórica e geográfica sobre este bairro se encontra na dissertação de mestrado em Geografia de Nola Gamalho (2009), referenciada na tese de Alessandra Bittencourt Flach, que também indaga sobre a dimensão simbólica e a identidade coletiva associada ao bairro (2013, pp. 23-40). Com essas referências, podemos caracterizar brevemente o bairro. Formado nos anos sessenta pela remoção das “malocas” situadas no centro de Porto Alegre, onde se concentrava a população chegada à cidade pelo êxodo rural, as vilas foram crescendo pela ocupação ilegal e o loteamento clandestino, além de vários programas habitacionais promovidos pelo poder público. Atualmente, as estatísticas oficiais parecem subestimar a população do bairro, o que gera importantes déficits nos serviços públicos com relação à demanda real. O estigma geralmente associado ao bairro, como um local de violência e miséria, se atualiza com frequência pelos diversos relatos que veiculam os principais meios de comunicação, que insistem em associar o espaço a relatos sobre tráfico de drogas, homicídios ou questões policiais. Todavia, “a Restinga, ainda que repleta de contrastes e interesses diversos, assim como rixas entre as diversas localidades, tem, inegavelmente, uma identidade de bairro, que extrapola a noção de morar, atingindo a condição de *ser* o próprio bairro” (FLACH, 2013, p. 32).

É nesse singular espaço periférico que Jandira firma as suas raízes, iniciando uma nova vida e passando a construir, com firmeza e otimismo, a identidade coletiva àquela fazíamos menção. Na nova moradia se separa do marido, cria filhos e netos e passa a participar de diferentes atividades comunitárias, principalmente ligadas ao âmbito cultural.

10.2 Engajamentos e distanciamentos da criatividade comunitária

Nas palavras de Jandira, lembrando sua chegada à Restinga, “quando cheguei [aproximadamente nos anos 80-90], o bairro já estava feito, já estava tudo organizado” (*Entrevista Jandira Brito*, min. 50:50-51:15). Com isto, Jandira faz referência ao trabalho realizado pelos primeiros moradores, “fundadores” do bairro, que tiveram que enfrentar uma longa jornada de lutas e reivindicações, não só para conseguir todos os equipamentos e infraestruturas necessárias para a vida da comunidade, senão também para construir uma identidade coletiva, fortalecendo a autoestima coletiva e combatendo o estigma que marcava o local. Com palavras de louvor, a poetisa se refere, entre muitos outros, ao seu vizinho José Carlos dos Santos, conhecido como “O Beleza”, um dos primeiros articuladores dos movimentos locais, assim como importante referência política e cultural na comunidade¹⁸⁹. Com estes vizinhos, Jandira passou a integrar a Associação Cultural da Restinga, que organizava eventos culturais e oficinas. Além do “Beleza”, outros moradores participavam ativamente nessa associação cultural, como o poeta Alex Pacheco, cujos poemas compartilham volume com a obra de Jandira; o mestre de capoeira “Bolívar”, reconhecido na juventude; ou o educador popular e artista digital “Maragato”, que ministra uma ampla variedade de oficinas sobre temas diversos¹⁹⁰. Dentre outras atividades importantes, Jandira colaborou esporadicamente na rádio comunitária, *Quilombo FM*, onde declamou algumas das suas poesias (JB1, min. 2:05-2:15).

Esta relação com a Associação Cultural, onde se reconhece o valor do seu fazer poético, pode ter sido um primeiro lugar de reconhecimento, que impulsionaria sua auto-identificação como poeta. Como lembra a professora Ana Lúcia Tettamanzy nas suas visitas ao bairro, Jandira lhe “foi apresentada pelo Beleza com poeta” (TETTAMANZY em BRITO, 2010, p. 5). Isto contrasta com a

¹⁸⁹ Sobre José Carlos dos Santos e sua função no bairro da Restinga, ver a tese de Alessandra Bittencourt Flach (2013) ou a dissertação de mestrado de Felipe Ewald (2009).

¹⁹⁰ Como coloca na entrevista a professora Tettamanzy, esse grupo sempre seguiu “a ideia de rede, o Beleza era o nó, e a partir dele, ele selecionava, pensava nas pessoas que podiam ter essas memórias, essas histórias. Mas a gente achou que não estava sendo improdutivo” (JB2, min. 16:50-17:10). Com essa anotação, queremos subscrever a advertência levantada pela professora Tettamanzy: não estamos tratando nestas poucas páginas de mapear com uma etnografia sistemática a riqueza e diversidade de práticas culturais do bairro da Restinga. Limitamo-nos a demarcar o contexto cultural mais próximo da autora estudada, reconstruindo as interações diretas que ela manteve e que poderiam ter importância para o seu fazer poético.

escassa atenção e reconhecimento que encontra no âmbito familiar:

Entrevistador: E declamava para seus filhos ou os seus netos?

Jandira Brito: [Assinalando ao neto Guilherme, 6 anos] Esse é o único que gosta! O resto ninguém gosta da poesia... (JB1, min. 14:10-14:25)

Essa mesma reclamação sobre a indiferença para sua poesia se faz extensiva ao conjunto do bairro:

Entrevistador: E como foi a recepção do livro [*Espírito flutuante*] aqui, na comunidade? Foi lido? As vizinhas lhe perguntavam do livro?

Jandira Brito: Não! Pouca gente... Aqui ninguém gosta de poesia. (...) A começar pelos filhos... Tinha um casal que ia comigo na Feira do Livro, mas a maioria não gosta...

Entrevistador: Do que gostam aqui na Restinga?

Jandira Brito: Gostam é de música, dessas músicas modernas, eu acho.

Entrevistador: E livro, não tem muito aqui?

Jandira Brito: Não...

(JB1, min. 15:25-16:30)

De certa forma, se desenham as mesmas relações de tensão com a comunidade que apreciávamos na trajetória literária de Dona Laura ou nos períodos formativos de Ferréz e Paulo Lins: a comunidade não compreende o tempo dedicado e a importância atribuída a uma atividade aparentemente tão pouco proveitosa; e os escritores reagem a essa incompreensão com um afastamento recíproco dos gostos culturais mais estendidos entre sua comunidade, beirando o menosprezo que poderia associar-se a mecanismos de *distinção* (em termos de Bourdieu). Em última instância, poderíamos dizer que estes sujeitos singulares estão querendo se diferenciar do *habitus precário* que os encerra na subcidadania (SOUZA, 2003), aspirando com estes movimentos de “distinção de si” e “luta de si contra si mesmo” (LAHIRE, 2006a, p. 579-584) a sentirem-se realizados na sua atividade extraordinária e seu esforço diferencial, sobressaindo entre as características gerais da comunidade onde moram.

No caso de Jandira, isto é apreciável nas suas impressões negativas a respeito de práticas culturais populares muito arraigadas como o carnaval, o samba ou outros gêneros musicais como pagode, funk etc., que não são da sua preferência.

Entrevistador: E não gosta de samba?

Jandira Brito: Não, não gosto... Eu dizia que *não era para eu ter nascido negra*, porque gosto mais é de ópera. Não gosto de samba, não gosto de futebol, não gosto de carnaval...

Entrevistador: E gosta de ópera e de poesia...

Jandira Brito: É... A Ana [Lúcia Tettamanzy] a primeira vez que soube disse “Mas por que é que tu gosta de ópera?”. E eu disse: “Por que tu gosta ouvir um pássaro cantar?” é o som! É...

Entrevistador: Mmmm... que bonito isso... (...) E como é que começou a ouvir ópera? Quem lhe passou a...?

Jandira Brito: Quando estudava no Instituto Paganini, em Porto Alegre. (...) Eu estudei só um ano, lá... mas eu lia muitos livros, da opereta... gostava muito da *Cavalleria Rusticana* número 2, número 3... (JB1, mín. 33:10-34:15)

É interessante observar como, para a consolidação dessa disposição cultural aparentemente

dissonante com o meio social onde se desenvolve (gosto pela ópera num bairro periférico), existe a intervenção duma instituição de escolarização formal, mesmo que a experiência tenha sido muito breve e descontínua. Igualmente, na argumentação de Jandira para justificar “o insólito” do seu gosto¹⁹¹, se apela à naturalidade do gosto elevado, comparando a beleza do som orquestral da ópera com o canto de um pássaro. Sob esta explicação da naturalidade do “ouvido puro”, sobejamente estudada em obras de Bourdieu, como *As regras da arte* (1996), jaz a ideia da universalidade dos padrões estéticos, segundo a qual existiriam obras canônicas que reproduzem regras estéticas “naturais” que deveriam ser unanimemente reconhecidas. Com esta perspectiva, o “não gosto” só poderia explicar-se como carência ou falta de formação dos gostos populares, que seriam desprezados por serem toscos e pouco elaborados.

É interessante observar como esta ideologia “legitimista” da arte é assimilada por Jandira de uma forma que poderia parecer paradoxal. Em primeiro lugar, coloca a “espontaneidade” e “naturalidade” como guia do gosto estético, tanto para a recepção da música (“a ópera é igual ao canto dos pássaros”) quanto para suas produções poéticas (“faço o que vem na minha cabeça”, “o que sai do meu coração”). Ao mesmo tempo, atribui uma relativa importância às instituições escolares e ao aprendizado formal, tanto como uma influência formativa (“comecei a escutar ópera no Instituto Paganini”), quanto como carência (“para ser poeta me falta estudo”); mas nunca sendo determinante (lembrando os elogios recebidos por um conto elaborado em oficina literária, diz: “a professora não acreditava que tivesse só dois anos de aula”). E mesmo com esse apreço pela espontaneidade e naturalidade, percebe que seu gosto é desviante com respeito aos gostos dominantes na sua comunidade (“aqui ninguém gosta de poesia”, “não era para eu ter nascido preta”). Em síntese, podemos atribuir a Jandira uma visão do fazer poético próxima do “ofício mágico” ou religioso, uma “vocação mística” para a qual teria sido “predestinada” de forma “natural”, sem possibilidade (nem necessidade) de explicação racional. O seguinte poema abordaria esse “mistério”:

Eu sou filha do mistério
Não sei quem foram meus pais
Uma canção que eu canto
Mas quem me ensinou a cantar?
(BRITO, 2010, p. 21).

¹⁹¹ Essa reação de “descoberta do insólito” (SILVA, 2011) é apreciável na fala da professora Ana Lúcia Tettamanzy, que efetivamente se mostra surpreendida ante o gosto de Jandira por este gênero musical: “Por exemplo, no primeiro ou no segundo ano, quando ela revelou que gostava de ópera, foi uma coisa que surpreendeu a todos, pelo... pelo inusitado, né? Da situação. Uma mulher, moradora da Restinga, pouco alfabetizada, com pouca presença na escola, gostar de ópera. Que acostuma ser um gênero pouco apreciado, um gênero difícil para entender toda a implicação, do libreto, outra língua, o trecho dramático, enfim... e ela, gosta! Então... (...) E ao mesmo tempo, a poesia não tem nada a ver com essa sofisticação que poderia se supor pelo gosto musical, e ao mesmo tempo do rechaço que ela faz do samba, do pagode, do imaginário que ela pode ter da música mais da favela, mais de periferia. E na escrita dela a gente vê outras coisas que têm a ver com um imaginário popular, sim”. (JB2, min. 31:40-32:20).

Por esta particular constelação de gostos e rejeições, é proveitoso o termo de “dissonância” proposto por Lahire (2006a) para compreender sua diversidade de práticas culturais, ao perceber que aquelas recusas de formas culturais populares não são tão generalizáveis e coerentes a ponto de constituir um *habitus* (*cultural erudito*). Isto se desvela com clareza ao avançar a conversa, e notar sua preferência e prática continuada por uma prática cultural de tão pouca legitimidade como o consumo de televisão, especialmente das novelas difundidas pela rede *Globo* de televisão. Em certos momentos da conversa, quando perguntada sobre a origem de certas temáticas que trata nos seus poemas (violência, guerras ou destruição da natureza), responde:

Entrevistador: E a destruição da natureza também aparece nos seus poemas... por que será isso?

Jandira Brito: Eu acho que é coisa da televisão... Eu acho, não tenho certeza. Coisas que fica no meu inconsciente...

Entrevistador: Mmm.. e fica lhe preocupando... que tem muito a tevê ligada, aqui [na sala do seu domicílio]?

Jandira Brito: É... aqui, tenho outra no quarto... tem várias tevê.

Entrevistador: E que programas assiste mais?

Jandira Brito: Novela, eu gosto muito de novela.

Entrevistador: Ah! Qual novela? A das nove? A das sete?

Jandira Brito: A das sete. A das seis e meia, sete.

Entrevistador: E qual é a novela?

Jandira Brito: Mmmm... deixa eu ver... é uma da... deixa eu ver se eu me lembro...

Entrevistador: Eu lembro da das nove... é sobre uns médicos... não sei se está assistindo...

Jandira Brito: É... as vezes assisto porque passa aqui na sala... mas não gosto muito, eu gosto é da... a novela... é sobre uma pedra... tem o nome duma pedra preciosa... Pérola... Aquela da Pérola eu gosto muito.

Entrevistador: *Pérola do Caribe*?

Jandira Brito: É... (JB1, min. 21:30-23:15)

Este tipo de folhetim televisivo é um dos produtos culturais de consumo mais difundido entre as diferentes camadas da população brasileira, mas estamos forçados a considerá-lo uma prática cultural de escassa legitimidade simbólica. Tradicionalmente orientado ao consumo de massas, procurando captar a maior audiência possível para maximizar os benefícios publicitários da empresa midiática, não é preciso recorrer aos teóricos frankfurtianos para reconstruir a história desse gênero audiovisual nem caracterizar suas estruturas narrativas, normalmente muito padronizadas. Pela onipresença do aparelho nos diferentes espaços do lar (incluindo o quarto pessoal) e nas diferentes franjas horárias (inclusive durante a realização da entrevista, entre as 10h e às 12h), a autora reconhece que é um consumo cultural de forte influência na sua produção poética, comentando que as imagens “ficam no seu inconsciente”. Para além da caracterização do “habitus cultural de escassa legitimidade”, o que nos interessa aqui é salientar esse trânsito dos padrões narrativos arquetípicos veiculados nas novelas televisivas, à construção das imagens poéticas de

Jandira Brito¹⁹².

Em síntese, temos uma constelação de práticas culturais internamente heterogêneas e aparentemente incoerentes, que mantêm certas preferências culturais muito populares, mas também se aventura em terrenos de alta legitimidade simbólica. Contudo, Jandira aparenta gerenciar essa estranheza e ambiguidade sem excessiva ansiedade, servindo-se de um ácido humor irônico com frases como “não era para eu ter nascido preta” (JB1, min. 33:10-33:30) ou “sou uma negra muito metida” (TETTAMANZY, em BRITO, 2010, p. 7), que esboça com um sorriso de meio lado. Sob esse manto de cinismo e descontração, jaz um foco de tensão, que acrescenta ao *clivage* da desigualdade de legitimidades culturais o fator racial, pelo qual o elemento negro é associado à cultura popular na configuração do *habitus precário* e da subcidadania. Os momentos que nos aparece com mais clareza a ligação entre essa incomodidade, gerada pela aparente inadequação das práticas e preferências culturais com seus contextos sociais de produção e consumo, e certo nível de frustração, causada por dinâmicas de exclusão simbólica que vão além das relações interpessoais concretas, são nas incursões de Jandira Brito nos espaços da alta legitimidade cultural.

10.3 Disposições culturais dissonantes e interações com o mundo cultural¹⁹³ de alta legitimidade

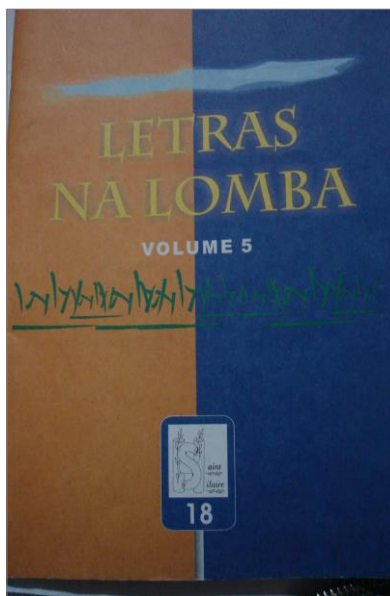
Um importante reforço das práticas de escrita poética de Jandira se deu na sua participação nas oficinas literárias “Letras na Lomba”, organizadas na escola *Saint Hilaire* da Lomba do Pinheiro, bairro de Porto Alegre próximo à Restinga. As oficinas se enquadravam num programa municipal de descentralização cultural, onde muitas atividades de diversos tipos foram organizadas nos diferentes bairros da cidade. Jandira foi convidada pela sua amiga Vanda Castro, professora da escola e moradora do bairro, que tem incentivado a atividade poética de Jandira de diversas

¹⁹² Para esse tipo de “hibridação” que nos parece pertinente referir-nos à obra de Nestor García Canclini (2008), como explicado no capítulo “Literatura(s), legitimidade e subcidadania” desta dissertação. Não se trata tanto de atribuir um caráter misto à configuração cultural brasileira ou latino-americana, quanto de pôr em destaque os momentos de “apropriação”, deformação ou subversão de imagens veiculadas nos canais dominantes, para configurar um imaginário diferente ou exercer práticas culturais infrequentes. Nesse sentido, esse conceito de “hibridação” poderia se aproximar das “variações intra-individuais de disposições” propostas por Lahire (2006a).

¹⁹³ Com o termo “mundo cultural” nos referimos à acepção de Howard Becker (2008). Como pontua Lahire (2006b), esse conceito faz referência a um conjunto de infraestruturas materiais e organizações cooperativas que atuando em conjunto produzem e distribuem as obras artísticas. Esta acepção permite visibilizar o conjunto de interações diversificadas que são necessárias até chegar ao produto final (a gravação de um CD, a produção de um show, a distribuição de um livro de poemas), mas é relativamente cego aos conflitos e disputas que mobilizam os recursos materiais e simbólicos (capitais) e guiam as ações (táticas e estratégicas) dos agentes culturais. Nesse sentido, achamos que para caracterizar a relação de Jandira com a comunidade epistolar de poetas, ou suas participações em oficinas e publicações, é mais adequada que as conceituações de Bourdieu ou de Lahire, a teorização de Howard Becker (pelo demais, bastante restrita).

formas¹⁹⁴. Dessa oficina, desenvolvida no âmbito escolar, Jandira lembra ter uma situação um pouco estranha, por ser uma das poucas pessoas adultas entre participantes principalmente jovens. Talvez por isso, Jandira aproveitou essa oficina para desenvolver um gênero pelo que mostra especial preferência: as “historinhas para crianças” (JB1, 4:50-6:06). A partir dessa participação Jandira experimenta um momento que geralmente é assinalado pelos escritores como especialmente marcante: pela primeira vez contempla seu nome impresso numa página, especificando sua autoria junto ao título das suas obras. Mostra da importância simbólica dessa publicação é que Jandira conserva ainda o pequeno volume, que compendia as obras produzidas na oficina literária¹⁹⁵.

Figura 12 - Livro *Letras Na Lomba*, vol. 5 (2002), com publicação de Jandira Brito



Fonte: Acervo particular de Jandira Brito.

Também é a amiga Vanda que propiciou o contato de Jandira com a revista *Letras Santiaguenses*, como fica patente na carta nº 2, escrita por Auri Sudati (editor da revista) e dirigida a Vanda, ainda que conservada entre as correspondências de Jandira¹⁹⁶. Na carta se aprecia uma anotação manuscrita sobre um impresso padrão de divulgação da revista, no qual se pedem as

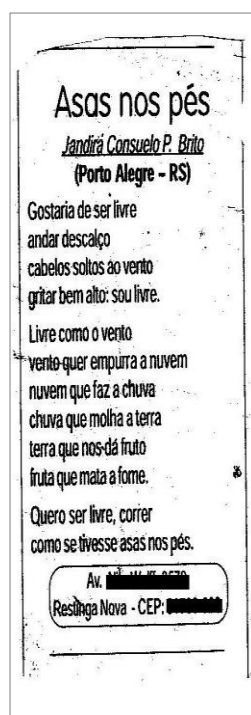
¹⁹⁴ Também foi a amiga Vanda quem propiciou o contato de Jandira com a revista *Letras Santiaguenses*, como veremos a seguir.

¹⁹⁵ Interessante a comparação com a trajetória literária de Dona Laura, que também teve sua primeira publicação no volume coletivo de uma oficina literária. Igualmente, a autora da Colônia Z-3 atribuiu uma significação importante a essa publicação, em termos de consolidação da sua “identidade escritora”.

¹⁹⁶ Por cessão da poetisa, tivemos acesso a um acervo particular de 51 cartas *recebidas* de outros poetas e editores, entre os anos 2004 e 2011. Não tivemos acesso às cartas *enviadas* por Jandira Brito, que podem ter sido conservadas (ou não) pelos seus interlocutores. Portanto, a análise destas cartas tem um caráter fragmentário e incompleto, como um diálogo telefônico alheio escutado por acaso, onde só se ouve a alta voz de um dos interlocutores, e a partir destas se tenta intuir as subseqüentes perguntas e respostas do correspondente. Os temas tratados são muito diversos, indo das cartas manuscritas mais afetuosas e pessoais, às cartas impressas padronizadas divulgando concursos literários ou propostas de edição por conta do autor. Ver tabela 7 no ANEXO I.

colaborações (em prosa ou verso) e se explicam as formas de obter a revista pelo correio. Na nota manuscrita, se lê: “*Santa Maria, 4.06.2004. Vanda! Minha gratidão pela aquisição de mais uma obra minha: “Poemas do mundo da criança”. Espero que a Vitória tenha gostado! Seguem 20 exemplares do “Letras Santiaguenses”. Auri*”. Podemos imaginar que Vanda Castro, conhecida do editor da revista, deixou com Jandira esta folha padrão (que incluía a breve carta manuscrita), para incentivá-la a mandar seus poemas para publicação. No conjunto de correspondências, Jandira conserva o recibo das revistas e alguns convites a participar de novo na publicação. Assim, por exemplo, na carta nº 11 (10/12/2004), Auri Sudati repete a prática de incluir uma breve nota manuscrita sobre a folha padrão de chamada à participação na próxima edição da revista (nº 55, fev. 2005). Nesse caso, o editor rabisca: “*Santa Maria, 10.12.04, Jandira! Seguem 20 exemplares. E nosso agradecimento pela participação. Fica o convite para outras edições. Auri*”.

Figura 13 - Poema “Asas nos pés”, publicado no Jornal Letras Santiaguenses, n.53, 2004.



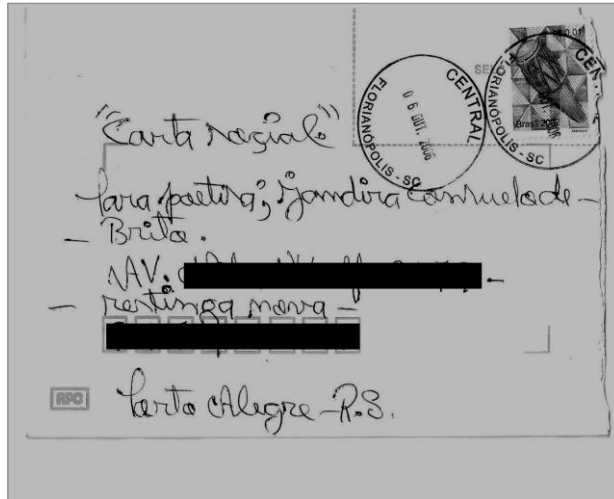
Fonte: Acervo particular de Jandira Brito.

Ao publicar os poemas junto com o endereço da autora, esta publicação foi a “porta de entrada” a uma “comunidade epistolar” de poetas, na qual Jandira encontrou uma importante fonte de reconhecimento e recursos literários. Pelas datas das cartas é possível apreciar que todas foram recebidas após a publicação dos seus poemas. Lendo seu conteúdo, é possível apreciar como, além de palavras amáveis e gratificantes, Jandira recebeu de seus correspondentes livros¹⁹⁷, *fanzines*¹⁹⁸,

¹⁹⁷ “Eu escrevia muito para um Franciscatto... ele me mandou também um livro...” (JB1, min: 3:10-3:40).

poemas manuscritos¹⁹⁹, convites a participar em concursos de poesia²⁰⁰ ou em antologias e obras coletivas publicadas por conta dos autores²⁰¹. Além destas possibilidades abertas, resulta muito importante como elemento de reconhecimento do ponto de vista subjetivo, o tratamento pelo qual ela era tratada como “poetisa”, aceita como igual nessa comunidade epistolar.

Figura 14 - Envelope postal dirigido “Para poetisa: Jandira Consuelo de Brito”.



Fonte: Acervo particular de Jandira Brito (carta núm. 51, 06/10/2006).

Assim, a partir das publicações na revista *Letras Santiaguenses*, Jandira se introduz como *autora* em um “sistema literário” *sui generis*, onde veicular suas *obras* até chegar a esse grupo de *leitores*. O efeito de reafirmação associado a essa pertença a um grupo deve ter sido muito valorizado por Jandira, que deixou escrito esse poema:

¹⁹⁸ Cartas número 14, 23, 31, 37, e 52.

¹⁹⁹ Cartas número 18, 27, 28, 29 e 48.

²⁰⁰ Cartas número 3, 26, 34, 42. A autora também foi convidada a participar no evento de poesia “Belô Poético”, organizado pela Câmara Estadual de Minas Gerais (Ver carta 45, 30/05/2008, assinada pelo Deputado Estadual - MG João Leite). Jandira não cogitou na participação no evento, já que o convite não incluía o custeio das passagens nem da estadia.

²⁰¹ Cartas 41, 44, 46, 47, 49, 50. A maioria destas é enviada pela *Phoenix Editora*, organizadora das sucessivas *Antologia Palavras no 3º milênio*, umas antologias “de mais de 200 páginas” com “autores internacionais”. Imaginamos que esses folhetos foram enviados sistematicamente a todos os autores que publicaram na revista *Letras Santiaguenses*. O investimento proposto para o autor vai dos R\$ 100 aos R\$ 1000, e depende do número de páginas publicadas (de 1 a 10), e do total de livros que receberá (de 7 a 100). Sobre isso, é bom lembrar as anotações de Lahire sobre a “edição por conta do autor”. A diferença da “autoedição”, que seria pouco reconhecida, mas não estigmatizada, a edição por conta do autor é fortemente criticada por escritores, livreiros e editores. Isso se deve ao modo de publicação que “mimetiza” ou “simula” o funcionamento normal do mundo literário. Ao colocar um selo de editor sem que esse realize um investimento econômico ou esforço de divulgação (que restam nas mãos dos escritores) esse processo cria um “fetichismo enganoso”. Atribui-se a eficácia simbólica da publicação, que depende de relações sociais (fundamentalmente da autoridade do editor), a simples produção material do livro, criando lógicas enganosas de *auto-consagração* e *auto-celebração* (LAHIRE, 2006b, p. 181). É muito interessante contrapor esse modelo de “edição por conta do autor”, compreendido pelos impressores como um negócio lucrativo que explora os desejos de reconhecimento dos escritores mais “leigos” nas “normas do jogo literário”, com empreendimentos coletivos e cooperativos como a *Edições Toró*, apresentadas no retrato de Allan da Rosa nesta dissertação.

Onde os poetas se encontram?
Nos bares nos lares
Nas praças
Nos mares

Não importa onde
O importante é se encontrar
Para seus versos²⁰² mostrar
(BRITO, 2010, p. 22).

Ainda que a valorização afetiva tenha a sua importância para o reforço da autoestima, esta não deixa de se confrontar com as lógicas dominantes de hierarquização cultural, pelas que a “vergonha” e o sentimento de “indignidade” se associam a uma escassa escolarização formal e a um relativo domínio das normas do português escrito. Podemos apreciar isto em algumas das suas correspondências de cunho mais pessoal, como em esta carta manuscrita que lhe envia um amigo:

OLHA QUERIDA AMIGA TU FALOU QUE É MUITO INSEGURA PARA ESCREVER PORQUE TU TENS MUITOS ERROS DE PORTUGUÊS E NÃO FAZ APONTUAÇÃO. OLHA QUERIDA NÓS ESTAMOS IMPATE POIS EU TAMBÉM SOU FRACO NO PORTUGUÊS EU NÃO ESCREVO MUITO BEM E NÃO USO APONTUAÇÃO. TU PODE OLHAR BEM QUANDO TU LER MINHAS CARTINHAS É MUITO DIFÍCIL TER PONTO O VÍRGULAS NAS MINHAS CARTA. OLHA QUERIDA AMIGA O MAIS IMPORTANTE É QUE EU ENTENDO A TUA LINDA CARTINHA E GOSTO DE RECEBER E LER. GRAÇAS A DEUS. OLHA AMIGA JANDIRA NÓS TAMBÉM ESTAMOS GOSTANDO DE SE CORRESPONDER COM VOCÊ. (Carta n° 13b, 20/12/2004. Conservamos a grafia original).

Em outras ocasiões, essa expressividade afetiva não consegue vencer o bloqueio gerado pela violência implícita na desigualdade cultural, e a tensão social se resolve associando-a traços psicológicos, como “vergonha”, “insegurança” ou “timidez”. Essa atitude de autonegação já foi apontada em artigo de Alessandra Bittencourt Flach, que conviveu com a poetisa durante o mencionado projeto de pesquisa e foi a encarregada de digitar e organizar seus poemas para publicação. Nesse momento, Flach demonstra grande intuição sociológica ao perceber como Jandira Brito “em vários momentos, cita como suas poesias foram elogiadas, mas, ao mesmo tempo, demonstra certo descaso com os elogios” (2008, p. 2). O exemplo colocado por Flach, selecionado de uma conversa registrada em vídeo, é especialmente eloquente:

Pesquisadora: Tu consegues ler, por causa do teu olho?

Jandira: Consigo, pouco, mas consigo.

Pesquisadora (para filmador, que já está registrando a conversa): Quem sabe a gente podia gravar ela lendo uns poemas?

Jandira: Ah, não, eu não sei ler, *sou muito tímida*. [...] Eu, quando ganhei esse certificado, tinha uma mesa assim, tinha aquele, como é, ele foi patrono da feira do livro há três anos atrás, parece....

Pesquisadora: [...] Moacyr Scliar.

Jandira: É, parece que é o Scliar. Tava lá e tudo, muita gente. *E eu sou envergonhada*. Me telefonaram que tinha uma homenagem pra mim. E eu digo: “*Eu sou toda “escroncha”*”,

²⁰² Nota da Organizadora no livro: “Em outra versão, a poeta usa a palavra ‘gestos’”. É interessante essa ambiguidade *entre o verso e o gesto*, pela qual o poético pode estar associado tanto ao escrito, ao papel, ao livro, quanto ao corporal, ao gestual, ao performático.

não tenho roupa boa, não tenho nada, não vou.”. E aí começaram, o telefone toda hora lá em casa, e aí minha irmã tava lá em casa de carro: “Não, tu vai”. Aí eu fui, peguei o certificado, não cumprimentei ninguém, saí bem louca. Digo: “Meu Deus do céu, que que eu fiz?”. A vergonha veio depois, né, porque na hora eu tava assim tão nervosa que eu peguei/. Coitada da minha professora, deve ter passado uma vergonha que/. Aí teve uma festa no/, e eu digo: “Não, eu tenho que perder isso”. Aí eu declamei a “Nhá Eusébia”, essa que é grande, né. *Aí eu me saí bem*. Mas eu sou muito tímida. Pra fotografia eu me escondo. Só num ambiente que eu me sinta bem eu sou uma tagarela. Hoje aqui eu tô me sentindo bem (BRITO *apud* FLACH, 2008, p. 3. Itálicas no original).

Escutando essa narração, Flach consegue destacar a ambivalência nas atitudes da poetisa ante a situação conflitante descrita: um evento literário solene, de alta legitimidade cultural, na que destaca a presença do escritor consagrado; e a própria autopercepção da autora como “*escroncha*”, “sem roupa boa” etc. O evento literário, no qual o corpo e a fala se fazem presentes na sua condição imediata, parece dissolver o relativo anonimato de uma comunidade epistolar ou literária, reativando todos os “estigmas” que podiam ter estado “acobertados” ou “desativados” no contexto da produção e o intercambio literário²⁰³. Outro momento de auto-percepção semelhante pode encontrar-se no relato que faz Jandira Brito da visita a uma escola, convidada pela sua amiga e professora do centro Vanda Castro. Por mediação da professora, os alunos já tinham tido contato com as produções de Jandira e foram eles mesmos que pediram a presença da escritora:

Jandira Brito: Uma vez eu vi a gurizada que escrevia poesia para eles, historinhas. Eles falaram ‘Professora, que venha Dona Jandira’. Porque eles gostavam das minhas histórias, né? Ai quando me viram eles ficaram tão decepcionados... Porque a Vanda é uma mulher bonita... e eu muito feia, muito velha... <risos> Ficaram decepcionados...

Entrevistador: Mas eles gostaram dos poemas?

Jandira Brito: É, eles gostaram dos poemas.
(JB1, 27:25-28:00)

Assim, o mito da “igualdade de oportunidades” e o “olhar puro” que se pretende regente no campo literário se desmancha ante a elitização de um mundo cultural excludente e com uma imagem do escritor claramente predefinida, quando os *outsiders* carentes dos recursos *sine qua non* sentem a agressividade e hostilidade de um mundo que não os esperava²⁰⁴. Mas, perante aquela hostilidade do campo, permanece a possibilidade dessa coragem, dessas atuações vitais e imprevisíveis, burlando as fronteiras e redefinindo os espaços (ainda que seja de forma incerta, trêmula e efêmera). A interação entre Jandira e o grupo de pesquisadores da UFRGS parece mostrar certos momentos de abertura, onde a hierarquização simbólica dominante parece ser desafiada e subvertida.

²⁰³ Ver a discussão sobre o conceito goffmaniano de “estigma” no capítulo 4, “Literatura da Periferia como Literatura Marginal?” desta dissertação.

²⁰⁴ Impossível não lembrar, de novo, ante este relato, da experiência de Dona Laura Matheus, quando na preparação do lançamento da antologia da oficina literária pediu às suas colegas (todas senhoras moradoras do centro de Pelotas, com uma posição acomodada) conselhos sobre vestuário, especificando: “eu quero ser que nem vocês”. (Ver o retrato de Dona Laura Matheus nesta dissertação).

10.4 Do encontro com a universidade à publicação do livro: reconhecimento ou estranhamento?

Como temos comentado, foi a partir do encontro com um grupo de pesquisadores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que Jandira teve seu primeiro livro autoral publicado. Para compreender melhor como se deu este processo, é importante detalhar as características do mencionado projeto de pesquisa e quais eram seus objetivos iniciais. Com o nome de “A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais”, o projeto focava a poética das vozes, fundamentado em uma discussão que pretendia ampliar a abrangência da compreensão literária para além do registro escrito, aprofundando o terreno da oralidade. A coordenadora do projeto de pesquisa, Ana Lúcia Tettamanzy, o explica assim:

Para o trabalho da pesquisa, então, eu me dei conta que eu tinha que buscar a voz não na escrita, não no trabalho do conto popular recolhido por um folclorista, que é como se tinha feito até então, como os trabalhos de Câmara Cascudo no Brasil, ou de Teófilo Braga em Portugal, ou mesmo o do professor Lourenço do Rosário em Moçambique. *Eu queria buscar a voz por ela mesma.* E aí vem então o projeto *A vida reinventada*. Em 2008 preenchemos um edital do CNPq para a gente ter uma filmadora, para precisamente a gente poder filmar. E a gente começou a buscar as histórias na Restinga, por ser um lugar com uma identidade coletiva, com uma história marcante dentro da cidade de Porto Alegre. E as primeiras vezes a gente ia com caderninhos, anotava o que ouvia e a gente pensou em começar a gravar. [...] E tudo era muito difícil, como acostuma a ser nesses projetos de longo prazo, a gente tem que ser muito teimoso... Mas então pedimos e ganhamos essa verba. Até fiquei muito surpresa porque [eu pensava:] “Para onde eu mando? Para Literatura Brasileira? Para Teoria Literária?”. E mandei para Teoria. Anos depois vim a saber que a professora que avaliou esse projeto é uma professora que faz parte do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, e é uma pessoa que trabalha com vídeos, que é uma coisa pouco comum mesmo dentro do GT... Então foi uma daquelas casualidades do destino. Mas pensava que a maioria [de avaliadores] ia ter dificuldade de entender o que uma narrativa oral tinha a ver com literatura e Teoria Literária (JB2, min 14:10 - 16:00. Itálica nossa).

Do trecho de entrevista citado podemos extrair alguns elementos importantes para compreender as dinâmicas internas do campo acadêmico²⁰⁵ (no caso, dos Estudos Literários), e como suas diferentes configurações influíram na trajetória de Jandira. Em primeiro lugar, é de destacar a posição “semiperiférica” da pesquisadora e do grupo que ela coordena, dentro do campo acadêmico. Isto se deve, principalmente, ao tema de estudo proposto, a “literatura oral” e “popular”, um tema frequentemente considerado “menor” dentro de um campo literário eminentemente grafocêntrico e elitista. Isto é apreciável nas dúvidas sobre a grande área de pesquisa onde enquadrar o projeto proposto. Porém, a posição da pesquisadora, como professora titular de uma Universidade Federal de grande porte (a UFRGS), e a progressiva e incipiente consolidação do

²⁰⁵ Para referir-nos ao espaço acadêmico de produção intelectual nos serviremos do conceito de “campo” de Pierre Bourdieu, por acreditar que essa teorização tem bastante poder descritivo sobre as relações e formas de organização desse espaço de atividade. Inclusive, como vimos na discussão teórica com as argumentações de Lahire, talvez o modelo do campo seja mais apropriado para falar do “campo acadêmico” que do “campo literário” (Ver o capítulo 2, “Metáforas sociológicas para o estudo da literatura”, nesta dissertação).

tema dentro do campo dos Estudos Literários (com a presença do Grupo de Trabalho na Associação Nacional de Pós-Graduações em Letras e Literatura), faz que sua situação não seja totalmente periférica, abrindo a oportunidade (com ajuda de um pouco de sorte) de ter um projeto cadastrado, obtendo assim os recursos necessários em termos de infraestrutura material, bolsas para estudantes etc. Em segundo lugar, é necessário remarcar que o objetivo da pesquisa focava em todo momento a voz falada, isto é, manter-se sempre no registro oral, sem que existisse num primeiro momento o projeto da publicação de nenhum livro. A possibilidade de publicação de *materiais pré-existentes*, que os autores mostraram *voluntariamente* para o grupo de pesquisadores, apareceu no decorrer dos encontros e propiciou que *conjuntamente* se pensara em *aproveitar* uns recursos da universidade por via de um projeto de extensão. A professora Tettamanzy remarca isso na sua fala, deixando explícito que a intenção da pesquisa não era tanto valorizar uma poesia escrita popular ignorada pelos circuitos eruditos, quanto à indagação da dimensão poética da voz e as narrativas orais, coisa totalmente diferente:

[A publicação do livro] Foi uma coisa que surgiu, porque não era essa a intenção. Tanto é que eu falo em paradoxo: eu estava buscando a voz, a narrativa oral, mas muitas vezes, por ser da Universidade, tu acaba... bom, esse espaço da escrita é com o qual as pessoas conseguem identificar mais claramente o sentido de uma história, de uma memória: para escrever, para fazer livro... Fazer vídeo já é uma coisa não tão evidente, e também não tão fácil. [...] Então veio essa proposta [publicar o livro], e ela gostou muito (JB2, min. 43:44 – 44:25).

Assim, como vínhamos explicando, o citado grupo de pesquisadores foi se reunindo com um grupo de moradores da Restinga na residência de Jose Carlos dos Santos (“O Beleza”), sendo este último o encarregado de ir convidando vários vizinhos e amigos do bairro que se mostrassem disponíveis e tivessem interesse.

Depois desse momento inicial que a gente foi com Beleza buscando essas histórias, e se revelou muito eficiente, a gente passou a circular menos e se focou na casa do Beleza, e aí houve uma espécie de *verticalização* dessas memórias. Ou seja, os mesmos narradores, e aí esse grupo mais ou menos fixo, no que entrou lá pelas tantas a Jandira: o Maragato, o Alex [...]. Que eram, digamos assim, o “núcleo duro”, os que estavam, ao longo desses anos [...], e ficaram como nossos narradores principais (JB2, min. 21:00 – 21:35).

Foi nesses encontros continuados, realizados durante vários anos com uma frequência quinzenal, que Jandira foi construindo seu demorado processo de “empoderamento” e reforço da autoestima, necessário para “vencer a vergonha” e revelar ao grupo de universitários sua faceta poética. Tettamanzy narra esse momento na introdução do livro *Espírito Flutuante*:

Num certo dia, a senhora que estudou apenas até a quarta série primária trouxe uma pastinha de plástico verde, que segurava firme com as duas mãos no colo enquanto puxava o elástico repetidamente. A certa altura abriu a pasta, tirou algumas folhas e mostrou ao Felipe, um dos alunos-pesquisadores, que depois compartilhou com o grupo. Eram textos manuscritos, em folhas avulsas. Em outros encontros mostrou as coletâneas em que teve poemas e também contos e pequenas narrativas publicados (TETTAMANZY em BRITO, 2010, p. 6).

Figura 15 - Jandira Brito mostra o conteúdo da pasta verde à professora Ana Lúcia Tettamanzy, durante um dos encontros do grupo.



Fonte: Arquivo do projeto de pesquisa “Vida Reinventada” (IL-UFRGS).

Desta forma, o projeto do livro parte de um desejo individual dos autores, mas conecta com a vontade do resto de moradores e dos pesquisadores integrantes do grupo, de que o trabalho realizado tivesse um retorno para a comunidade, no sentido da valorização: “Publicar o livro foi também uma forma de empoderamento da Restinga, ou seja, [mostrar] que lá tem gente que escreve e que publica” (JB2, min. 47:00-47:10).

Segundo lembra Tettamanzy, o processo de editoração e publicação do livro foi vivido com a ambivalência e ambiguidade que já tínhamos mostrado anteriormente. Por um lado, ela vai mostrando emoção e felicidade com o andamento do projeto, vendo as folhas digitadas e os poemas organizados, olhando as primeiras provas de imprensa: “Foi muito bonito, ela ficou emocionada quando ela começou a ter ideia do que é ter um livro, dela. Não um poema numa coletânea, publicado aqui ou ali.” (Entrevista A.L. Tettamanzy, min. 45:10-45:30). Por outro lado parece “não terminar de acreditar”, mostrando grande humildade e modéstia, como se não se sentisse digna do trabalho.

O lançamento do livro foi realizado na Feira do Livro de Porto Alegre, evento central da vida livresca da capital gaúcha. Por mediação da professora, se conseguiu um *stand* na parte dos editores independentes, com direito a um espaço para assinatura de livros, em um bom horário. Na lembrança de Tettamanzy, o lançamento foi um evento muito bem sucedido, especialmente por se dar o acaso dos horários de assinatura de Jandira Brito e Alex Pacheco coincidir com o do escritor

Frei Betto, uma figura muito conhecida no mundo letrado e com grande destaque na Feira do Livro:

E tinha as placas com os nomes deles: Frei Betto - claro, cheio de gente...- Jandira Brito, Alex Pacheco. Pô, sabe? Então, para mim era como uma utopia nesse mundo, entendeu? Era *no mesmo patamar*, no mesmo horário, estava Jandira, Alex e Frei Betto, pop-star das letras... Uma certa democracia da Feira do Livro, quer dizer, a banca dos autores independentes, se pagou taxa, e eles tiveram o direito de um horário para autógrafos, e acabou sendo um horário nobre (JB2, min. 52:40-53:15).

Na lembrança de Tettamanzy, excetuando alguns filhos que se desculparam por não poder assistir (mas que demonstraram interesse e quiseram comprar o livro), os familiares de Jandira acudiram massivamente ao lançamento, junto com um grupo de terceira idade no qual vinha participando. Ainda segundo Tettamanzy, “tinha bastante gente, e ela era a pessoa mais procurada”, mas, apesar disso, a reação da poetisa não era de satisfação total: “a gente comentava, no dia do lançamento: ‘está vendo? Tu é a autora! Eles vieram pra te ver’. Mas ela: ‘Ah! Mas não vieram todos...’. Pô, Jandira! Estou dizendo que tem muita gente aqui pra te ver!” (JB2, min. 50:40-51:10). Na lembrança da poetisa, que contrasta com a visão otimista da professora, todas essas pessoas desaparecem, e o público que acudiu para ver seu lançamento fica reduzido a uma filha e sua amiga:

Eles [seus filhos e netos] não ligam para poesia, por isso que não... [Apontando para uma filha] Essa aí foi a única que veio comigo... Depois nós saímos da Feira do Livro e fomos para uma pizzaria, e comemoramos. Ela e uma amiga dela e eu. Só nos três. Os filhos não gostam muito (JB1, min. 14:40-15:20).

É por isso que Tettamanzy percebe “uma espécie de inadequação” na situação da autora.

Mesmo no lançamento ela não tinha aquela postura assim de... não é desprezar, de novo mas... de se achar estranha, aí. Assim como “Não, não sou muito autora, não vem muita gente...” Aquela coisa de reconhecer, e ao mesmo tempo, na ré. Como de “não está certo, não devia estar aqui”, uma espécie de inadequação. (JB2, min 53:30-53:55).

Esse incômodo de Jandira pode atribuir-se à inadequação do seu habitus cultural ao campo literário (em termos de Bourdieu), ou à carência de uma série de disposições e recursos tidos como imprescindíveis para o desempenho do jogo literário (em termos de Lahire), que coincide com o desconforto geral de Jandira para os eventos literários ou as aparições públicas do escritor que tínhamos comentado anteriormente. Esta violência excludente implícita no funcionamento do campo/jogo literário, um espaço de atividade com fronteiras institucionais pouco definidas, faz com que a literatura apareça como uma atividade incerta para definir a identidade principal de certos sujeitos que a ela se dedicam. Isto é especialmente explícito no caso de Jandira, como veremos a seguir.

10.5 “Se eu fosse poeta...”: instável afirmação da identidade autor

Sobre a instável afirmação da “identidade poeta”²⁰⁶ de Jandira Brito, há um poema que marca com especial significação sua posição ambígua, a opção pela ambivalência de quem não se importa tanto em “ser poeta” quanto em “cantar lindas canções”:

Se eu fosse um poeta
Contava histórias mil
Deste lindo céu estrelado
Do meu querido Brasil

Como não sou poeta
Canto uma linda canção
Uma canção tão bonita
Que sai do meu coração
(BRITO, 2010, p. 17).

Este poema foi escolhido pela organizadora para abrir o livro *Espírito flutuante*, e parece situar com bastante precisão a autonegação de quem *faz poesia sem se considerar poeta*. Após ler este poema como provocação para o diálogo, Jandira Brito responde assim à seguinte pergunta:

Entrevistador: Mas com tudo isso, com as trocas de cartas, a rádio, as revistas, as publicações, o livro... Você não acha que já dá para se considerar poeta?

Jandira Brito: Não, eu acho que não, falta muito... *falta estudo*, primeiro, e... eu acho que não da. *Eu escrevia o que eu achava bonito*, às vezes com palavras que não eram muito usadas por mim, *e me vinham na minha cabeça*, e eu escrevia. (JB1, min. 3:55-4:30. Itálica nossa)

A autonegação parece sustentar-se, por um lado, na escassa experiência de escolarização formal, e por outro lado, na aparente “espontaneidade” de sua poesia, que recusa as elaborações formais e as pesquisas sobre o próprio código. Porém, ainda com a recusa da afirmação frontal, o gosto pela poesia e a produção escrita são elementos importantes no seu discurso sobre si mesma, em sua auto-narração. Produz-se assim esse nó entre certas disposições subjetivas (gosto pela poesia, escritura de fato) e a ausência de certas condições objetivas (carência do capital cultural formalizado, que na geral lógica excludente e etnocêntrica do campo literário, termina funcionando como um salvo-conduto imprescindível). Quando elementos subversivos do campo acadêmico (nos referimos ao projeto “Vida Reinventada”, e especialmente à professora Tettamanzy) tentam desafiar esta lógica naturalizada, a desconfiança se faz audível nas palavras da poetisa, que antes põe em questão a sua própria capacidade poética e as palavras da professora, do que a distribuição social das capacidades culturais assimilada durante toda uma vida de desprezo:

Ela tem o desejo verdadeiro de autoria, de dizer alguma coisa, que conflita com a baixa estima, com a imagem que ela sabe que a sociedade tem, de uma mulher de pouco estudo... como é que pode ser? É o preconceito mesmo, que ela introjetou, por ser negra, por ser mulher, por não ter a formação que ela acha... [Ela diz:] “Vocês que são os sabidos, vocês

²⁰⁶ Se poderia relacionar esta identidade com o conceito “função-autor” formulado por Foucault (1992), ainda que no conhecido ensaio deste pensador a “função autor” se apresente como um “modo de ser do texto”, isto é, como uma “função discursiva”. Na discussão que estamos elaborando aqui não nos interessam tanto as formas que adotam ou os modos pelos quais são lidos os textos, quanto os processos psico-sociais de afirmação da identidade dos sujeitos.

que são inteligentes” [E eu respondo:] “Jandira, eu não consigo escrever poesia, adoraria ter a capacidade que tu tens”. Isso a gente dizia, mas era como se não batesse de verdade nela (JB2, min. 56:29-57:10).

Mas então, o que implicaria *ser poeta* na concepção de Jandira Brito? Na sua entrevista, Jandira faz referência a três poetas que ela conhece na Restinga: Alex Pacheco, da Associação Cultural da Restinga e autor do poemário que comparte volume com o de Jandira Brito; Vanda Castro, a amiga professora que a incentivou a participar nas oficinas literárias “Letras na Lomba” e na revista *Letras Santiaguenses*; e “Tio Mano”, que apresenta o programa “*Vivendo e Aprendendo*”²⁰⁷. Jandira mostra certas diferenças estéticas com esse último poeta:

Tem também um poeta, chamado “Tio Maninho” (sic). É... ele escreve... só que ele escreve com muita rima. *Ele acha que eu não tenho rima, e eu não tenho rima mesmo, eu faço o que tenho na cabeça...* (JB1, min. 16:50-17:10. *Itálica nossa*).

Nessa citação destacamos a curiosa declaração de Jandira, em que ela diz “não ter rima”, quando precisamente este recurso poético é um dos mais usado nos seus versos, como transparece da leitura do seu livro *Espírito Flutuante* (2010). Coincidindo com as análises da professora Ana Lúcia Tettamanzy²⁰⁸, observamos como na obra de Jandira predomina a forma da “quadra”, uma forma poética eminentemente popular, muito adequada para sua memorização e declamação em voz alta. Predominam nesta forma as estrofes de quatro versos, com uma métrica octossílaba muito marcada (ou levemente modificada na sua declamação oral, para coincidir na estrutura geral de rima), onde com frequência os versos rimam em parselhas, com estruturas “A-B-A-B”, “A-A-B-B”, ou variantes com uma só rima repetida e versos brancos (X-A-X-A; A-X-A-A; A-A-X-A; etc.). Alguns exemplos retirados da obra de Jandira poderiam ser os seguintes:

Eu adoro a poesia
Porque ela me faz bem
Quando me sinto triste
Sou poeta como ninguém
(BRITO, 2010, p. 18)

Poesia é sentimento
É algo que vem de dentro
Poesia é emoção
Sai do nosso coração
(BRITO, 2010, p. 19)

Nesses dois poemas, colocados pela organizadora do livro no capítulo do “Fazer Poético”, além da estrutura formal comentada, se aprecia com clareza a noção de poesia que Jandira utiliza,

²⁰⁷ No site do rádio, o programa se apresenta como “o programa poético, romântico e terapêutico da *Quilombo FM*, apresentado pelo Tio Mano, o poeta da Restinga.” (<http://radioquilombo.wordpress.com/>). As gravações do programa estão disponíveis no site: <http://www.4shared.com/mp3/oBptPOP3/file.html> (Acesso em 30/05/2014).

²⁰⁸ “Os poemas de Jandira têm toda uma coisa biográfica, pessoal, quase um gênero romântico... Mas tem também o formato de quadras, que é o mais comum na poesia popular. Por exemplo, as pesquisas de Silvio Romero sobre cantos populares, basicamente são quadras. É um formato muito próprio disso: normalmente tem a rima, e a métrica muito marcada, o que facilita a memorização” (JB2, min. 33:10-33:40).

quando realiza declarações como a citada anteriormente: “eu faço o que tenho na cabeça”. Com isto, Jandira parece apostar numa poética da espontaneidade e a sinceridade, uma lírica sentimental que “sai do coração”, com abundância de termos desse campo semântico (emoção, coração, sentimento etc.) pouco preocupada com questões formais ou reflexões metalinguísticas sobre o código poético.

Considerando igualmente os seus comentários sobre a obra poética de Alex Pacheco, podemos fazer uma reconstrução da auto-localização de Jandira a respeito dos diferentes tipos de fazer poético. Sobre ele, Jandira diz:

Jandira Brito: Eu sei que esse rapaz... do fim do livro...

Entrevistador: O Alex Pacheco?

Jandira Brito: O Alex Pacheco. *Ele tem estudo, né? Eu acho... Eu não tenho.*

Entrevistador: Não sei se tem estudos (...)

Jandira Brito: (...) *Mas ele deve ter mais estudo do que eu tenho...*

(JB1, min. 27:00 – 27:15. Itálica nossa).

Efetivamente, pela apreciação da obra de Pacheco, contida no poemário *Letras em versos aos corações* (2010), podemos observar o domínio de um vocabulário amplo e complexo, que demonstra a utilização frequente de dicionários e outras ferramentas da prática literária especializada, assim como um conhecimento aprofundado de formas poéticas arcaizantes ou eruditas (rondó, rondel, triolé, ode, écloga, madrigal, haicai etc.). Não temos conhecimento efetivo sobre a escolarização ou formação acadêmica desse poeta, mas em todo caso, pelo perfil que lhe atribui Jandira, serve para apreciar como a poetisa se distancia do perfil deste poeta “erudito”, não sem certa “vergonha” pela “ilegitimidade cultural” das suas obras. Quando Jandira diz, em referência a Alex Pacheco, que “ele sim é poeta”, fica patente que o conceito de “poeta” ao que ela está aderindo é o “intelectual” e “erudito”, com amplo saber escolástico e conhecimento do código, produzindo obras herméticas e esotéricas que são consumidas por um público restringido de iniciados (o que Bourdieu chamaria o “subcampo de produção restringida”). Assim se chega ao ponto de tensão sobre a sua auto-definição da identidade social “poeta”, na qual as suas hesitações se associam sempre à “falta de estudo”, expressada em termos gerais. E, contudo, eis aí esses versos “sem autor”.

10.6 A poesia vital e diversa, de uma “não poetisa”

Quais seriam as características principais dessas “lindas canções”, que Jandira contrapõe à “poesia dos poetas”? Uma primeira aproximação se encontra no estudo introdutório publicado junto ao poemário (FLACH em BRITO, 2010, pp. 10-16). Como já dissemos, Alessandra Bittencourt

Flach, na época aluna-pesquisadora do grupo “Vida reinventada”, foi a encarregada do processo de digitação e organização do livro *Espírito flutuante*, e realizou um importante trabalho de reflexão e articulação do disperso corpus das produções de Jandira. Os poemas foram organizados em sete partes:

- **O fazer poético:** mostram preocupação com a condição de ser poeta e indagam a essência daquilo que considera poesia. São, talvez, os mais interessantes para esta pesquisa, já que com frequência refletem o paradoxo que estamos analisando sobre a definição da própria identidade, no que a autora “faz poesia sem ser poeta”.

- **Voos poéticos:** o olhar sob a perspectiva do voo é utilizado como metáfora da liberdade, um aspecto característico da poesia de Jandira Brito. Esse recurso da autora é estudado com mais profundidade no artigo de Flach (2008).

- **Poesia do tempo:** sobre a passagem do tempo, com frequência lembranças nostálgicas dos tempos de infância.

- **Poesia da ausência:** poemas melancólicos sobre perda e sofrimento. Inclui o poema que dá título ao livro, que faz referência ao filho assassinado.

- **Poesia do amor:** o amor é apresentado em termos muito amplos, que vai do contemplativo abstrato ao sensual, romântico ou maternal.

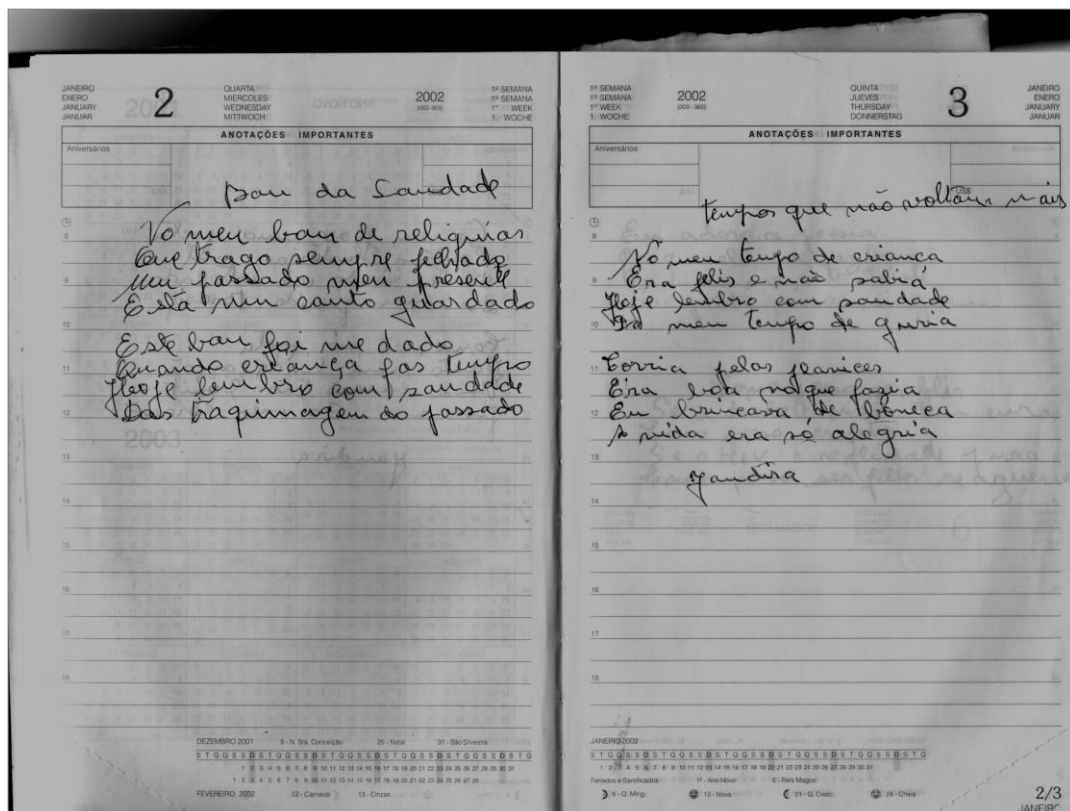
- **Leveza poética:** poemas marcados pela espontaneidade e simplicidade, com um eu-lírico que exalta a felicidade e o colorido da vida.

- **Aspereza poética:** Um olhar crítico e triste, mas não focado na existência individual, senão focado ao mundo, indignado com as injustiças.

Como tínhamos avançado pela análise formal dos poemas, seguindo os comentários de Tettamanzy e Flach, os poemas de Jandira se caracterizam por uma estética popular, predominando a forma das “quodras”. Esta forma rimada e com métrica marcada parece especialmente propícia para a memorização e declamação oral, habilidade na qual a poetisa se mostra muito competente. São vários os momentos das gravações em vídeo ou áudio nos que Jandira declama poemas desta forma, por vezes muito cumpridos. Podemos escutar, por exemplo, o trecho da entrevista realizada em 28/10/2013 em que Jandira declama de cor o poema “A flor caiu na fonte”, da sua autoria (publicado em *Espírito flutuante*, 2010, p. 51), mesmo à avançada idade de 71 anos e tendo diagnosticado um princípio de Alzheimer (JB1, min. 14:00-14:10). Isto condiz com suas preferências quando se indaga pelas suas referências poéticas: Jandira cita a poesia do romântico Castro Alves, especialmente o conhecido poema “Navio Negreiro”, com uma estrutura formal semelhante às quodras de Jandira, facilitando a memorização e declamação. Essa naturalidade em

relação ao ritmo poético nos leva a pensar que existiu uma apropriação informal e afetiva da poesia desde cedo, no âmbito familiar ou escolar, apesar da falta dessas lembranças ao rememorar a infância: “Eu faço a hipótese de que ela ouvia histórias, de que ela tinha essa coisa da poesia e da cantoria presente na vida dela, por causa das quadras. Ou de ouvir rádio... não sei. É uma hipótese que eu tenho.” (JB2, min. 46:20-46:40). Este caráter predominantemente popular, oral e auditivo da produção poética de Jandira se reforça com a observação de seus manuscritos, conservados pela digitadora e organizadora de seu livro.

Figura 16 - Manuscritos dos poemas “Baú da Saudade” e “Tempos que não voltam mais”, em agenda do ano 2002.



Fonte: Acervo particular de Jandira Brito.

A maioria dos poemas de Jandira Brito foram escritos nesta agenda, às vezes entre rabiscos com números de telefone, agendamentos médicos ou outras anotações cotidianas. Os dois poemas da Figura 10.5 foram publicados no livro *Espírito Flutuante* (2010, pp. 32-33), sem mais modificações que alguma correção ortográfica (“bau” por “baú”, “fas” por “faz”, “planícies” por “planícies”). Mas o que destaca o manuscrito é a limpeza da caligrafia, com uma letra perfeitamente ligada, sem marcas de hesitações, rabiscos, palavras apagadas ou reescritas. A ausência de mais folhas avulsas e o fato da agenda mostrar marcas de uso além do compêndio poético, nos faz pensar

que este caderno não é especificamente um “caderno de poesia” onde Jandira passasse a limpo poemas rabiscados em outros papéis. Pelo contrário, esses traços caligráficos parecem falar-nos do processo compositivo de Jandira Brito, no qual a poesia seria completamente conformada “na cabeça”, isto é, na memória declamada, antes de passar definitivamente ao papel. Trata-se de uma poesia auditiva antes que visual, que ganha a página só numa segunda fase, como forma de estabilizar-se e concretizar-se num espaço material objetivo, exterior à autora. Isto se faz mais claro se comparamos estes manuscritos com os mecanoscritos de Dona Laura Matheus, vistos no retrato anterior: sobre as páginas escritas à máquina, a escritora pelotense rabiscava infinidade de correções e revisões, mudando a pontuação, incluindo vírgulas, trocando adjetivos, sinônimos ou paráfrases com o mesmo sentido. No caso de Jandira, são escassíssimas as modificações e correções sobre os manuscritos, apesar de que em diferentes versões de um mesmo poema podem aparecer palavras modificadas, produto de variações na memória nos diferentes momentos de escrita de um poema decorado. Trata-se, sem dúvida, de dois procedimentos diferentes de composição literária: num predomina o ouvido e outro a vista, um parte do espaço da página e outro do tempo da sonoridade. Mas isto não implica que se trate de categorias isoladas, visto que os dois mundos e procedimentos se comunicam finalmente: o poema oral se transcreve na agenda, os trechos narrativos se leem (em voz alta ou mentalmente) para conferir o ritmo do escrito e realizar modificações, ao tempo que as tramas dos contos se calcam em histórias contadas em rodas de conversa, e assim sucessivamente. A dimensão oral e popular e a aparente espontaneidade das formas poéticas e dos procedimentos compositivos de Jandira se relacionam com a vergonha e modéstia já citadas, com o hesitante menosprezo que ela mesma faz das suas próprias produções. Parece que a poeta assimila um credo dominante, segundo o qual a composição “fora do papel” ou a memorização de versos rimados tem “menos mérito” que a construção de estruturas complexas e a utilização de um vocabulário erudito.

Por tudo isto, pensamos que é escassa a reflexividade de Jandira Brito sobre as “regras do jogo literário” (Lahire, 2006b), ou em todo caso, se mostra indiferente e distanciada das lógicas de consagração que podem orientar as ações estratégicas e guiar as trajetórias de outros escritores. Isto não quer dizer que ela seja “imune” às lógicas dominantes no campo, como se viu pela violência simbólica que sentiu nas aparições públicas que realizou como escritora. Mas, o que fica patente é a relativa indiferença para o “acúmulo de capitais” ou “indicadores objetivos de reconhecimento” que podem cobiçar outros escritores), e isso fica claro em poemas como este:

O sonho de um poeta
Não é medalha de atleta

O sonho do poeta é ver rosas
Se abrirem

A recusa do símbolo da “medalha de atleta” nos lembra a metáfora da “desumanização da arte” proposta por Ortega y Gasset para a “arte nova”, as vanguardas estéticas de início do século XX (o que poderia relacionar-se com a imagem da “poesia de poetas” na concepção de Jandira Brito). Apreciando a “perda de transcendência da arte” desses novos movimentos artísticos, o filósofo espanhol comparava o fazer artístico com os esportes olímpicos:

Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo. Otros estilos obligaban a que se les pusieran en conexión con los dramáticos movimientos sociales y políticos o bien con las profundas corrientes filosóficas o religiosas. El nuevo estilo, por el contrario, solicita, desde luego, ser aproximado al triunfo de los deportes y los juegos. (Ortega y Gasset, 1991, p. 82)²⁰⁹.

Resulta pertinente o recurso à perspectiva de Ortega y Gasset, já que parece aproximar-se bastante das intuições e compreensões de Jandira Brito sobre o que *deveria ser* a arte, e por extensão, a função social do artista. Recusando a imagem dessa poesia metalinguística, da *arte pela arte* que se deve unicamente a si mesma, que se fecha no texto afastando-se do mundo, Jandira propõe uma poesia que mergulha na vida, e, portanto, nas suas mais diversas emoções. É principalmente uma poesia confessional e expressiva, com reminiscências do romantismo ao tratar sentimentos muito intensos (muito claro nos poemas das partes “poesia do amor” ou “aspereza poética”), mas também se presta para os trocadilhos, brincadeiras e jogos poéticos mais alegres e descontraídos, para falar das boas lembranças da infância, da beleza da sua cidade ou dos incômodos das doenças. A abundância das “historinhas para crianças”²¹⁰ e as diferentes poesias com certa dose de denúncia e protesto (violência, guerras, destruição da natureza), fazem pensar numa concepção moral e educativa do seu fazer poético, que se afastam da noção moderna da arte como uma função em si mesma.

Como amostra da vitalidade e a dimensão confessional da sua obra, podemos ver como, no poema a seguir, transparecem as lembranças rurais de infância na Serra Gaúcha, que comentamos

²⁰⁹ “Toda arte nova resulta compreensível e adquire certa dose de grandeza quando se interpreta como um ensaio de criar puerilidade num mundo velho. Outros estilos obrigavam a que se os pusesse em conexão com os dramáticos movimentos sociais e políticos ou então com as profundas correntes filosóficas ou religiosas. O novo estilo, pelo contrário, solicita, imediatamente, ser aproximado ao triunfo dos esportes e jogos.” Tradução própria.

²¹⁰ Na fala de Jandira há várias referências às prosas poéticas de gênero infantil que Jandira teria produzido anteriormente, mas que não foram publicadas nem delas se conservam muitos arquivos, já que a autora costumava doar as suas produções sem guardar cópia, mostra do escasso valor que lhes atribuía. Por exemplo, no vídeo XX, conversando com os integrantes do grupo de pesquisa “Vida Reinventada”, Jandira explica a trama de um conto que teria escrito, sobre um jovem envolto com o crime cujos pais morrem enquanto ele está preso (e este tipo de relato poderia aproximar-se mais de obras de Dona Laura, como “A vingança do Brechó” ou “Os olhos de Javair”, comentados no retrato anterior). Alguns manuscritos deste tipo que se conservam no arquivo de Jandira Brito, inconclusos e inéditos.

anteriormente.

Saudade
Saudade, tenho saudade
Da minha terra distante
Das colinas e cascatas
Dos pinheiros verdejantes

Saudade da passarada
Da branca neve gelada
Das plantações de piretro
E também da gurizada
(BRITO, 2010, p. 35).

O mesmo se poderia perceber no poema sobre Porto Alegre, que segundo comenta a poetisa, estaria inspirado numa famosa música da cantora Isabela Fogaza, “Porto Alegre é demais!”. Nesse poema, Jandira coloca como fechamento uns versos sobre o seu bairro, onde situa seu ponto de vista:

Porto Alegre, Porto Alegre
É a capital dos gaúchos
Ah, uma linda cidade
Tem Ronaldinho Gaúcho
Um jogador de verdade

Tem o rio Guaíba
Que é grande barbaridade
Também o Parque Farroupilha
Quase no coração da cidade
Tem bem longe a Restinga, longe longe da cidade
Um bairro com muita ginga
(BRITO, 2010, p. 56).

Esse “orgulho do bairro”, popular e periférico, que, como vimos anteriormente, às vezes entra em conflito com certas disposições culturais da poetisa, pode apontar para o reforço da autoestima coletiva e o combate ao estigma da comunidade, como uma forma de reconciliação catártica entre a poetisa e seu povo. De novo, lembra as odes e crônicas à Colônia Z-3 escritas por Dona Laura Matheus e publicadas no jornal comunitário. Mas, para fazer possível a incômoda situação da poetisa, num cenário cultural que parece não apreciar essas práticas, a *ginga* é certamente o atributo mais necessário. Talvez seja esta habilidade para driblar e dançar com as fronteiras simbólicas mais excludentes, o principal valor do fazer poético de Jandira Brito, e por que não, do resto de escritores periféricos retratados.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse ponto, esboçaremos as principais ideias que emergem de todo o escrito até o momento presente. Evitaremos falar de conclusões pelo caráter aberto da pesquisa sobre um movimento literário ainda em andamento. Após a formulação e definição de conceitos na parte teórica, o levantamento bibliográfico das pesquisas anteriores e os cinco retratos que integram a pesquisa empírica desta dissertação, evitaremos nessa parte, na medida do possível, o recurso a notas de rodapé ou referências bibliográficas (das que já se tem abusado o suficiente) procurando aqui um discurso claro e fluente. É nossa pretensão que este trabalho possa alimentar o diálogo da produção acadêmica com os integrantes do movimento literário estudado, qualificando debates e iluminando as múltiplas escolhas que se abrem no futuro. Tentaremos apontar, igualmente, as limitações deste trabalho, assinalando os pontos que ainda demandariam estudo e reflexão. Lembraremos, antes disso, as duas perguntas que norteavam nosso estudo, que são o verso e reverso de um mesmo processo: *Como e por que certos escritores explicitam sua origem subalterna?* e, *Como e por que certos sujeitos subalternos se convertem em escritores?*

11.1 Escrevemos: contra o estigma da subcidadania, fortalecimento da autoestima coletiva.

A apropriação da prática literária por sujeitos periféricos, violentados pela subcidadania, está associada a um movimento de fortalecimento da autoestima coletiva, de combate ao estigma. A literatura no Brasil foi historicamente uma prática cultural elitista e elitizada, fato que contribuiu para as elevadas taxas de analfabetismo que só na segunda metade do século XX começaram a ser significativamente reduzidas. No contexto da modernidade periférica, naquela em que o não-reconhecimento da humanidade do subalterno é condicionado pela desigual distribuição de recursos e capacidades muito valorizadas socialmente (a escrita é uma delas), essa carência é muito relevante para a reprodução da desigualdade social nas dimensões material e simbólica. No coletivo, o movimento literário das periferias é formulado como uma impugnação do estigma, que associaria à condição de “periférico” os atributos de “ignorância”, “incultura” ou “analfabetismo” (elementos importantes na construção social da “subcidadania”).

A força desse estigma, não só como preconceito contra o outro senão como interiorização subjetiva pela população estigmatizada, se aprecia especialmente nas escritoras mais afastadas do movimento articulado da Literatura Marginal Periférica. É o caso de Jandira Brito, que evita identificar-se como poeta por um sentimento de “indignidade cultural” ou o de Dona Laura

Matheus, cujo projeto literário sempre foi formulado em termos de “sonho impossível”. Em ambos os casos, o sentimento de “indignidade” se vincula à carência de um percurso escolar prolongado, no que a imagem social do “poeta” ou “escritor” se constrói como a do sujeito letrado e erudito, de classe média alta, com estudos universitários e um percurso biográfico afastado do mundo do trabalho. Sem dúvida, essa imagem tem sido violentamente impugnada pelo movimento da Literatura Marginal Periférica. Nos casos de Ferréz e Allan da Rosa, por exemplo, há um esforço por explicitar sua origem social e seu histórico laboral, atribuindo muita importância à “dupla vida” do escritor: na sua percepção, não se é “só escritor”, mas “escritor e...” (“...e periférico”, “...e da elite”). Se há o trânsito para a universidade entre os mais novos escritores da Literatura Marginal Periférica, essa ocorre sempre como um acréscimo, concretizando uma possibilidade aberta pela concorrência de mudanças estruturais que na atualidade fazem da universidade brasileira um espaço de disputas. Porém, em nenhum momento o percurso universitário aparece como uma condição *sine qua non* para identificar-se como poeta ou escritor.

A intenção de reverter o estigma do sujeito periférico é muito explícita nos manifestos escritos por Ferréz, e aparece igualmente nas falas de Paulo Lins ou Allan da Rosa. Nos seus discursos, se atribui grande importância política ao fato de *existirem* sujeitos periféricos escrevendo, disputando um espaço simbólico de alta legitimidade, do que historicamente os seus iguais foram excluídos. Nesse sentido, podemos ver também o esforço dos escritores periféricos do presente em recuperar e valorizar figuras históricas importantes na criação artística e literária negra e periférica: a reivindicação de escritores “marginais”, como Carolina de Jesus ou João Antônio, a valorização dos criadores do samba no último romance de Paulo Lins ou a relação de Allan da Rosa com poetas negros brasileiros de décadas anteriores.

Esse fortalecimento da auto-estima e combate ao estigma se associa ao esforço pela efetiva popularização das práticas literárias nas periferias, onde o objetivo não é só que apareçam um ou dois escritores, mas a difusão geral do hábito de leitura literária nesse ambiente social. Formulado no plano do “projeto”, ainda não temos as condições de avaliar objetivamente a efetividade dessa empreitada. O fato de estar surgindo uma “nova geração” de escritores periféricos, que circulam por saraus e lançam independentemente suas obras, pode ser um indicador positivo sobre uma mudança em andamento. Tendo focado exclusivamente nos produtores, nesta dissertação desconsideramos totalmente o estudo da recepção das obras pelos leitores, uma linha de pesquisa que nos parece de muitíssimo interesse e demanda uma indagação urgente. Algumas observações isoladas e comentários soltos apontam para a hipótese de que a presença de sujeitos periféricos no cenário literário supõe um incentivo muito grande para crianças, adolescentes e jovens periféricos, que encontram representantes de “seus iguais” ocupando espaços e fomentando práticas que

normalmente os excluía.

Contudo, a prática literária não pode ser considerada *por si mesma e automaticamente* como um fator de mobilidade social *individual*. Especialmente, se consideramos a grande diversidade formal da mesma (de poesias populares a romances psicológicos, de declamações espontâneas a volumosos livros etc.), que gera desiguais desempenhos no processo de legitimação e reconhecimento de obras e escritores no jogo literário (veremos isso com mais detalhe ao falar do “valor e desprezo no jogo literário”). Retomando as categorias de Jessé Souza, lembramos que a diferença entre as duas facções da classe trabalhadora (“a ralé” e “os batalhadores”) se situa na aquisição de recursos e disposições valorizados na modernidade (como o capital escolar formalizado, o domínio da “língua culta” ou disposições como disciplina e pensamento prospectivo) que lhes permitem quebrar o *habitus precário*. Nesse sentido, é importante a concepção da prática literária como um “jogo”, uma atividade que se combina com toda uma constelação de práticas, disposições e atividades (principalmente, o “segundo emprego” que proporciona rendimento econômico e libera o tempo da escrita) que configuram uma “dupla vida” do escritor. Assim, a prática literária não configura um “*habitus* de escritor”, de fato não configura nenhum *habitus* específico. A quebra do *habitus precário*, no caso de ocorrer, é propiciado por disposições e práticas que podem estar relacionadas com a atividade literária (falaríamos então de disposições e práticas *para-literárias*), mas também depende de fatores exteriores a esta atividades (disposições e práticas *extra-literárias*). Ainda existindo certa correlação entre a escrita e o desenvolvimento das disposições e propriedades valorizadas na modernidade (as que, em sociedades de modernidade periférica, constituem o *habitus secundário*), não podemos estabelecer que a prática literária se associe com o desenvolvimento dessas disposições diferenciadas. Vemos como nas aparições públicas dos escritores (Ferréz, sobretudo) especialmente ante auditórios de crianças ou adolescentes, se atribui muita importância ao percurso escolar, incentivando os alunos ao estudo, apresentando a escola e a universidade como os verdadeiros fatores de mobilidade social individual (e não a criatividade literária, a que se atribuiriam benefícios abstratos ligados à “auto-estima” como a “capacidade de sonhar” ou o “crescimento pessoal”). Nesse sentido, o percurso biográfico de Paulo Lins talvez tenha algo de exemplar: escutamos no seu discurso como sua trajetória acadêmica é apresentada como mais transformadora, em termos de condições de vida, do que a publicação de *Cidade de Deus*.

Mas essa vontade de “apropriar-se” do conhecimento socialmente legitimado (capital escolar, leitura e escrita literária) para quebrar a subcidadania, não implica um desprezo das formas culturais populares, comumente consideradas “pouco legítimas”. Isso fica patente quando os elementos que geram a reação de exclusão e não-reconhecimento são adotados como símbolo de identidade

coletiva (caso de elementos simbólicos próprios da matriz cultural africana). Nesses casos, o processo não focaria tanto a aquisição individual dos elementos simbólicos socialmente mais valorizados, mas sim na valorização e reconhecimento social dos elementos simbólicos desprezados, aproximando-se a um movimento coletivo de “luta por reconhecimento”. Quando isso acontece, vemos a profusão de gestos de afirmação no plano estético e simbólico, como nos posicionamentos de Ferréz ou Allan da Rosa sobre sua residência voluntária na periferia, o uso das gírias nas declarações públicas ou a ênfase na dimensão performática, oral e corporal, do fazer poético. Igualmente, vemos como recentemente Paulo Lins passa a divulgar com orgulho sua condição de “sambista”, a que tinha “esnobado” quando entrou na faculdade, em benefício da poesia concreta. No lado contrário, temos os casos das escritoras Jandira Brito ou Dona Laura, nos que a ausência de um movimento coletivo organizado e forte, combinado com o sentimento de “indignidade cultural”, gera um sentimento de auto-culpabilização, que as leva a “querer ser como os outros” (como os “escritores certos”, com estudos, com roupa boa, com uma ortografia correta e palavras “difíceis” etc.).

Essa contraposição entre os escritores que integram o movimento da Literatura Marginal Periférica e as escritoras gaúchas, afastadas do “sistema literário autônomo” organizado no circuito de *saraus*, ilustra a importância política da dimensão coletiva do movimento literário, observável nos seus efeitos sobre a autoestima individual.

11.2 O “insólito” do “olhar interno”: uma arma de dois gumes

Já temos falado em abundância sobre o “olhar interno”, mas realizaremos agora uma breve lembrança. Esse mote começou a ser usado com muita insistência para o romance *Cidade de Deus*, especialmente depois de um importante artigo do crítico Roberto Schwarz publicado no jornal *Folha de S. Paulo*. Esse “ponto de vista interno”, apresentado como um acontecimento insólito, foi destacado como um dos valores fundamentais do romance, sendo um dos principais elementos que contribuíram a sua difusão e consagração. O que é esse “olhar interno”, e por que é tão valioso?

O conceito não se entende sem pensar na imagem de uma sociedade dramaticamente dividida, um país partido em dois países: a sociedade incluída e a sociedade excluída, o asfalto e a favela, o centro e a periferia. O “olhar interno” pressupõe, no mínimo, dois espaços de visão e de enunciação: o “fora” e o “dentro” desse espaço simbólico que se está representando e do qual se olha. Se esse “olhar interno” tem tanto valor é porque esse espaço simbólico que se está retratando não só é

estranho ao leitor, mas também à maioria dos escritores. A valorização e destaque que se associou ao “olhar interno” implicam que existe a possibilidade de um “olhar externo”, que por vir “de fora” não seria tão autêntico, e por não ser “insólito” não teria tanta relevância. Lembremos aqui os depreciativos comentários de Ferréz sobre escritores como Patrícia Melo, em que dizia que “passeiam na favela como se fossem a um jardim zoológico, e depois voltam para casa para escrever”. A essa curiosidade pelo que é estranho e diferente se une o medo pelo que é perigoso, que paralisa todo impulso de conhecer por via direta esse universo. Sobre essa fratura simbólica fundamental, o escritor que ostenta o “olhar interno” tem a capacidade de mergulhar (ou melhor, faz parte por direito próprio) nesse espaço simbólico, concebido como exótico e violento, inacessível para o mundo letrado, e trazer de volta um “retrato autêntico” compreensível para os leitores “do lado de cá”. Essa sede *voyeurística* por conhecer “aquele mundo” fez que *Cidade de Deus* fosse tantas vezes compreendido como um tratado antropológico ou um documentário histórico, deixando ao autor numa situação incômoda e insistindo repetidamente no caráter ficcional do texto. O simples fato da relevância que ganhou Paulo Lins e o seu romance (ou anteriormente Carolina de Jesus, ou posteriormente Ferréz e tantos outros) é reflexo da desigualdade e fratura que estrutura não só a sociedade brasileira como um todo, mas também o campo literário, onde as escritas “de lá fora” são elementos tão “insólitos” que ganham um destaque singular pelo simples fato de existirem. Esse “olhar interno” não teria nenhum valor político, cultural nem publicitário, sem essa fratura fundamental.

Mas em termos de crítica literária, o “olhar interno” é um conceito que parece acrescentar pouca informação sobre as características estritamente textuais do romance. Definido nos termos anteriores, esse mote parece apontar para elementos biográficos do autor antes que a propriedades textuais das obras: o “olhar interno” só nos diz que o autor “é de lá”. Tentando aprimorar em termos críticos esse apelo publicitário, recorremos ao termo de “pactos de leitura múltiplos”. Com ele, se explica a importância de elementos para-textuais (especialmente, a apresentação biográfica do autor) para estabelecer certa ambigüidade no pacto de leitura: o texto pode ser compreendido como romance, como testemunho ou como autobiografia. Para compor esse efeito, portanto, é necessário que os autores explicitem sua biografia no campo literário, sua pertença natural ao universo periférico.

Com base nesses elementos estruturais, poderíamos dizer que o campo literário esperava *Cidade de Deus* antes mesmo de começar a ser escrito. Assim se explicam as conexões e mecenatos que auxiliaram a Paulo Lins a produzir a obra, como vimos no seu retrato. O grande sucesso desse romance, que chegou a gerar ansiedade em seu autor, deixou um espaço aberto no campo literário, que demandava mais e mais obras com esse interessante “olhar interno”. Com esse cenário em

mente, um jovem poeta de Capão Redondo, que após uma experiência não muito feliz com a poesia concreta começava a se aproximar do movimento hip-hop, decide construir um “retrato” semelhante do seu bairro, mas pensando especificamente num “leitor ideal” muito concreto: diferente de Paulo Lins, Ferréz se propôs fazer um livro “de mano pra mano”, “um romance com a cara da favela”.

A recepção midiática de *Capão Pecado* não se explica sem o panorama literário que ficou após o furacão de *Cidade de Deus*. Nesse momento, para Ferréz (escritor iniciante sem nenhum “padrinho” literário), reivindicar o valor específico do “olhar interno” parece uma boa ideia: era uma forma de conseguir uma posição própria no campo literário, e ao mesmo tempo se encaixava com a dimensão política do seu projeto literário (o combate ao estigma que vimos no ponto anterior). Aproveitando com muita inteligência essa fresta aberta (como respondendo a um cartaz: “Procuram-se autores que escrevam sobre a violência periférica desde dentro”), um movimento literário se articulou em torno das coletâneas organizadas por Ferréz, propiciando a “entrada em cena” de uma nova leva de autores periféricos. Atentando para o observado na nossa pesquisa empírica, podemos dizer que o reclamo publicitário do “olhar interno” tornou-se uma ferramenta muito efetiva, gerando muito interesse por esse grupo de escritores (até o momento desconhecidos, e na maioria inéditos) que davam resposta a certas “demandas tácitas” do campo cultural, num momento dado. Isso permitiu que os escritores articulassem conexões muito valiosas para o posterior desenvolvimento de suas próprias carreiras literárias. Resumindo em uma metáfora: foi precisa a violência (retratada pelo “olhar interno”) para abrir a porta (simbólica, do campo literário).

A um nível local diferente, o caso de Dona Laura ilustra essa dinâmica em outra escala. Apesar de escrever de forma voluntária e autônoma, ao longo da sua trajetória foi estabelecendo diversas conexões com o “mundo da cultura letrada” (a escritora que dirigia a oficina literária, a estudante de jornalismo que organizava o jornal da comunidade como projeto universitário ou o escritor reconhecido que organizava uma coletânea). Quase todas elas foram motivadas pela reação da “descoberta do insólito” (“uma escritora na Colônia Z3!”), e cada uma delas foi abrindo sucessivas portas, propiciando novas conexões e recursos (técnicos, simbólicos etc.) contribuindo para seu progressivo reconhecimento (no mundo letrado e na comunidade). Caso semelhante ocorreu com Jandira Brito, cuja conexão com um grupo de pesquisadores da universidade levou à publicação em livro dos seus poemas, escritos de forma autônoma.

Mas esse valor publicitário, cultural e político do “olhar interno” não se converte automaticamente em “valor literário”, isto é, em reconhecimento específico no campo literário. Do ponto de vista legitimista, esses “pactos de leitura múltiplos” são irrelevantes, e a Literatura Marginal Periférica, por si mesma, seria um fenômeno cultural interessante, *mas* sem valor literário. Aqui começam os problemas.

11.3 O valor e o desprezível no jogo literário

É importante pensar os termos “valor literário” e “desprezível” não como características intrínsecas das obras, mas como efeitos conjunturais do campo literário que, seguindo certas “normas”, atribui mais reconhecimento a um tipo de produção literária e menos a outras. Não seremos nós quem realizemos juízos de valor sobre as diferentes propostas estéticas, mas nos limitaremos aqui a tentar mapear e compreender os mecanismos de julgamento que distribuem as relações de legitimação simbólica (e os recursos a ela associado). Sem dúvida, os escritores não são indiferentes a esses mecanismos de julgamento e se posicionam perante as normas seja aceitando-as, recusando-as ou as impugnando e propondo outras.

Falávamos até aqui do “olhar interno” e de como ele teve um importante valor instrumental para a difusão e consagração de obras como *Cidade de Deus* ou *Capão Pecado*, propiciando que a partir desse sucesso os escritores articulassem conexões valiosas e adquirissem recursos importantes. Por isso, num primeiro momento, Paulo Lins e Ferréz não recusaram ser compreendidos sob essa óptica; talvez esse último tenha sido mais efusivo na valorização da linguagem específica e o ponto de vista do morador da periferia, mas Paulo Lins também não evitou as múltiplas aparições midiáticas que lhe convocavam como “conhecedor da periferia”, antes que como “escritor”. Em determinado momento, os escritores começam a perceber que ser valorizado pelo “olhar interno” os reduz a documentaristas sem capacidade ficcional e isso não é tão vantajoso assim: Paulo Lins o percebe logo, e por isso passa a recusar sistematicamente a etiqueta de “Literatura Marginal”; Ferréz persiste na nomenclatura pelo seu valor político, mas ao mesmo tempo também começa a reivindicar sua capacidade ficcional (que fica destacada nas edições de seus livros na editora Objetiva, após sua breve etapa em Labortexto). Com certas diferenças, a trajetória literária de Carolina Maria de Jesus nos anos sessenta, da qual falamos no terceiro capítulo desta dissertação, mostra o risco da exaltação sem limites do “olhar interno”, desconsiderando o valor literário da produção autoral. Se essa recepção é a única com a que são compreendidos os escritores da periferia, eles teriam sua criatividade negada e não reconhecida, de forma que ficaria inconcluso o projeto político de “quebrar o estereótipo do sujeito periférico” mostrando sua “capacidade criativa”, já que esta não seria concebida como uma potencialidade aberta.

O estereótipo da “espontaneidade” criativa contribui para essa negação da capacidade literária. Como vimos, essa imagem da criação “espontânea e desprezível” foi muito utilizada na recepção de Carolina de Jesus, da que se chegou a especular que não seria autora das suas obras,

que teriam sido escritas pelo editor Audálio Dantas. Interiorizando esse sentimento de “indignidade” de uma “produção sem valor nem mérito”, vimos como esse tipo de discurso se repete na fala de Jandira Brito sobre seus próprios versos, sobre os quais diz que “escreve o que passa pela minha cabeça” ou que “põe no papel o que sai do coração”. O formato poético das “quadras”, um gênero popular estruturado com uma métrica e rima marcada, pode ter contribuído para criar essa ilusão, ao ser uma estrutura poética que facilita a composição oral e sua memorização para declamação. Sem necessidade de analisar em profundidade as normas e valores da lírica moderna que estruturam o campo literário brasileiro contemporâneo, parece que são pouco valorizadas características como o predomínio da oralidade e a simplicidade formal, a memorização e o recurso a figuras poéticas nítidas e singelas. Em termos de legitimidade simbólica, observamos como a poesia se situa unicamente nos extremos: da valorização superlativa dos poetas reconhecidos, que buscam a originalidade com o recurso a formas esotéricas e elaboradas que dialogam com o próprio código linguístico, à desconsideração quase absoluta das formas poéticas populares, concebidas como “espontâneas” e “tradicionalistas”. Voltando ao discutido até aqui, pensamos que o foco no “olhar interno” das obras literárias poderia ser associado com uma forma de representação realista “espontânea”, que prescindir de artifícios formais para estruturar as obras. Como vimos nos retratos, tanto Lins como Ferréz contestam essa imagem, ressaltando o caráter literário das suas produções.

A leitura da obra de Allan da Rosa nos serviu para ver um ponto destoante do que parecia ser a lógica geral da produção literária dos escritores da periferia, ao afastar-se bastante do “olhar interno” mais raso. Em realidade, a inclusão desse autor no corpus de análise assinala mudanças abertas, que convidam a seguir descobrindo mais autores dessa “nova geração”, na qual temos certeza que a diversidade em estilos e temáticas é ainda maior. Por limitações pragmáticas do projeto de pesquisa não temos considerado mais autores dessas novas gerações, mas a observação do trabalho desse escritor (especialmente pelo seu labor como editor, apoiando novas vozes no cenário literário) nos serve como um bom exemplo de todo esse panorama literário que ainda resta inexplorado. Concluimos com isso que, se queremos manter o conceito do “olhar interno”, somos forçados a reconhecer que esse olhar é caleidoscópico e múltiplo: sem limitar-se a produzir “retratos fieis e automáticos” da “realidade das favelas”, se abre a todos os registros da criação literária em temas e formas.

Em nossa opinião, o conceito do “olhar interno” se mostra pouco operativo e de escasso valor hermenêutico desde o momento em que o olhar poético produzido “de dentro” das favelas não se limita a “retratar o interior” desse mundo. Por isso, a crítica literária tem ainda pendente o trabalho de uma análise séria e sistemática desse grande espaço de produção da literatura brasileira

contemporânea, procurando algumas regularidades no plano linguístico (que certamente devem existir) que lhe permitam colocar conceitos úteis sobre a Literatura Marginal Periférica. Em relação a isso, o que temos constatado neste trabalho é o geral descaso da crítica literária, jornalística e acadêmica, que na maioria dos casos se cingem ao chavão do “olhar interno” sobre a “realidade periférica”, focando exclusivamente as obras e autores mais conhecidas (como as analisadas nesta dissertação). Todos os autores e obras ignorados até agora representam um espaço de possíveis a ser explorado pela crítica, que até o momento parece paralisada por uma concepção muito legitimista do “valor literário”.

Como no caso do combate ao estigma, o movimento tem abertas duas vias de ação ante esse bloqueio dos processos de reconhecimento e legitimação: uma passa pela adoção dos valores dominantes, fazendo que a produção literária periférica se aproxime aos conceitos legitimados do valor literário (originalidade, diálogo com o próprio código literário, predomínio do escrito sobre o oral e performático); e a outra passa pela impugnação dessa hierarquia valorativa, reativando práticas literárias estigmatizadas ou pouco legítimas, atribuindo-lhes valor específico. A primeira opção parece a seguida por autores como Paulo Lins ou Ferréz. A segunda parece ter sido a aposta dos *saraus periféricos*, onde as práticas desconsideram os critérios dominantes de valor literário, negando-se a disputar o “jogo literário” legítimo e constituindo um “sistema literário” próprio.

11.4 A condição autônoma e heterônoma da Literatura Marginal Periférica

Para além de autores como Ferréz ou Paulo Lins, que certamente estão disputando sua posição reconhecida no espaço da literatura de alta legitimidade, o retrato de Allan da Rosa e sua conexão com *saraus* e editoras independentes serviu como amostra da grande quantidade de autores e obras não reconhecidos, ou simplesmente desconhecidos, pelos agentes fortes do jogo literário. Com isso nos referimos aos livros auto-editados e publicados de forma independente, lançados em *saraus* e vendidos de mão em mão pelos próprios autores. Essas obras circulam completamente à margem dos canais oficiais de distribuição e comercialização dos livros, com um claro caráter de “marginalidade literária” no sentido editorial. Não só os livros das *Edições Toró*; também o primeiro livro de Ferréz, *Fortaleza da Desilusão*, serve como exemplo desse tipo de auto-edição e lançamento autônomo construído na “marginalidade editorial”. A dificuldade de distribuição e comercialização desse poemário contrasta com os níveis de vendas e a grande aceitação da *Edições Toró*, o que ilustra a importância da dimensão coletiva da editora e do circuito de *saraus* que foi se construindo nas periferias de São Paulo. Funcionando como espaço de distribuição de livros, esse

circuito abre a possibilidade para novos lançamentos e a aparição de autores inéditos. Além da literatura que está nos livros, também devemos considerar como aqui, nesse sentido da “literatura marginal”, as performances poéticas realizadas nos *saraus*, que ainda que não sempre apresentem obras autorais inéditas (por exemplo, quando se realiza a leitura pública de poemas de outros autores, clássicos ou já conhecidos) promovem processos de identificação pelos quais os sujeitos que declamam se auto-definem como “poetas” (ou *artistas-cidadãos*). Tudo isto vai construindo nas periferias de São Paulo um “sistema literário” (constituído por autores, obras e leitores) autônomo e independente do “sistema literário de alta legitimidade”. Em outra escala, o desejo de articulação de um “sistema literário” pode se apreciar nas ações de Jandira Brito, mais preocupada por fazer chegar suas obras aos seus iguais que pelo reconhecimento obtido nas instituições fortes do campo literário. Referimo-nos aos poemas de Jandira que circulavam em pequenas revistas do interior gaúcho ou eram diretamente enviados do autor ao leitor, em uma rede de correspondências onde além das obras poéticas circulavam *fanzines*, livros, informações sobre concursos ou ofertas de autoedição. Portanto, é pertinente perguntar-nos: essa Literatura Marginal Periférica se desenvolve em condições de total independência a respeito da literatura dominante?

Para pensar essa circulação independente de obras literárias periféricas é interessante retomar a dupla concepção das culturas populares como *autônomas* e *heterônomas* simultaneamente, como visto no segundo capítulo desta dissertação. Considerar sua condição *autônoma* permite pensar a cultura subalterna (a Literatura Marginal Periférica, nesse caso) apreciando suas características formais particulares, construídas por múltiplos fatores históricos e expressadas como afirmação de valores culturais próprios. Mediante a relativização que suspende a hierarquia valorativa da cultura dominante, as características dessas obras (por exemplo, o predomínio da oralidade nos poemas declamados nos *saraus*, mas também nas quadras compostas e decoradas por Jandira Brito) não seriam percebidas como “carências”, “defeitos” ou “fraquezas”, mas sim como uma modalidade particular das obras literárias. Por outro lado, pensar sua condição *heterônoma* contextualiza essa configuração cultural nas relações de dominação social que as atravessam. Dessa forma, observaríamos como a desigual distribuição de legitimidade simbólica das diferentes formas culturais faz com que as características culturais populares (nesse caso, as da Literatura Marginal Periférica) sejam consideradas como “desprezíveis”, “menos valiosas” ou “mais pobres”. Essa relação hierárquica entre diferentes formas literárias contribui para a reprodução e legitimação da desigualdade social, associando “obras mais pobres” aos grupos socialmente dominados (o efeito da “distinção”). Esse efeito não é percebido pelos escritores, que reagem a ele de uma ou outra forma. Uma apreciação completa dessa Literatura Marginal Periférica exige compreendê-la na sua *ambivalência*, considerando as duas dimensões.

Pensando na sua condição heterônoma (a cultura popular atravessada por relações de dominação social), compreenderíamos processos gerais de desprezo e não reconhecimento por parte da cultura legítima, mas também reações de hostilidade provenientes das comunidades periféricas de origem quando se consegue certo reconhecimento nos espaços dominantes. O destaque exclusivo do “retrato realista pelo olhar interno” seria uma forma de desprezo por parte da cultura dominante, que desde seu preconceito não conseguiria reconhecer a criatividade da literatura dominada, para além da “espontaneidade” e a “autenticidade” pressuposta. Na irrupção da Literatura Marginal Periférica no campo literário, os escritores não foram recebidos como “mais um escritor” ou “mais um grupo literário”, mas se destacou sua condição de *rara avis*, de caso “insólito”. Condescendência semelhante provoca a presença de Dona Laura ou Jandira Brito nos espaços culturais dominantes (livrarias, a Feira do Livro da cidade ou oficinas literárias de perfil elitista), nos quais seu perfil biográfico ganha mais destaque que a produção literária em si. Por outro lado, as reações de hostilidade na comunidade periférica de origem acontecem com a adoção de práticas ou características da cultura dominante por parte de um indivíduo, que passa a sofrer respostas de desconfiança ou incompreensão no seu próprio meio. Em termos gerais, a própria prática da literatura nas comunidades periféricas já é causa de essa rejeição, como vimos nos inícios das trajetórias de escritores como Ferréz ou Paulo Lins, ou nas hostilidades que enfrentaram Jandira Brito ou Laura Matheus dos seus vizinhos e vizinhas (“o quê tu vai fazer lá na biblioteca?”, “vão rir de ti, tu mal sabe ler”, “é arrogante, vaidosa...”, “negra metida”). Um ponto interessante da Literatura Marginal Periférica, que promove uma crescente popularização das práticas literárias nos ambientes periféricos, é a relativa neutralização desse efeito, fomentando a consciência de que a literatura não tem porque ser uma prática elitista. Ainda assim, isso não apaga a desconfiança que pode surgir ante a percepção de que certo escritor está se dedicando unicamente à sua consagração literária individual nos espaços dominantes, desconsiderando a sua comunidade de origem. Isso obriga o escritor a uma preocupação e esforço constante por contrarrestar essa desconfiança, como víamos, por exemplo, no “trabalho de base” realizado por Ferréz para tentar evitar a imagem de “traidor do movimento”.

Por outro lado, pensar a condição relativamente *autônoma* dessa Literatura Marginal Periférica nos permite apreciar, antes de tudo, a independência desse circuito de *saraus* do qual falávamos antes, que possibilita a distribuição de obras, a criação de público leitor e a abertura de oportunidades para autores inéditos. A importância desse espaço como “escola de literatura” e espaço para o intercâmbio cultural se aprecia por comparação com os casos onde está ausente, observando as trajetórias dos escritores e escritoras periféricas formadas *sem* esse ambiente de troca e discussão. No caso de Paulo Lins, observamos como as escolas de samba serviram para essa

primeira socialização artística; no caso de Ferréz, a adolescência foi marcada pelas HQs, a cultura *underground* e os sebos da cidade. Nos casos de Jandira Brito e Dona Laura, o aprendizado literário se dá em condições muito difíceis, com um acesso muito limitado a qualquer acervo de livros e um ambiente social que nunca interagiu com as suas inquietações criativas no plano literário. E mais, quando as escritoras manifestaram preferências ou práticas diferenciadas das do seu ambiente cultural (gosto pela leitura e escrita, pela ópera, participação nas oficinas literárias no centro da cidade) as reações foram de desconfiança e agressividade. Atentando para a formação poética de Allan da Rosa no circuito dos saraus periféricos (que como dissemos, poderia ser observada em outros escritores dessa geração), não há dúvida de que esse ambiente foi muito propício para a aquisição das mais variadas técnicas literárias, o acesso a diversos acervos e recursos e, sobretudo, para o desenvolvimento dessa prática em um ambiente afetivo livre de preconceitos (seja da classe dominante com desprezo “miserabilista”, seja da classe dominada com desconfiança pelo gosto inusitado). Nesse sentido, o funcionamento autônomo do circuito literário periférico parece muito positivo, permitindo que a criatividade se desenvolva sem a obrigação estressante de disputar espaços de consagração associados às culturas dominantes. Os escritores valorizam essa “independência” quando se mostram “indiferentes” às disputas pelo valor literário, quando negam a legitimidade de “academias”, “prêmios da elite” ou “editoras graúdas” para estabelecer hierarquias valorativas. Obviamente, essa reivindicação da sua “independência” se associa à “valorização da auto-estima coletiva” da que falamos no princípio. Mas atentando para a ambivalência comentada antes, percebemos um nó: a “valorização” e o “reconhecimento” se podem concretizar de forma “autônoma”, sem disputar os espaços dominantes? Quem tem que “reconhecer” a quem? Como interage o reconhecimento comunitário do escritor periférico, com a sua consagração no jogo literário e vice versa?

11.5 Fortalecer a autoestima coletiva e disputar o valor literário: processos entrelaçados.

Seguindo as elucubrações elaboradas até aqui, poderíamos pensar que, para os escritores periféricos, os dois processos citados são conflitantes: ou se fortalece a autoestima coletiva em sistemas culturais autônomos ou se disputa o valor literário em condições de heteronomia. Para chegar a essa hipótese é importante lembrar a forma específica de legitimação da desigualdade característica de Brasil, como sociedade de modernidade periférica: justificando a desigualdade pelo diferente “esforço para a modernização” dos grupos e das categorias abstratas, as únicas vias de reconhecimento da humanidade do subalterno passam pela adoção dos valores e disposições da

classe dominante, o que constitui a fratura entre a *sub*-cidadania e a *super*-cidadania. Esse mecanismo se faz extensivo às hierarquias valorativas que estruturam o campo literário. Quando as literaturas periféricas tentam “concorrer como iguais” nos espaços de alta legitimidade, com frequência acontece o desprezo e a negação do “valor literário”. Parece que as instituições de legitimação colocam como condição de reconhecimento a adoção dos valores dominantes: para ter “valor literário” a Literatura Marginal Periférica deve ser “semelhante” à literatura da cultura dominante. Isso passa pela importância atribuída a alguns elementos e valores: a centralidade da escrita e do livro numa civilização grafocêntrica, o valor da autoria individual e a originalidade subjetiva, a literatura como uma prática essencialmente solitária.

Para o escritor de origem periférica, uma disputa nesses termos, com o conceito de “valor” e as “regras do jogo” da literatura branca e elitista, o deixaria em uma posição de partida de franca desvantagem. Toda uma série de fatores históricos e culturais, começando pela desigual taxa de alfabetização histórica entre diferentes classes sociais, afastaria práticas como a leitura silenciosa ou a escrita solitária de seus ambientes de socialização primária (lembramos, por exemplo, que Dona Laura foi alfabetizada com 50 anos; se remontamos às gerações precedentes às dos escritores periféricos, observaremos que muitos são filhos ou netos de sujeitos não alfabetizados). Além disso, podemos pensar nas infra-estruturas materiais mais simples, lembrando que recursos tão naturalizados para os sujeitos originários de classes médias e altas como bibliotecas ou computadores podem constituir uma raridade em determinados ambientes periféricos (compreendendo com isso os esforços de Ferréz por fundar e manter bibliotecas comunitárias nas periferias). Mas, além dessas desigualdades, apresentadas como “carências” dos recursos técnicos e materiais imprescindíveis, as diferenças na forma de conceber a literatura podem estar associadas a valores culturais próprios, formulados em termos afirmativos. Nesse caso, a adoção do conceito de literatura dominante seria vivida como uma renúncia a elementos identitários, uma “negação de si”, criando tensões psico-sociais e agredindo a autoestima coletiva. Esse conceito diferente da “literatura” pode ser claramente apreciado nos *saraus* periféricos, onde esta se associa a práticas performáticas, lúdicas e festivas, com o predomínio da oralidade e do coletivo (a “roda”), onde elementos como o livro ou a autoria individual dos versos declamados podem ser considerados elementos acessórios. Do analisado, no aproveitamento e recuperação constante de elementos da “matriz cultural afro-brasileira” realizado por Allan da Rosa podemos ver uma tentativa de descentrar essa concepção dominante da literatura, com uma proposta que poderíamos chamar “não-só-ocidental”, “fronteiriza” ou “híbrida”.

Tentando valorizar essas outras concepções da literatura, os escritores periféricos constroem esse circuito autônomo do que falávamos antes. Mas, evitar a disputa do valor literário no espaço

hegemônico traz o lado perverso da marginalidade editorial e cultural. Em termos de reconhecimento, essa aposta pela “autoestima coletiva” sem disputar os espaços hegemônicos leva à “negação do valor literário” das manifestações culturais mencionadas por parte das instituições elitistas. Com isso, os *saraus* ou as formas poéticas “não ocidentais” passam a ser observadas como curiosidades anedóticas, como fenômenos com “valor político” pela importância da “diversidade cultural”, mas sem apresentar um desafio real às “normas do jogo” dominante. Nas categorias utilizadas nesta dissertação, diríamos que a recepção passa do “*miserabilismo*” ao “*populismo*”, de forma que o “desprezo” pela “pobreza cultural” é substituído pelo “paternalismo” e “condescendência” do olhar romântico, que valoriza o “exótico” e o “autêntico” da cultura popular. Nesse sentido, essa deriva lembra muito o debate articulado na Poesia Negra brasileira dos anos oitenta (entre poetas como Oswald de Camargo e o grupo *Quilombhoje*), quando o fechamento em um circuito cultural autônomo que valorizasse e afirmasse a própria identidade (publicações como *Cadernos Negros*) leva a evitar toda crítica entre os pares e a fomentar o apoio inquestionável de autores negros iniciantes. Essa tendência pode ter fortalecido sua coesão interna num momento chave, mas prejudicou a disputa coletiva do movimento pelo reconhecimento literário no campo literário mais amplo, fazendo que a leitura crítica dominante passasse a ver que os *Cadernos Negros* como uma curiosidade com valor político ou cultural, mas não literário (como trazido no terceiro capítulo desta dissertação, e lembrado no retrato de Allan da Rosa). Dessa forma, o que pretendia ser uma luta pelo reconhecimento para o reforço da auto-estima coletiva (o discutido no primeiro ponto dessas “considerações finais”) perde efetividade, quando as aspirações de “reconhecimento literário” se limitam a gestos condescendentes e superficiais, que consideram o “valor político” da diversidade sem apreciar com profundidade seu valor específico. Esse tipo de recepção pode ter mobilizado muito das reações positivas que levantaram as antologias *Caros Amigos – Literatura Marginal* e publicações que as seguiram como os livros das editoras *Selo Povo* ou *Edições Toró*, além das auto-edições de escritores periféricos. Isto é apreciável também na recepção midiática de Dona Laura, em que sua biografia é colocada como exemplo de superação e digna de admiração, mas sua obra é geralmente pouco lida ou compreendida como criação espontânea, fruto da “sabedoria popular”. Sem uma análise mais específica, podemos adotar a hipótese de que com o circuito dos *saraus* esteja acontecendo um fenômeno semelhante: a valorização do seu valor político comunitário e seu tratamento midiático como simples espetáculo, moda ou fenômeno cultural, estaria bloqueando a compreensão completa do seu valor especificamente literário.

Por último, a aposta pela autonomia da Literatura Marginal Periférica, constituída na “marginalidade editorial”, nega o valor de toda uma série de conexões importantes com o mundo da cultura dominante. Como já temos comentado aqui, e foi constatado em todos os retratos, essas

conexões eventuais, independentemente da motivação que as oriente, foram fontes de recursos importantes (técnicos, materiais, simbólicos) apontando para o reconhecimento da condição literária das obras e do seu valor específico. Nesses casos, a interação com o mundo da cultura dominante pode implicar esporádicos desprezos (sejam “miserabilistas” ou “populistas”), mas em termos de reconhecimento literário, o saldo final parece positivo. Isso apontaria para uma linha de ação, já apreciável nos escritores da Literatura Marginal Periférica, em que a disputa do valor literário (nos espaços culturais dominantes) e a luta pelo reconhecimento (social e cultural) estão entrelaçadas de forma complexa. Portanto, não conseguimos estabelecer uma correlação inversa entre a “luta pelo reconhecimento” dos valores culturais próprios, via reforço de autoestima coletiva em condições de autonomia e a disputa do valor literário, interagindo com a cultura dominante mesmo em condições heterônomas.

De fato, o que temos observado é um predomínio de estratégias oblíquas entre os escritores mais empoderados, sendo que o movimento coletivo e o desenvolvimento de um circuito autônomo de reconhecimento comunitário servem como impulso para irrupções mais potentes no grande campo literário. Nesses casos, as figuras “estranhas” dos escritores periféricos se fazem presentes nos espaços culturais dominantes, mas não só para disputar os capitais simbólicos aceitando acriticamente as “regras do jogo”, senão propondo movimentos aparentemente “incompreensíveis”, com uma intenção tácita de “mudar as regras do jogo”. Os casos dos escritores e escritoras periféricas “isoladas” voltam a mostrar o valor desse “sistema literário autônomo” como espaço de empoderamento. Isoladas, lidas segundo as “normas literárias legítimas” e vistas como “figuras insólitas”, a auto-confiança de escritoras como Jandira Brito ou Dona Laura nunca chegou a consolidar processos de identificação estáveis ou pacíficos: sua identificação com a comunidade de origem criou diferentes tensões com sua identificação como “escritora” ou “poeta”. De forma semelhante, na sua solidão de “excepcionalidade”, Paulo Lins parece adotar as “normas legitimadas” do jogo literário e lidar com elas com mais sucesso (conseguida com enormes esforços) ou menos (quando percebido como “escritor periférico” e lido segundo parâmetros como o “olhar interno espontâneo”).

Na sua dimensão coletiva, o processo empreendido pelos escritores da Literatura Marginal Periférica para a impugnação da ordem legitimada passa a reconfigurar as noções de “valor” e “desprezível” no jogo literário. A introdução de formas literárias e práticas culturais inéditas é acompanhada de “gestos” explícitos, deixando claro que a opção por esses não obedece à “necessidade” provocada pela “carência”, mas que se trata de “tomadas de posição” culturais e políticas premeditadas. Com isso se destaca o valor atribuído à cultura própria, e a recusa das formas dominantes. Mas ao mesmo tempo, essa aposta não teria a efetividade que está tendo sem a

modificação em andamento da composição demográfica do campo literário, e com ela, das “normas do jogo”: com a criação de um crescente público leitor nas periferias do país, a promoção de práticas e formas que possam dialogar com esses novos leitores ganha sentido e pertinência, isto é, valor. Essa via radical passa, portanto, pela ação dos escritores periféricos fomentando a leitura entre seus pares, que não seria simplesmente uma ação altruísta, senão que condiz com a tentativa de construir um corpo social de semelhantes com o qual poder interagir (para não ser obrigados a “escrever para os ricos”). Assim se entende a aparente contradição que implica o projeto de “fazer livros para quem não sabe ler” (emblema adotado pela Edições Toró). As propostas “híbridas”, colocadas nesses termos, ressaltariam não só o valor da agregação sintetizadora, que leva ao amálgama universalista, mas valoriza a contradição e a divergência; a *encruzilhada* como símbolo positivado do atravessamento entre matrizes culturais diferentes e elementos de desigual legitimidade simbólica. A metáfora da *antropofagia periférica* cobra aqui todo o seu sentido.

Pelo visto até agora, portanto, podemos afirmar que o movimento literário que temos estudado não seria um fenômeno anedótico para a literatura brasileira contemporânea. Sua proposta implícita não seria a simples “inserção” de novos atores no campo literário, com a ampliação quantitativa do corpo social de escritores e leitores. O processo que a Literatura Marginal Periférica tem aberto na última década é uma impugnação à totalidade, argumentando implicitamente que uma democratização profunda do campo literário brasileiro não poderia resultar em um espaço simbólico com mais atores, mas as mesmas regras. A transformação proposta implicaria mudanças de atitudes nas instituições e nos atores fortes do jogo literário, cuja inamovível posição hegemônica seria colocada em questão, forçando o reconhecimento de formas e práticas literárias pouco conhecidas. Só com esse caráter profundo e transformador, a iniciativa literária poderia ter uma verdadeira relevância política, na sua dimensão simbólica e psico-social, ao ameaçar a estabilidade de um espaço simbólico de altíssima legitimidade e fundamental importância para a identidade nacional. Essas transformações no jogo literário poderiam contribuir para a interrupção do circuito simbólico que, com a destruição da autoestima do subalterno o culpava da sua situação, ameaçando o mecanismo de legitimação da desigualdade que constrói a “subcidadania”. Em definitivo, estamos falando de um processo de impugnação em aberto, cheio de interrogantes difíceis de resolver e derivas imprevisíveis, que deverá interessar à sociologia brasileira da literatura e da desigualdade nos próximos anos.

12 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5a ed. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1946].

BALLESTEROS, Cecília. A nova literatura brasileira: Jovem, branca, urbana e de classe média. In: **EL PAIS – Brasil**, 16/03/2014. Disponível em <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/16/cultura/1395005272_200765.html>, Acesso a 30/05/2014.

BECKER, Howard. **Los mundos del arte**. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lsekov. Em: **Mágia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2011. pp. 197-221.

BERLINCK, Manoel. **Marginalidade Social e Relações de Classe**. Petrópolis: Vozes, 1975.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

_____. **Gênios**. Os 100 autores mais criativos da história da literatura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. O que falar quer dizer. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **As Regras da Arte**: Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O movimento dos desempregados: um milagre social. Em: **Contrafuegos**. Táticas para enfrentar a invasão neoliberal. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. pp. 77-79.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. de M., e AMADO, J. (orgs.) **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. pps. 183-193.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006 [1970].

BRAGA, Antonio M. da Costa. **Profissão escritor**: escritores, trajetória social, indústria cultural, campo e ação literária no Brasil dos anos 70. 2000. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BRITO, Jandira Consuelo P. **Espírito Flutuante** (poemas). Porto Alegre: Evangraf, 2010.

BUZO, Alessandro. **Suburbano Convicto**: o cotidiano do Itaim Paulista. São Paulo: Edicon, 2004.

_____. **Guerreira**. São Paulo: Global Editora, 2006.

CABRAL, Sergio. Apesar do título, livro de Paulo Lins tem mais intriga que samba. En **Folha de São Paulo**, 29/04/2012. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39878-apesar-do-titulo-livro-de-paulo-lins-tem-mais-intriga-que-samba.shtml> (Acesso a 30/05/2014).

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo:

Nacional, 1967.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880.** [São Paulo: Martins, 1959] 10a. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **A educação pela noite & outros ensaios.** São Paulo: Ática, 2003.

_____. Prefácio a Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945), em: MICELI, Sérgio. **Intelectuais à Brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 71-75.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas.** Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EdUSP, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1998.

CORNEJO POLAR. Mestizaje e Hibridez : los riesgos de las metáforas. **Revista Iberoamericana,** University of Pittsburgh, vol. LXIII, n.180, jul-set. 1997.

CORNEJO POLAR. Una heterogeneidades no dialéctica: Sujeto y Discurso Migrantes en el Perú Moderno. **Revista Iberoamericana.** University of Pittsburgh, vol. LXII, n.176-177, jul.-dez. 1996.

COMPAIGNON, Antoine. **O demônio da teoria.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro: Zahar. 1979.

De JESÚS, Carolina Maria. **Quarto de despejo.** Diário de uma favelada. São Paulo: Livraria F. Alves, 1960.

DINHA. **De passagem mas não a passeio.** Taboão da Serra: Edições Toró, 2006. [Reedição em São Paulo: Global Editora, 2008].

EWALD, Felipe. **Beleza no cotidiano: poesia e performance na voz de um narrador urbano.** 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRÉZ. **Capão Pecado.** São Paulo: Labortexto, 2000.

_____. (org.). **Caros Amigos Especial.** Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato I. São Paulo, agosto de 2001.

_____. (org.) **Caros Amigos Especial.** Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato II. São Paulo, junho de 2002.

_____. **Manual prático do ódio.** São Paulo: Objetiva, 2003.

_____. (org.) **Caros Amigos Especial.** Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato III. São Paulo, abril de 2004.

- _____. (org.) **Literatura Marginal**: Talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005.
- _____. **Amanhecer Esmeralda**. São Paulo: Objetiva, 2005.
- _____. Pensamentos de um “correria”. Em: **Folha de São Paulo**, 08/10/2007. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u336145.shtml>>, acesso em 30/05/2014.
- _____. **Cronista de um tempo ruim**. São Paulo: Selo Povo, 2010.
- _____. **O pote mágico**. São Paulo: DSOP, 2012.
- _____. **Deus foi almoçar**. São Paulo: Planeta, 2012.
- FERRÉZ; De MAIO, Alexandre. **Os inimigos não mandam flores (HQ)**. São Paulo: Pixel, 2006.
- _____; _____. **Desterro (HQ)**. São Paulo: Andarco, 2012.
- FLACH, Alessandra Bittencourt. Como se tivesse asas nos pés: os vôos poéticos de Jandira Consuelo Brito. **Nau Literária**. PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, vol. 04, nº 01, pp. 1-10. jan/jun 2008.
- _____. **Vozes da memória**: o contador de histórias em narrativas orais urbanas. 2013. Tese (Doutorado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Vega, 1992.
- FROTA, Wander Nunes. Uma Releitura de Ficção e Confissão, de A. Candido, à luz de P. Bourdieu. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. 13-17 jul. 2008, São Paulo. **Literatura e outros saberes - Práticas literárias como jogos de poder: a contribuição da sociologia da literatura de Pierre Bourdieu e sua crítica**. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/053/WANDER_FROTA.pdf>, acesso em 25/05/2014.
- FROTA, W. N.; PASSIANI, E. Entre caminhos e fronteiras: a gênese do conceito de “campo literário” e sua recepção no Brasil. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 34. Brasília, pp. 11-41, jul.-dez. de 2009.
- GAMALHO, Nola. **A Produção da periferia**: das representações do espaço ao espaço de representação no Bairro Restinga - Porto Alegre/RS. 2009. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- GRIGNON, Claude ; PASSERON, Jean-Claude. **Lo culto y lo popular**: populismo y miserabilismo en literatura y sociología. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- GONZAGA, C. A. **Paulo Coelho em cena**: a construção do escritor pop star. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro,

2007.

GONZAGA, Sergius. Literatura marginal. In: FERREIRA, João Francisco (org.) **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1981.

HERNÁNDEZ CANO, Eduardo. “Un puro estilo del presente”: escritura periodística y “ramonismo” durante los años veinte. **Boletín de la Fundación Federico García Lorca**, Madrid, nº 45-46, pp. 119-155. 2009.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO – IPL. **Retratos da Leitura no Brasil – 3ª edição**. São Paulo: I-PL, 2012. Disponível em <www.prolivro.org.br> acessado 30/05/2014.

KOWARICK, Lúcio. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

LACAU, Carla Regina. Quem é bom já nasce feito? A trajetória da escritora Laura Matheus. In: XVII CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA. 11-14 nov. 2008, Pelotas (RS-BR). **Conhecimento sem Fronteiras**, UFPel, 2008. Disponível em: <http://www2.ufpel.edu.br/cic/2008/cd/pages/pdf/CH/CH_00205.pdf>, acesso em 30/05/2014.

LAHIRE, Bernard. Campo, contra-campo, fuera de campo. **Colección Pedagógica Universitaria**, Universidad Veracruzana: Instituto de Investigaciones en Educación, No. 37-38, jan.-jun./jul.-dez., 2002 . Disponível em <http://www.uv.mx/cpue/coleccion/No_3738_Coleccion.htm>, acesso 25/05/2014.

_____. **L'invention de l' “illettrisme”**: Rhétorique publique, éthiques et stigmates. Paris : Editions La Découverte, 1999.

_____. **Retratos sociológicos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

_____. **A cultura dos indivíduos**. Porto Alegre: Artmed, 2006 a.

_____. **La condition littéraire**. La double vie des écrivains. Paris: La Découverte, 2006 b.

_____. **Franz Kafka**. Éléments pour une théorie de la création littéraire. Paris: La Découverte, 2010

LA PARRA PÉREZ, Pablo. **Arte y desacuerdo**: un estudio del proyecto Megafone.net de Antoni Abad a partir de las tesis estético-políticas de Jacques Rancière. Dissertação (Mestrado em História da Arte) Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2011. Disponível em <<http://hdl.handle.net/2072/169995>>, acessado o 05/08/2012.

LEMINSKI, Paulo. **Um escritor na biblioteca**: Paulo Leminski. Curitiba: BPP/SECE, 1985.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. [2ª ed., 2002] São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Planeta, 2012.

_____. Grupos sociais são os principais personagens dos meus romances. **Folha de S. Paulo**,

07/05/2012. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/41460-grupos-sociais-sao-os-principais-personagens-dos-meus-romances.shtml> (Acesso em 14/05/2014).

LICHTERBECK, Philipp. Paulo Lins über seinen neuen Roman: ‘Rio ist ein Sehnsuchtsort für hüftsteife Europäer’. Frankfurt : **Tagesspiel**, 07/10/2013. Disponível em <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/sonntag/paulo-lins-ueber-seinen-neuen-roman-lins-ueber-samba-und-rhythmus-/8888592-2.html>, Acesso em 14/05/2014.

LOPES, Hilda Simões (org.). **Tarde demais para não publicar**. Pelotas: Edição da organizadora, 1998.

LOPES, Paul. **Demanding Respect**. The Evolution of the American Comic Book. Philadelphia: Temple University Press, 2009.

LORENZO CASTRO, Sílvia Regina. Poesia, performance e espaço público: A “venda” de Vítimas e algozes e os saraus em bares na periferia de São Paulo: Espaços subalternos de insurgência—possibilidades e limites. **Pterodáctilo**, núm. 6, 2009. Disponível em [<http://pterodactilo.com/numero6/?p=872>], Acesso em 30/05/2014.

LUKÁCS, Gyorgy. **A teoria do romance**. São Paulo, Duas Cidades, [1912] 2000.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. In: **Revista Z Cultural**. Ano IV, nº1, Rio de Janeiro, UFRJ, Dezembro 2007.

MACHADO, Cassiano Eleck; COZER, Raquel. “Negro não é só melanina, é atitude política”, diz Ferréz em Frankfurt. **Folha de S. Paulo**, 12/10/2013. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1355775-negro-nao-e-so-melanina-e-atitude-politica-diz-ferrez-em-frankfurt.shtml>, Acesso em 14/05/2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

MARQUES, Luciana Araújo. **Pacto em Capão Pecado: das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem**. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MATHEUS, Laura [Dona Laura]. Os Olhos de Javair. Em: FERRÉZ. **Caros Amigos Especial**. Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato II. São Paulo, junho de 2002. p. 9.

_____. A vingança do Brechó. Em: FERRÉZ (org.) **Caros Amigos Especial**. Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato III. São Paulo, abril de 2004. pp. 26-27.

_____. **Barbiele**. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2009.

McGURL, Mark. **The Program Era**. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

MENDES, Luiz Alberto. **Memórias de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICHEL, Jerusa de Oliveira; MICHEL, Margareth de Oliveira. Jornal *O Pescador* – Instrumento

de Representação Social, construção da Memória e da Identidade Social dos Pescadores da Colônia Z-3. In: XII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL. 26-28 mai. 2011, Londrina –PR. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.**

MOURA, Flavio. **Diálogo crítico: disputas no campo literário brasileiro [1984-2004].** 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira.** São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil.** Identidade nacional versus Identidade Negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. **Vozes Marginais na Literatura.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

_____. **É tudo nosso!** Produção cultural na periferia paulistana. 2012. Tese (Doutorado em Ciência Social - Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, Fundação de Amparo À Pesquisa do Estado de São Paulo, 2012.

_____. “Literatura e Periferia: Avisa que alastrou. (Entrevista)”. Em *Brasil de fato*, 06/01/2014. Disponível em <http://www.brasildefato.com.br/node/26996>, acesso em 20/05/2014.

_____. A literatura marginal de Ferréz. Em: **Revista Fórum São Paulo**, 09/01/2013. Disponível em < <http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/01/a-literatura-marginal-de-ferrez/>>, acesso em 20/05/2014.

NORDMANN, Charlotte. **Bourdieu / Rancière.** La política entre sociología y filosofía. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte y otros ensayos de estética.** Madrid: Alianza Ed., 1991.

PACHECO, Alex. **Letras em versos aos corações.** (poemas). Porto Alegre: Evangraf, 2010.

PASSIANI, Enio. Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato, o público leitor e a formação do campo literário no Brasil. **Sociologias** (UFRGS. Impresso), v. 1, p. 245-270, 2002.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem.** A presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. O que há de positivo em ser marginal? In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2011, Curitiba. **Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada.** Curitiba: ABRALIC, 2011a.

_____. Allan Santos da Rosa, um outro olhar sobre a periferia. **Ipotesi** (UFJF. Impresso), v. 15, p. 57-69, 2011b.

_____. A volta da realidade das margens. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,**

n.39, p. 57-75. Brasília, jan.-jun. 2012.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, no 24, pp. 15-34. Brasília, jul.-dez. 2004.

MAZZA, Gabriela. Ferréz visita Coletivos de Trabalho da Z-3 e MTD. **Comunicação da Prefeitura de Pelotas**, 09/11/2001. Disponível em [\[http://www.pelotas.com.br/noticia/noticia.htm?codnoticia=158\]](http://www.pelotas.com.br/noticia/noticia.htm?codnoticia=158), acesso em 30/05/2014.

RAMOS, Paulo. **Revolução do gibi**. A nova cara dos quadrinhos no Brasil. São Paulo: Devir, 2012.

ROSA, Allan Santos da. Breve história do veneno paulistano. Em: **Caros Amigos Especial**. Literatura Marginal: a cultura da periferia - Ato III. São Paulo: Editora Caros Amigos, abril de 2004. pp. 8-9.

_____. **Vão**. Taboão da Serra: Edições Toró, 2005.

_____. **Da Cabula**. Taboão da Serra: Edições Toró, 2006. [Reedição em São Paulo: Global Editora, 2008].

_____. **Zagaia** (cordel). São Paulo: DCL, 2007.

_____. **Imaginário, corpo e caneta**: matriz afro-brasileira em educação de jovens e adultos. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-23032010-144503/>>. Acesso em: 2014-06-09.

_____. **A Calimba e a flauta**: versos úmidos e tesos. Taboão da Serra: Edições Toró, 2012.

_____. **Pedagoginga, autonomia e mocambagem**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

_____. Costas Lanhadas (Revides e Segredos antes do 13 de Maio). **Revista Fórum São Paulo**. 18/04/2013. Disponível em <<http://www.revistaforum.com.br/abeiradapalavra/2013/04/18/costas-lanhadas-revides-e-segredos-antes-do-13-de-maio/>>. Acesso em 30/05/2014.

_____. O lapis teimoso. **Revista Fórum São Paulo**. 03/10/2013. Disponível em <<http://www.revistaforum.com.br/abeiradapalavra/2013/10/03/o-lapis-teimoso/>>. Acesso em 30/05/2014.

_____. Silêncio por silêncio. À memória de Cláudia Silva Ferreira. Em: **Revista Fórum São Paulo**. 22/03/2014. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/abeiradapalavra/2014/03/22/silencio-por-silencio-memoria-de-claudia-silva-ferreira/>>. Acesso em 30/05/2014.

_____. A torcida que levanta, derruba. Em: **Revista Fórum São Paulo**. 09/04/2014. Disponível em: <<http://spressp.com.br/2013/04/09/a-torcida-que-levanta-derruba/>>. Acesso em 30/05/2014.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Paulo Lins nega racismo em lista, defende Ruffato e manda um “saravá” aos professores cariocas no encerramento da Feira de Frankfurt. Em: **Estadão**, 13/10/2013. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/babel/paulo-lins-nega-racismo-em-lista->

[defende-ruffato-e-manda-um-sarava-aos-professores-cariocas-no-encerramento-da-feira-de-frankfurt/](#)>, acesso em 10/12/2013.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Ferréz experimenta novos temas em “Deus Foi Almoçar”. Em: **Estadão**, 25/06/2012. Disponível em < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ferrez-experimenta-novos-temas-em-deus-foi-almocar-imp-,891156>>, acesso em 30/05/2014.

RODRIGUEZ, Benito. O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz. Em: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Núm. 24, pp. 53-67. Brasília, julh/dez, 2004.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Vale Quanto Pessa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2008.

SAPIRO, Gisèle, «Je n'ai jamais appris à écrire» Les conditions de formation de la vocation d'écrivain”, **Actes de la recherche en sciences sociales**, 2007/3 n° 168, p. 12-33.

SCAPINI, Carla Zanatta. **O documental, o testemunhal e o romanesco na narrativa autobiográfica**: sobre como Luiz Alberto Mendes veio a ser. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria: 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Andressa Marques da. Desde que o samba é samba, Paulo Lins Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012. (Resenha). **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 41, p. 269-279. Brasília, jan./jun. 2013.

SILVA, Mario Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito**: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000). 2011. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SILVA, Simone; TENNINA, Lucía. ‘Literatura Marginal’ de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz. In: **Ipotesi**, Vol. 15, n°2. Juiz de Fora: UFJF, jul./dez. 2011. pp. 13-29.

SILVEIRA, Oliveira. **Banzó, Saudade Negra**. Porto Alegre: Edição do autor, 1970.

SILVEIRA, Oliveira. Treze de Maio (entrevista). **Portal Afro**. s/d. Disponível em [<http://portalafro.com.br/portoalegre/oliveira/movimentonegro.htm>], acesso em 30/05/2014.

SOUTO, Julio. Lecturas sociológicas de la autonomía literaria. **Revista Landa**. vol. 1, n°2, pp. 32-

56. Florianópolis: UFSC, 2013.

SOUTO, Julio; SOUZA, Luciéle Bernardi de. O quê escrever quer dizer? Uma leitura de *Da Cabula*. Em: **Revista Boitatá**. n. 14, p. 127-143. Londrina, ago-dez 2012.

SOUTO, Julio. “Os escritores da periferia criam novos leitores”. Em *Sul21*, 14/01/2014. Disponível em [<http://www.sul21.com.br/jornal/os-escritores-da-periferia-criam-novos-leitores-por-julio-souto-salom/>], acesso em 20/05/2014.

SOUZA, Jessé. **A modernização seletiva**. Uma reinterpretação do dilema brasileiro. Brasília: UnB, 2000.

_____. A Sociologia Dual de Roberto Damatta: descobrindo nossos mistérios ou sistematizando nossos auto-enganos? **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 16, n. 45, fevereiro 2001. pp. 47-67.

_____. **A construção social da subcidadania**. Para uma sociologia política da modernidade periférica. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2003.

_____ (org.). **A invisibilidade da desigualdade brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____ (org.) **A ralé brasileira**. Quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____ (org.). **Os batalhadores brasileiros**: nova classe média ou nova classe trabalhadora. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. Em defesa da sociologia: o economicismo e a invisibilidade das classes sociais. In: **Revista Brasileira de Sociologia (RBS)**, v. 01, pp. 129-158, 2013.

STOLZ, Elio; NOGUEIRA, Manuel; CURIA, Marcelo. **Histórias de Pescador**. Imagens da Colônia Z-3. Pelotas: Brasil Telecom / LIC, 2001.

TEIXEIRA, Alex Niche. **A Espetacularização do Crime Violento pela Televisão**: O Caso do Programa Linha Direta. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2002.

TENNINA, Lucía. El blog de Ferréz : en búsqueda de la literatura. **Criação & Crítica**. nº 4. São Paulo, 2010.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: UnB. Núm 42, jul./dez. 2013, pp. 11-28.

VARELA, Rafael. Agricultora pelotense Laura Matheus lança primeiro livro aos 71 anos. Porto Alegre: **Zero Hora**, 06/05/2008.

VILLARRAGA, Fernando Eslava. Literatura Marginal: o assalto ao poder da escrita. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual / Carolina Maria de Jesus. In: SCHWARTZ,

Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp. 204-214

WAIZBORT, Leopoldo. **A Passagem do três ao um**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZALUAR, Alba. “Hipermasculinidade” leva jovem ao mundo do crime. (Entrevista). Em: **Folha de São Paulo**, 12/07/2004. Disponível em [\[http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1207200423.htm\]](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1207200423.htm), acesso em 30/05/2014.

ZANELLA, Bianca. Antes da história um sonho. Em: **Diário Popular**. Pelotas, 04/06/2008. Disponível em [\[http://biancazanella.blogspot.com.br/2008/06/antes-da-histria-um-sonho.html\]](http://biancazanella.blogspot.com.br/2008/06/antes-da-histria-um-sonho.html), acesso em 30/05/2014.

ANEXO I – Tabelas de documentos

Documentos citados na construção dos relatos, em ordem cronológica. Todos os links foram acessados em 20/08/2014.

Tabela 2 - Documentos citados no retrato de Paulo Lins

Cód.	Documento	Data	Dimensão	Localização
PL1	Entrevista no <i>Jornal da Tarde – O Estado de S. Paulo</i> (São Paulo)	27/06/1999	2.470 palavras	http://www.midiaindependente.org/pt/red/2002/10/39609.shtml
PL2	Entrevista com Heloisa Buarque de Holanda.	s/d (2002?)	5.639 palavras	http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-paulo-lins/
PL3	Entrevista na revista <i>Caros Amigos</i> (Editora Caros Amigos, São Paulo)	nº 74, maio 2003	Pags. 30-35.	Impresso.
PL4	Programa <i>Constituindo</i> , TV Câmara (Brasília).	26/12/2008	3:19 min.	http://www.youtube.com/watch?v=LZSmrNGfFf0
PL5	Entrevista com Ferréz, Programa <i>Interferência</i> .	Pgm 27, 01/08/2009	41:37 min.	http://vimeo.com/5844747
PL6	<i>Entrevista Trip FM</i> .	19/03/2010	55 min.	http://p.audio.uol.com.br/trip/10_03_19_paulo_lins/lins_pod.mp3
PL7	Entrevista no programa <i>Jogo de Idéias</i> (Fundação Itaú Cultural), gravado no 6º Fórum das Letras de Ouro Preto.	Nov. 2010	28:31 min. 28:06 min.	1) http://www.youtube.com/watch?v=8p4ddteEeP8 2) http://www.youtube.com/watch?v=1-RJk5f3L4
PL8	Programa <i>Roda Viva</i> (TV Cultura), entrevista a Demétrio Magnoli.	03/12/2010	27:15 min. 24:46 min. 25:33 min. 6:35 min.	1) http://www.youtube.com/watch?v=u2GSjwa-8xo 2) http://www.youtube.com/watch?v=J-b9D5W3iN8 3) http://www.youtube.com/watch?v=iG-UImXK4RI 4) http://www.youtube.com/watch?v=16ZGmqDulNs
PL9	Entrevista no programa <i>Provocações</i> (TV Cultura), com A. Abujamra.	Pgm 495 – 21/12/2010	7:33 min. 7:57 min. 9:08 min.	1) http://www.youtube.com/watch?v=ll4kZWMBcaw 2) http://www.youtube.com/watch?v=OyjZFtvuVvk 3) http://www.youtube.com/watch?v=LOie9_e79MA
PL10	Entrevista no programa <i>Espelho</i> , Canal Brasil - Globo.	26/04/2011	3:52 min.	http://canalbrasil.globo.com/programas/espelho/videos/1498947.html
PL11	Resenha <i>Desde que o samba...</i> , portal <i>Saraiva Conteúdo</i> .	24/04/2012	893 palavras	http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/45142
PL12	Conversa com Marcelino Freire, FESTIPOA	11/05/2012	15:23 min.	http://www.youtube.com/watch?v=3iFsHzjY88
PL13	Roda de Conversa no Festival Literário de Votuporanga.	28/07/2013	1:06:25 h.	http://www.youtube.com/watch?v=wL1oASyc4Wg

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 3 - Documentos citados no retrato de Ferréz.

Cód.	Documento	Data	Dimensão	Localização
FZ1	Entrevista no Programa do Jô Soares	2000 ?	9:51 min.	https://www.youtube.com/watch?v=SCb3oIpfOxM
Blog -data	Blog pessoal de Ferréz	2004-2014	1650 pags.	http://ferrez.blogspot.com.br pdf com as postagens analisadas disponível em: https://www.dropbox.com/s/hffsgmn54qii4ej/BLOG%20OFFER%C3%89Z%20-%20TUDO.pdf?dl=0
FZ2	Programa <i>Provocações</i> , com A. Abujamra	Pgm. 187, 20/06/2004	13:15 min. 14:07 min.	1) http://www.youtube.com/watch?v=KQ1Hk3sd9w0 2) http://www.youtube.com/watch?v=oQISxCRsELU
FZ3	Documentário <i>Literatura e Resistência</i> (1daSul, São Paulo)	2009	Min.	Meio Digital (DVD).
FZ4	Programa <i>Provocações</i> , com A. Abujamra	Pgm. 625, 13/08/2013	7:14 min. 8:02 min. 9:02 min.	1) http://www.youtube.com/watch?v=qQ0V-qQ5sFc 2) http://www.youtube.com/watch?v=30r9hYvkjEE 3) http://www.youtube.com/watch?v=sAW6vWVU1IE
FZ5	Entrevista ao pesquisador, realizada durante a Feira do Livro de Porto Alegre.	14/11/2013	33:42 min.	Arquivo digital disponível em: https://www.dropbox.com/s/1bgdfkr85jixi28/Ferrez%20entrevista%2014-11-2013.WMA?dl=0

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 4 - Documentos citados no retrato de Allan da Rosa.

Cód.	Documento	Data	Dimensão	Localização
AR1	Ficha biográfica de Allan da Rosa no acervo “Literafro”, da Faculdade de Letras da UFMG	2007?	378 palavras.	http://www.letras.ufmg.br/literafro/
AR2	Entrevista com Marco Bin, como anexo da Tese de Doutorado.	Setembro 2007	15 páginas.	BIN, Marco Antonio. As redes de escritura nas periferias de São Paulo . A palavra como manifestação da cidadania. 2009. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PEPG de Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo. pp. 160-175. Disponível em http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/8/TDE-2009-06-04T07:42:49Z-7752/Publico/Marco%20Antonio%20Bin.pdf
AR3	Entrevista portal <i>Raíz</i> .	2008 aprox.	1388 palavras.	http://revistaraiz.uol.com.br/politicas/cooperifa.html
AR4	Entrevista com <i>Observatório da Educação</i> .	27/05/2009	1.862 palavras.	http://www.observatoriodaeducacao.org.br/index.php/entrevistas/56-entrevistas/697-o-mundo-da-eja-tem-um-quintal-entre-o-falado-e-o-escrito-o-ouvido-e-o-lido
AR5	Entrevista na revista <i>Darandina</i> (PPGL/UFJF).	2011	18 páginas.	FARIA, Alexandre; FERNANDES, Fernanda P. A.; MIRANDA, Waldilene; BARRETO, C. O. A parábélum e o passarinho. Entrevista com o escritor Allan da Rosa. Darandina Revisteletrônica , v. 3, p. 04, 2011. Disponível em

				http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/07/Entrevista-Allan-da-Rosa.pdf
AR6	Entrevista a Sérgio Vaz. Programa “A beira da Palavra”, rádio USP.	02/05/2013	45 min.	<ol style="list-style-type: none"> 1) http://www.edicoestoro.net/media/mp3/beira_palavra/sergio_vaz/Sérgio%20Vaz%20-%20bloco1.mp3 2) http://www.edicoestoro.net/media/mp3/beira_palavra/sergio_vaz/Sérgio%20Vaz%20-%20bloco2.mp3 3) http://www.edicoestoro.net/media/mp3/beira_palavra/sergio_vaz/Sérgio%20Vaz%20-%20bloco3.mp3
AR7	Palestra no no III Seminário Poéticas de Orais, UFRGS (Porto Alegre)	16/09/2013	1h 12min.	https://www.dropbox.com/s/tbgi6p0gix4go1z/Allan-da-Rosa-poeticasorais.WMA?dl=0

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 5 - Documentos citados no retrato de Dona Laura Matheus.

Cód.	Documento	Data	Dimensão	Localização
DL1	Entrevista a Dona Laura Matheus realizada pela pedagoga Carla Lacau , que nos proporcionou uma transcrição.	2007	5 pags.	https://www.dropbox.com/s/ymfn8rattgy2fgv/entrevista%20Laura%20-%20Carla.doc?dl=0
DL2	Entrevista com o editor Marcelo Vessoni , realizada pelo pesquisador, em São Paulo.	19-05-2013	54:30m	https://www.dropbox.com/s/sjchontft1job364/Marcelo%20-%20Editor%20Laura%20Matheus.WMA?dl=0
DL3	Entrevista com a jornalista Gabriela Mazza , realiza pelo pesquisador, em Pelotas.	28-06-2013	47:23 m	https://www.dropbox.com/s/rei03vbb5wvn55q/gabriela%20mazza%20-%20laura%20matheus.WMA?dl=0
DL4	Entrevista com a escritora Hilda Simões Lopes , realizada pelo pesquisador, em Porto Alegre.	14-07-2013	1h 02:10m	https://www.dropbox.com/s/6hx179523iqxd6d/Hilda%20Simoes%20Lopes%20-%20Oficina%20-%20Laura%20Matheus.WMA?dl=0

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 6 - Documentos citados no retrato de Jandira Brito.

Cód.	Documento	Data	Dimensão	Localização
JB1	Entrevista com Jandira Brito, realizada pelo pesquisador, na Restinga.	28/10/2013	52:28m	https://www.dropbox.com/s/unl4xya5x5qyo9j/Jandira28-10-2013.WMA?dl=0
JB2	Entrevista com Ana Lúcia Tettamanzy, realizada pelo pesquisador, em Porto Alegre.	06/11/2013	1:11:42	https://www.dropbox.com/s/g2huysgh1xo6ax0/Ana%20L%C3%BAcia%20Tettamanzy%20-%2006112013.WAV?dl=0

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 7 - Correspondências de Jandira Brito.

Nº	Data	De:	Conteúdo	Obs.
01	24/06/05	Terezinha CVMI	Programação melhor idade.	Não scaneado.
02	04/06/04	Auri:> Vanda	Sobre jornal <i>Letras Santiaguenses</i> .	
03	--	João Aparecido Barra. Jardim Santa Terezinha Comércio Brasiliense - SP	Sobre participação Olimpíada Literária "Por do Sol".	2 imagens.
04	16/12/2004	Paulo César Vicentini. Passo Fundo – RS.	Sem conteúdo.	Não scaneado.
05	30/08/2004	Auri Anonio Suduti. Santa Maria - RS	Recibo jornal <i>Letras Santiaguenses</i> .	
06	13/09/04	Gualberto Bruno de Andrade. Guarajari (ES)	Sem conteúdo.	Scaneo envelope.
07	08/10/04	Auri Anonio Suduti. Santa Maria – RS.	Pedido colaboração jornal <i>Letras Santiaguenses</i> , nº 54.	
08	12/11/04	Carlos A.A. Ribeiro. B. Boa Vista, Porto Alegre - RS.	Carta pessoal.	2 imagens.
09	22/11/04	Carlos A.A. Ribeiro. B. Boa Vista, Porto Alegre - RS.	Carta Pessoal.	
10	23/12/04	Paulo César Vicentini. Passo Fundo – RS.	Sem conteúdo.	Scaneo envelope
11	10/12/04	Auri Anonio Suduti. Santa Maria - RS	Sobre jornal <i>Letras Santiaguenses</i> , nº 55.	
12	07/12/04	Carlos A.A. Ribeiro. B. Boa Vista, Porto Alegre - RS.	Carta Pessoal.	2 imagens.
13	20/12/04	Carlos A.A. Ribeiro. B. Boa Vista, Porto Alegre - RS.	Carta pessoal.	4 imagens.
14	14/01/05	Paulo César Vicentini. Passo Fundo – RS.	<i>Fanzine</i>	2 imagens.
15	21/02/05	Francisco P. Ferreira de Oliveira. Conceição do Mato Dentro - MG	Nota de leitura jornal <i>Letras Santiaguenses</i> .	
16	14/01/05	Auri Anonio Suduti. Santa Maria - RS	Recibo jornal <i>Letras Santiaguenses</i> Nota de recibo da colaboração.	Scaneo junto.
17	21/01/05	Carlos A.A. Ribeiro. B. Boa Vista, Porto Alegre - RS.	Carta pessoal.	2 imagens.
18	21/01/05	Carlos A.A. Ribeiro. B. Boa Vista, Porto Alegre - RS.	Poema manuscrito.	
19	04/02/05	Auri Anonio Suduti. Santa Maria - RS	Sobre jornal <i>Letras Santiaguenses</i> .	
20	14/02/05	Carlos A.A. Ribeiro. B. Boa Vista, Porto Alegre - RS.	Sem conteúdo.	Scaneo envelope.
21	08/03/05	Carlos A.A. Ribeiro. B. Boa Vista, Porto Alegre - RS.	Carta pessoal.	2 imagens.
22	22/05/05	José Vieira. Galiléia, MG.	Carta pessoal	2 imagens.
23	07/03/05	Paulo César Vicentini. Passo Fundo – RS.	<i>Fanzine</i> Poesias	2 imagens.
24	08/03/05	Auri Anonio Suduti. Santa Maria - RS	Recibo mais nota sobre colaboração jornal <i>Letras Santiaguenses</i> , nº 56.	Scaneo junto.
25	20/03/05	José Vieira. Galiléia, MG.	Carta Pessoal.	2 imagens.
26	29/03/05	Jorge Salom Borges. Aclimaçar, SP – SP.	Convite concurso de poesia "Livreria Época".	2 imagens.

27	29/03/05	Larí Franceschetto. Veranópolis – RS.	Cartas e poemas.	
28	05/04/05	Antonio Fernando de Andrade. Recife (PE).	Cartas e poemas.	Scaneo junto.
29	23/04/05	Antonio Fernando de Andrade. Recife (PE).	Poemas.	Scaneo junto
30	20/04/05	Larí Franceschetto. Veranópolis – RS.	Carta sobre programa de radio.	
31	23/06/05	Luciene Freitas. Recife (PE)	<i>Fanzine</i> e carta.	2 imagens.
32	20/10/05	Carlos A.A. Ribeiro. B. Boa Vista, Porto Alegre - RS.	Carta pessoal.	
33	26/11/05	Carlos A.A. Ribeiro. B. Boa Vista, Porto Alegre - RS.	Carta pessoal e poema.	3 imagens.
34	22/08/06	Urgilene Araújo. Belo Horizonte (MG)	Convite concurso de poesia “Rogério Salgado”.	
35	10/02/2006	Auri Anonio Suduti. Santa Maria – RS.	Sobre jornal <i>Letras Santiaguenses</i> .	
36	15/03/06	Ivone Vebber. Caxias do Sul – RS.	Nota manuscrita.	2 imagens.
37	20/05/06	Ivone Vebber. Caxias do Sul – RS.	Carta e <i>Fanzine</i> .	2 imagens.
38	25/05/06	Auri Anonio Suduti. Santa Maria – RS.	Recibo jornal <i>Letras Santiaguenses</i> .	
39	09/06/06	Auri Anonio Suduti. Santa Maria – RS.	Sobre jornal <i>Letras Santiaguenses</i> .	
40	20/06/06	Viviane Meireles. Triunfo - RS.	Convite jornal poesia.	Scaneo junto.
41	20/08/07	Mauricio Savino. SP.	Convite para edição por conta de autor na Phoenix Editora.	
42	29/08/07	Virgilene Araujo. Belo Horizonte - MG	Convite para concurso de poesia.	
43	11/01/08	Antonio Pereira Mello – Bairro Itararé – Santa Maria - RS	Corrente para trocar livros de poesia.	2 imagens.
44	20/02/08	Virgilene Araujo. Belo Horizonte – MG.	Convite para antologia poética por conta do autor	2 imagens.
45	30/05/08	Deputado João Leite, Camara estadual MG.	Tríptico com programação do evento belopoetico.com (IV edição. Coorganização Virgilene Araujo)	2 imagens.
46	11/11/09	Mauricio Savino. SP.	Convite edição por conta autor na Phoenix Editora, para “VIII Antologia Internacional Palavras no 3º milênio”.	Não scaneo, <i>idem</i> 41.
47	20/02/08	Virgilene Araujo. Belo Horizonte – MG.	Convite edição por conta do autor Phoenix Editora, para “VIII Antologia Internacional Palavras no 3º milênio”.	Não scaneo, <i>idem</i> 41.
48	05/08/11	Larí Franceschetto. Veranópolis - RS.	Carta, poemas, recortes.	3 imagens.
49	23/03/11	Maurício Savino. SP.	Convite edição por conta do autor na Phoenix Editora, para “X Antologia Palavras no 3 milênio”.	Não scan, <i>idem</i> 41
50	26/09/11	Maurício Savino. SP.	<i>Idem</i> 49.	<i>Idem</i> 49
51	06/10/06	Paulo César Vicentini. Passo	Conteúdo perdido.	Scaneo

		Fundo – RS.		envelope: “À poetisa...”
52	2004	Paulo César Vicentini. Passo Fundo – RS.	<i>Fanzine</i> “Jornal de Poesia”. Sem envelope	2 imagens.
53	s/d	Jandira Brito (não é carta)	Rabiscos de poemas no reverso de um registro hospitalário.	
54	s/d	Jandira Brito (não é carta)	Poemas publicados em jornais. Supomos que <i>Letras Santiaguenses</i> Julh/Ago 2006 (“Minha Morte”, “Escrevo-te”, “Estupiez Humana”, “O Homem e Deus”, “Asas nos pés”) e <i>Jornal da Restinga</i> (“Rua dos secretos amores”).	

Fonte: Elaboração própria. Todas as cartas disponíveis em <https://www.dropbox.com/sh/uap17pobmuuelnt/AAARryQG6JoakIQ92JxjdcFa?dl=0> (Acesso em 20/08/2014).