

GISSELE BONAFÉ COSTA

**AS MARGENS NA LITERATURA:
UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE
VERSOS MARGINAIS**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Prof. Dra. Suzy Maria Lagazzi

**CAMPINAS
2009**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

C823m

Costa, Gissele Bonafé.

As margens na literatura: uma análise discursiva de versos marginais / Gissele Bonafé Costa. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Suzy Maria Lagazzi.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura marginal. 2. Análise do discurso. 3. Poesia. 4. Resistência. I. Lagazzi, Suzy Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: The margins of literature: a discursive analysis of 'marginal' poems

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Marginal literature; Discourse analysis; Poetry; Resistance.

Área de concentração: Lingüística.

Titulação: Mestre em Lingüística.

Banca examinadora: Prof. Dr. Suzy Maria Lagazzi (orientadora), Prof. Dr. Lauro José Siqueira Baldini, Profa. Dra. Eliana de Almeida, Profa. Dra. Cristiane Pereira Dias (suplente), Profa. Dra. Cláudia Regina Castellanos de Pfeiffer (suplente).

Data da defesa: 18/12/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Lingüística.

BANCA EXAMINADORA:

Suzy Maria Lagazzi

Lauro José Siqueira Baldini

Eliana de Almeida



Cristiane Pereira Dias

Cláudia Regina Castellanos de Pfeiffer

IEL/UNICAMP
2009

**Esta dissertação é dedicada
a todos os colegas e professores da
E.M.P.G. Prof. Rivadávia Marques Júnior,
à galera do Condomínio Atlântico,
aos meus vizinhos do Edifício Cuba:
margens silenciadas,
nunca apagadas em mim.**

AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra. Suzy, grande orientadora e amiga, pela dedicação e alegria que me acompanharam durante a realização desta dissertação.

À CAPES, pela bolsa concedida para realização deste trabalho.

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação do IEL, que tão prontamente responderam às minhas muitas questões. Aos funcionários da biblioteca.

À Prof. Dra. Eliana de Almeida, presença poética neste trabalho.

À Prof. Dra. Cláudia Pfeiffer, pela sensibilidade da leitura.

Ao Prof. Dr. Lauro Baldini, pelas muitas questões, as quais me motivam a dar continuidade às discussões aqui iniciadas.

À Dra. Cristiane Dias que tão prontamente aceitou o convite para fazer parte da banca.

Ao Beso, por me ensinar o caminho até a Cooperifa. À família Cooperifa.

À Prof. Dra. Heloísa Buarque de Hollanda, que atenciosamente ouviu e respondeu minhas indagações sobre essas literaturas marginais.

Aos meus pais, Dona Eliana e Paulo “Roberts”, pela revolta e resistência diárias.

Ao Rafa, irmão mais velho, pelo caderno de folha reciclável que me acompanhou nesta longa trajetória, por sempre acreditar em mim.

Ao Ricardinho, irmão mais novo, por liberar o computador, pelo sempre-sorriso.

Aos meus tios, Rinaldo e Ceres, por se fazerem presentes na distância.

Às grandes amigas de graduação e pós-graduação Carol, Fernanda, Isabela, Lígia e Simone, pela acolhida sempre carinhosa, sempre instigante, quando eu já não tinha teto em Campinas.

Ao Fábio, o “agente da CAPES”, pelo companheirismo, amor e tranquilidade sem os quais este trabalho não seria finalizado.

A todos aqueles que fizeram parte deste percurso e auxiliaram-me na sua construção.

RESUMO

No dicionário, o verbete 'marginal' aponta, em sua materialidade, diferentes possibilidades de o sujeito colocar-se fora da sociedade ou da lei: “Diz-se de pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei...”. A margem, que delimita o espaço, isola aquilo que está dentro (a sociedade, as leis) e exclui o que está fora (o marginal). Ser marginal, nesse sentido, é estar fora da sociedade e de suas leis.

Porém, ao nos confrontarmos com a opacidade dos sentidos ali formulados, deparamo-nos com a conjunção “como” que liga (separando) a multiplicidade dos sentidos da palavra 'marginal' (“diz-se de pessoa que vive à margem da sociedade”) com a restrição limitante da conformidade ou da comparação: “como vagabundo, mendigo ou delinquente”.

A defesa pela legitimidade do uso da nomenclatura "Literatura Marginal" realizada por Ferréz e observada na análise das revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal* sugere outras possibilidades de significação da marginalidade, ou seja, outras formas de o sujeito colocar-se fora da sociedade e de suas leis, as quais NÃO significam, necessariamente, ser "vagabundo", "mendigo" ou “delinquente”, o que também é observado na Poesia Marginal da década de 70.

Na tentativa de compreender como, pelo poético, a marginalidade é formulada, - passando inclusive, em sua ligação com a literatura, a ser um objeto simbólico pelo qual se luta - apresento, nesta dissertação, a análise das poesias reunidas nas antologias *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica* (2005), organizada por Ferréz e *26 poetas Hoje* (1976), por Heloísa Buarque de Hollanda.

Na comparação entre essas duas produções poéticas, marcadas igualmente pela formulação 'marginal', pergunto-me sobre o que nelas se repete, o que produz diferença e por quê. É nesse jogo entre a marginalidade na década de 70 e a marginalidade na atualidade que outras possibilidades de significação ‘marginal’ aparecem, indicando, assim, - para além dos sentidos de "vagabundo", "mendigo" ou “delinquente” - a resistência dos sujeitos na/pela poesia da língua.

Palavras-chave: Literatura Marginal, Análise do discurso, poesia e resistência.

ABSTRACT

In the Portuguese dictionary, the entry “*marginal*” (“outcast”) indicates, in its definition, different manners of placing a person outside society or the law. “It is said of a person who lives on the margins of society or the law...”. The margin, which defines the space, isolates that which is inside (society, the laws) and excludes that which is outside (“*o marginal*” or the outcast). To be “*marginal*”, in this sense, is to be outside society and its laws.

However, when facing the opacity of the meanings formulated in the dictionary we find the conjunctions “like” or “as” which connects (separating) the multiplicity of the meanings of the word “*marginal*” (“it is said of person who lives on the margins of society”) with the limiting restriction of conformity or of comparison: “like a vagabond, beggar or delinquent”.

The defense of legitimacy in the use of the designation “*Literatura Marginal*” carried out by Ferréz and observed in the analysis of the periodicals *Caros Amigos/Literatura Marginal* suggests other meanings for marginality, that is, other forms to be outside society and its laws, which DO NOT mean necessarily, to be a “vagabond”, “beggar” or “delinquent”, which is also observed in the “*Poesia Marginal*” of the 70s.

Trying to understand how, through the poetic meaning, the marginality is formulated, - becoming even, in its connection to literature, a symbolic object fought for – the analysis of the poems collected from the anthologies *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica* (2005) (Marginal Literature: Talents of the peripheral writing), organized by Ferréz and *26 poetas Hoje* (1976) (26 Poets Today), by Heloísa Buarque de Hollanda.

In the comparison between these two poetic productions, marked equally by the designation of “*marginal*”, we ask about what is repeated in them, what produces a difference and why. It is in this game between the marginality of the 70s and the current marginality that other possibilities of “*marginal*” meaning appear, indicating thus – beyond the senses of “vagabond”, “beggar” or “delinquent” – the resistance of the subjects in / for the poetry of the language.

Keywords: ‘Marginal’ literature; Discourse analysis; Poetry; Resistance.

SUMÁRIO

Sobre o começo do problema ou o problema do começar.....	1
1.0. Das verdes placas de trânsito e brancas páginas de jornal às coloridas capas de livro: eis a literatura marginal.....	5
1.1. Convite à marginalidade ou Uma leitura marginal.....	5
1.2. A partição do social nos escritos marginais.....	36
1.3. O deslize ‘marginal’ na literatura: a Poesia Marginal da década de 70.....	39
2.0. As margens na literatura às margens da literatura: apresentação do dispositivo teórico-analítico.....	45
2.1. As margens na literatura: dizeres marginais em dois tempos.....	45
2.1.1. <i>26 Poetas Hoje</i> : os versos ‘de los hijos de la dictadura’.....	46
2.1.2. <i>Literatura Marginal: talentos da escrita periférica</i> : o verso e a prosa da periferia.....	58
2.1.3. Recortes da margem: a construção do corpus.....	65
2.2. Às margens da literatura: uma compreensão discursiva do texto, da autoria, da poesia e da metáfora.....	67
3.0. Entre o dentro e o fora, entre o visível e o invisível, o realizado e o alhures... Entre a sociedade e a marginalidade: a margem.....	79
3.1. A Literatura Marginal na atualidade: a margem na denúncia.....	79
3.2. Poesia Marginal na década de 70: a margem no estranhamento.....	92
3.3. Sujeito e resistência.....	106
Conclusão, concludo, concluir: indo da margem à periferia.....	111
Referências bibliográficas.....	117
Anexos.....	123

Sobre o começo do problema ou o problema do começar

Dar início a um texto é, no mínimo, desafiar-se a configurar um princípio a algo ainda em andamento, e que desejamos ter concluído. A introdução desta dissertação não foge dessa problemática. O desafio, aqui, é mostrar ao leitor o caminho (o qual ainda se percorre, diga-se de passagem) que me permite assumir a autoria deste conjunto disperso de letras, linhas e discursos nomeado por mim de *As margens na literatura: uma análise discursiva de versos marginais*. Para que o movimento se estabilize - ainda que instantaneamente - num começo, meio e fim, volto ao momento da indagação, formulada ainda como simples curiosidade de quem tenta olhar o que parece óbvio com a perplexidade de quem aprecia o que é dito fantástico.

Durante a graduação, tive acesso a três edições especiais da revista *Caros Amigos - Caros Amigos/Literatura Marginal: A cultura da periferia Ato I* (2001), *Caros Amigos/Literatura Marginal: A cultura da periferia Ato II* (2002) e *Caros Amigos/Literatura Marginal: A cultura da periferia Ato III* (2004) - que reúnem textos literários produzidos por moradores da periferia e também por detentos ou ex-detentos de penitenciárias brasileiras.

Essa “descoberta da periferia”, junto à minha própria vivência como moradora de bairros periféricos da cidade de São Paulo, impeliram-me à leitura das revistas e também do livro *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica*, antologia publicada em 2005 que traz algumas das poesias e contos veiculados originalmente nas edições especiais da *Caros Amigos/Literatura Marginal*.

Da leitura dessas publicações, chamou-me a atenção, principalmente, a defesa pela legitimidade do uso do termo ‘marginal’ para a qualificação da produção literária reunida nessas publicações, o que era realizado por Ferréz nos textos de abertura das revistas especiais e também no prefácio do livro por ele organizado.

É desse último texto o trecho que reproduzo abaixo:

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, por que teríamos espaço para um movimento literário? Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na

porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos (Ferréz, 2005 a, p. 10).

Questionava-me, diante de tão contundente defesa, materializada de forma significativa no recorte apresentado, sobre como a nomeação ‘marginal’, utilizada comumente de forma pejorativa, era, através da fala em primeira pessoa de Ferréz, agora, em sua ligação com o literário (“Literatura Marginal”), um termo reivindicado, de forma violenta (“não batemos na porta pra alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos”) por autores moradores de periferia e autores presidiários e ex-presidiários, os quais, até então, eram identificados, de forma negativa, por meio desse mesmo termo.

No verbete ‘marginal’, reproduzido abaixo, a *margem*, que delimita o espaço, isola aquilo que está dentro (a sociedade, as leis) e exclui o que está fora (o *marginal*). Ser marginal, nesse sentido, é estar fora da sociedade e de suas leis:

Marginal. [Do lat. Margine, margine, ‘margem’, + -al.] Adj. 1. Da margem, ou a ela relativo, ou feito, traçado, escrito, desenhado nela: *A largura marginal do livro é pequena; Há na obra umas notas marginais; O volume contém ilustrações marginais.* 2. V. ribeirinho. 3. V. ripícola. 4. Feito ou elaborado à margem de algum assunto: *comentários marginais.* 5. Bras. **Diz-se de pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei como vagabundo, mendigo ou delinquente;** fora-da-lei ~ V. homem -, nota -, terreno -e utilidade -. 6 Bras. Indivíduo marginal (5); fora-da-lei: *A polícia prendeu diversos marginais.* (Ferreira, 1975, p.889, grifos meus)

Na formulação “Diz-se de pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei como vagabundo, mendigo ou delinquente”, a conjunção “como” liga (separando) a multiplicidade dos sentidos da palavra ‘marginal’ (“diz-se de pessoa que vive à margem da sociedade”) com a restrição limitante da conformidade ou da comparação: “como vagabundo, mendigo ou delinquente”, nomeações, muitas vezes, atribuídas aos moradores da periferia, detentos e ex-detentos.

Neste trabalho, interessa-me compreender como, pelo literário, a marginalidade é formulada, passando inclusive, na sua ligação com a literatura, a ser um objeto simbólico pelo qual se luta, não corroborando aqueles sentidos estabilizados (“vagabundo”, marginal’ “mendigo” ou “delinquente”) levantados acima, mas apontando, ao contrário, outras possibilidades de o sujeito colocar-se fora da sociedade e de suas leis.

No capítulo inicial desta dissertação, convido o leitor a acompanhar-me num percurso acerca dos textos de abertura das revistas já citadas, percurso a partir do qual pude confrontar-me com a palavra ‘sendo utilizada para uma determinada identificação da sociedade. Destaco, já nesse momento de desenvolvimento do trabalho, o movimento de interpretação que marca a seleção dos textos que formam a revista, mostrando a relevância em se considerar as condições de produção quando falamos, especificamente, do gesto interpretativo do analista. Concluo, a partir dessa análise inicial, que o termo ‘marginal’ identifica, através de formulações opositivas, o lugar social de onde falam o sujeito que exerce a função autor e aqueles que por ele são representados no discurso. Ainda nesse capítulo, apresento outro momento de nossa literatura também formulado a partir do termo ‘marginal’, o qual, nesse caso responde à forma de produção e circulação dessa produção literária: a Poesia Marginal da década de 70.

Tomando o deslize entre a Poesia Marginal da década de 70 e a Literatura Marginal desenvolvida a partir do final da década de 90 como discursivamente significativo, pergunto sobre os mecanismos de funcionamento dessas diferentes produções literárias marcadas, igualmente, pela nomeação ‘marginal’.

A partir dessa questão, mostro, no segundo capítulo desta dissertação, a necessidade de inclusão das antologias *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005) e *Poetas Hoje* (1976) como parte do material analítico, ressaltando sempre a singularidade que caracteriza, a meu ver, a análise de textos reunidos em antologias.

Ainda nesse capítulo, apresento a especificidade de se tratar o termo ‘marginal’, pela literatura, numa perspectiva discursiva. Procuo ressaltar, nesse sentido, que o poético neste trabalho não é compreendido enquanto um efeito especial da língua, mas como um funcionamento possível na/da própria língua. Trago também, nesse capítulo, os primeiros recortes do material, a partir dos quais desenvolvo as análises apresentadas no capítulo seguinte.

Concluo, a partir delas, que a produção poética da década de 70 e aquela produzida nas periferias atualmente, significados na marginalidade, apontam, igualmente, para a configuração de uma posição marginal, construída simbolicamente no dizer do sujeito “autor marginal”, a qual fica marcada na alteridade no conjunto da sociedade e de suas leis.

No entanto, para além dessa convergência, dadas as condições nas quais cada um desses discursos é produzido, temos também diferentes formas de individualização do sujeito, as quais se materializam em formas distintas de resistência.

1.0. Das verdes placas de trânsito e brancas páginas de jornal às coloridas capas de livro: eis a *Literatura Marginal*.

1.1. Convite à marginalidade ou Uma leitura marginal.

A leitura desta dissertação começa com um convite: solicito ao leitor que me acompanhe neste percurso acerca das revistas especiais *Caros Amigos/Literatura Marginal atos I, II e III* a fim de que, ao trilhar o caminho destes escritos, anotações feitas à margem do texto, possa também deparar-se com o processo de formulação da pergunta central que orienta este trabalho: Como a marginalidade é formulada pela literatura?

Ao tomarmos em nossas mãos a revista *Caros Amigos/Literatura Marginal Ato I*, lançada em agosto de 2001, o primeiro objeto que se coloca para nossa observação é a sua capa. Em seu centro, observa-se o desenho de um livro aberto, em cujo lado esquerdo, vemos a expressão *Literatura Marginal* redigida em vermelho; do lado direito do mesmo livro, as páginas estão recortadas no formato da letra *L*.

Acima do livro, a palavra *Literatura* é escrita em branco sobre o desenho daquilo que se assemelha a um assoalho. Abaixo, encontramos a palavra *Marginal* formada a partir de recortes do que parecem ser jornais ou revistas, o que pode nos remeter às manchetes desses meios de divulgação, nas quais, muitas vezes, o ‘marginal’ é destaque; e também a muitos seriados policiais, nos quais personagens que representam criminosos (marginais, portanto) utilizam esse tipo de material para mandar uma mensagem de ameaça sem que suas digitais fiquem ali registradas.

Na letra *M* apresentam-se indícios de quem seriam os escritores marginais. Ali aparecem os nomes – ou algumas letras dos nomes – de João Antônio, Lima Barreto, Paulo Lins, Erton Moraes, Plínio Marcos. Na letra *A* da mesma palavra há uma referência a um salmo, o que nos remete ao discurso religioso.

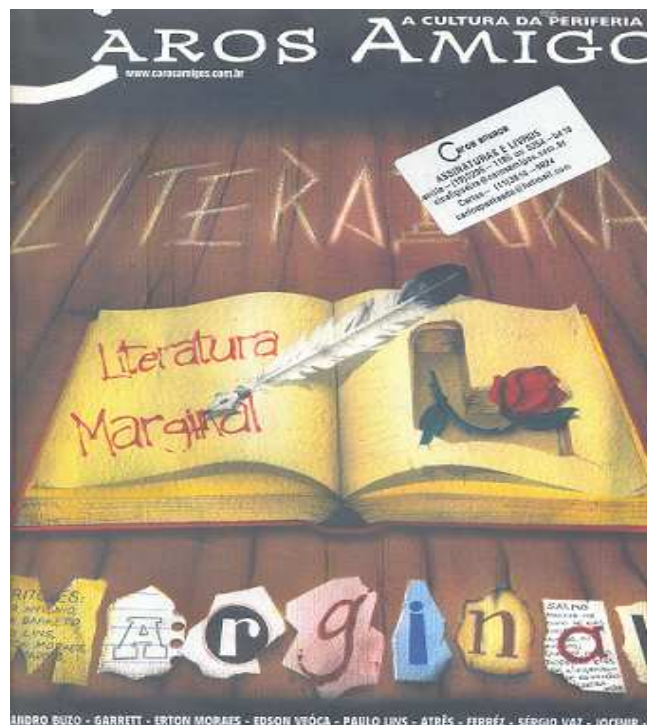


Figura 1: Capa da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* ato I.

Na contracapa da revista encontramos o “Manifesto de Abertura: Literatura Marginal” (Ferréz, 2001, p.3). Ainda que a escolha pela formulação ‘manifesto’ seja significativa, convidando-nos à leitura do texto que abre a revista, peço ao leitor que se detenha antes na parte inferior da página que sucede a capa.

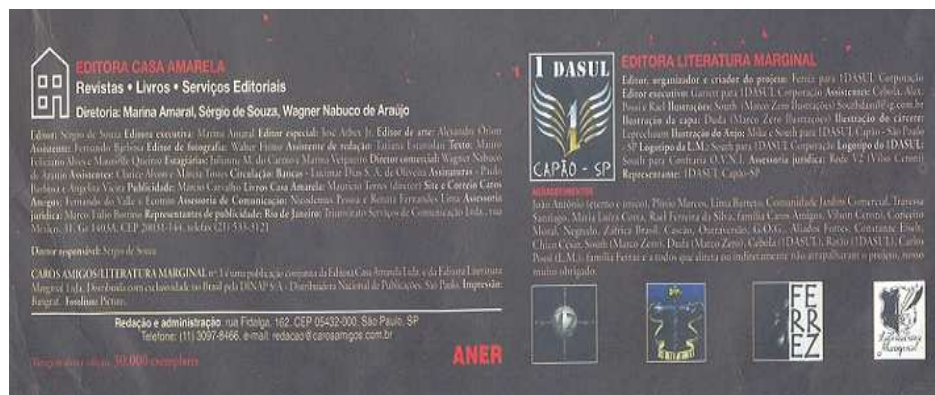


Figura 2: Informações bibliográficas encontradas na contracapa da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* ato I.

Nesta página apresenta-se, de um lado, o logotipo da editora Casa Amarela, responsável pela publicação da revista *Caros Amigos*, e informações sobre sua equipe editorial; do outro lado, o que vemos é o logotipo do *I da Sul*¹, que parece ser também responsável pela Editora Literatura Marginal², sobre a qual também encontramos dados relativos à equipe editorial.

Uma primeira indagação que o leitor pode fazer já neste momento é sobre a relação estabelecida entre a revista *Caros Amigos*, representada pela Editora Casa Amarela, e a desconhecida Editora Literatura Marginal, representada pelo *I da Sul*.

Para responder a essa questão é preciso atentar para outra pista deixada nessa mesma página e no texto de abertura da revista: o nome do editor, organizador e criador do projeto e também autor do “Manifesto Literatura Marginal” (2001, p.3): Ferréz.

Ainda que o uso desse pseudônimo, criado pelo próprio autor dos livros *Capão Pecado* (2000) e *Manual Prático do ódio* (2003), seja explicado, por ele, como uma referência a Virgulino Ferreira (Ferre) e Zumbi dos Palmares (Z)³; ao nos depararmos com a materialidade da palavra Ferréz, não deixamos também de ser remetidos a outros sentidos, tais como “ferrado”, “ferido”, “ferir”... Sentidos que nos levam, dada a história desse autor, não à resistência ao coronelismo no sertão ou à resistência à escravidão nos quilombos, mas à resistência dos moradores das periferias nos grandes centros urbanos. Um passado não tão distante da vida presente de Ferréz.

Antes de assumir tal alcunha e, com ela, a carreira literária, Reginaldo Ferreira da Silva – cujo pai sempre trabalhou como motorista e a mãe como faxineira – passara por diversos empregos, tais como balconista, vendedor de vassoura, auxiliar geral e arquivista de uma empresa de recursos humanos. Foi exercendo essa última função que ele, em 1997, teve a oportunidade de publicar, com patrocínio da empresa, seu primeiro livro, *Fortaleza da Desilusão*.

¹ Movimento cultural organizado em 1999 pelos moradores do bairro de Capão Redondo, cuja sigla significa “Somos Todos um pela dignidade cultural da Zona Sul”.

² Além da produção do livro *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica*, sobre o qual se falará mais à frente, a editora, juntamente ao Movimento *I Da Sul*, foi responsável pela produção do documentário “Literatura e resistência”.

³ Disponível em www.ferrez.com.br. Acesso em: 16 nov. 2009.

A notoriedade do autor, no entanto, viria apenas com o seu segundo livro, *Capão Pecado*, que, no presente momento, está na sua terceira edição. Lançado em 2000, pela editora Labortexto, o romance tem como temática o cotidiano violento do bairro do Capão Redondo, onde até hoje vive o escritor. A bibliografia do autor conta ainda com o romance *Manual prático do ódio*, lançado em 2003, cujo tema central é um assalto a banco, trama a partir da qual são exploradas as relações de convivência na periferia.

Além dos dois romances mencionados anteriormente, Ferréz publicou também um livro infantil, *Amanhecer Esmeralda*, lançado em 2005; o livro *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006) que reúne contos e crônicas os quais, segundo o site do autor⁴, “retratariam a “verdadeira” São Paulo que se encontra longe dos arranhacéus da Avenida Paulista”; e uma adaptação para quadrinhos intitulada *Os Inimigos não Levam Flores*, baseada num conto de mesmo título. O autor é responsável também pela organização do livro *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica* (2005a), que reúne alguns dos poemas e contos originalmente publicados nas revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal*.

É durante a publicação do seu livro *Capão Pecado*, em 2000, que o autor faz uso do termo ‘marginal’ para identificação de sua produção literária, termo este que, mais tarde, passará a identificar também os contos e poemas reunidos nas edições especiais da revista *Caros Amigos*.

Quem nos dá essa informação é a antropóloga Érica Peçanha do Nascimento. Em sua dissertação *Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena* (2006), a autora apresenta como seu objetivo central “compreender a que se refere a apropriação recente da expressão ‘literatura marginal’ por escritores da periferia” (Nascimento, 2006, p. 1), dentre eles Ferréz.

Destaco, já neste momento, a importância da investigação de Nascimento (2006) no que se refere à produção e à circulação dos textos desses escritores referidos como ‘marginais’ e de seus objetivos mais amplos, principalmente no que tange à produção e à circulação da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* e à carreira literária de Ferréz. É a

⁴ Disponível em: www.ferrez.com.br/livros.html. Acesso em: 21 ago. 2009

partir desses dados, que serão diversas vezes citados neste trabalho, que pude levantar questões importantes acerca das condições de produção dessas obras literárias.

Aproveito também para diferenciar o trabalho de Nascimento (2006) daquele que aqui se desenvolve. Enquanto a autora debruça-se sobre a apropriação do termo ‘marginal’ adotada pelos escritores, voltando-se para isso “aos princípios e valores (codificados ou não) que os orientam, bem como as práticas que os definem” (Willians, 1980 *apud* Nascimento, 2006, p. 2), neste trabalho detenho-me sobre o funcionamento do discurso, ou seja, procuro compreender o modo como os textos produzem sentidos marginais, “tomando a ideologia enquanto processo de produção de um imaginário” (Orlandi, 2006, p.25) acerca da sociedade e de suas leis. Nesse sentido, não são os princípios e valores desses escritores que me interessam, mas a materialidade do dizer que leva à compreensão dos efeitos de sentido da marginalidade.

É graças ao levantamento desenvolvido por Nascimento (2006) que tenho acesso a uma fala de Ferréz, por ela coletada, no dia vinte de julho de dois mil e quatro, no evento “450 anos de Paulicéia Desvairada”, realizado no CEU Pêra Marmelo, localizado no bairro do Jaraguá, Zona Oeste de São Paulo. Na fala reproduzida abaixo, Ferréz estabelece simbolicamente um início para a utilização da rubrica ‘marginal’:

Quando eu lancei o Capão Pecado me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, só era do hip hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era literatura marginal (Ferréz, 2004 *apud* Nascimento, 2006, p. 15).

O processo identitário merece destaque nesse dizer de Ferréz. Por um lado, a pergunta sobre o pertencimento a um grupo (“Quando eu lancei o Capão Pecado me perguntavam de qual movimento eu era”) remete-nos à imagem comumente associada aos moradores da periferia. É bastante recorrente o uso da expressão ‘comunidade’ para identificação dos moradores de bairros periféricos, tanto por aqueles que vivem fora dessas

comunidades, como por aqueles que nela vivem e nela se identificam⁵. Mais que moradores eles fazem parte de uma comunidade na qual o processo identitário aparece como uma questão de sobrevivência. É preciso unir-se em mutirão para a construção dos barracos, é preciso reunir-se em comunidade para a reivindicação e para a garantia da própria legitimidade.

Por outro lado, não podemos esquecer que, tratando-se de um objeto simbólico, de forma específica de um livro, a palavra ‘movimento’ remete-nos também à necessidade, muitas vezes, da crítica literária, e não dos próprios autores, de agrupá-los nos chamados ‘movimentos’ ou ‘escolas’, os quais são exemplificados por Ferréz em sua fala (“me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do **modernismo**, de **vanguarda...**”).

Na fala de Ferréz, a tentativa de inserir-se num grupo (“me perguntavam de qual movimento eu era”) faz com que ele se aproprie de uma nomenclatura já utilizada pela mídia para identificar outros autores, tais como João Antônio e Plínio Marcos.

De fato, o uso realizado por Ferréz naquele momento não corresponde a um marco de início da utilização da expressão ‘marginal’ para qualificação de uma produção literária no Brasil. Nascimento (2006, p. 11-12) traz uma breve problematização acerca dos termos ‘literatura’ e ‘marginal’. Tal associação, segundo a antropóloga, adquiriu diferentes usos e significados conforme a atribuição feita pelos próprios escritores ou, como foi mais comum, em função da definição de estudiosos ou da imprensa em diferentes momentos.

Para abordar esses usos distintos da rubrica ‘literatura marginal’, a autora parte do trabalho de Gonzaga (1981 *apud* Nascimento, 2006, p. 11) para o qual essas variações estão relacionadas: 1- à posição dos autores no mercado editorial; 2- ao tipo de linguagem apresentada nos textos; 3- à escolha dos protagonistas, cenários e situações presentes nas obras. Em outras perspectivas, caracterizaria um tipo de livro que não pertence aos clássicos da literatura nacional ou universal, ou ainda, denotaria as obras de autores das chamadas “minorias sociológicas”, como mulheres, homossexuais e negros.

⁵ Lembro aqui de um assalto acompanhado de seqüestro que acabou na morte do “bandido” (ressalto que procurei em vários sites o nome daquele que foi identificado apenas como “bandido”). Na entrevista concedida à imprensa, a refém lembra que o assaltante iria levá-la à “comunidade” e chegando à “comunidade” ele a libertaria. A ação da polícia, aplaudida pelos transeuntes, interrompeu os planos de quem fazia parte da comunidade. Sozinho, ele era apenas um assaltante que poderia ser – e foi – morto numa ação “exemplar da polícia”, como formulado por muitos internautas.

É diante desse amplo uso do termo ‘literatura marginal’ que a autora afirma (2006, p. 12) que tal conceito corresponde a uma categoria analítica usada tanto para estudos de biografias isoladas como de grupos de escritores. É na identificação de biografias isoladas que estão incluídos os nomes de João Antônio e Plínio Marcos⁶, autores com os quais Ferréz propõe uma aproximação. Ainda segundo a autora (2006, p 12-13), João Antônio receberia o título ‘marginal’ ao privilegiar em suas obras temas ligados a experiências e práticas de lazer dos membros de classes populares. Plínio Marcos também seria considerado um autor ‘marginal’ por escrever sobre a prostituição e problemas sociais, tais como a violência e o abandono de crianças em situação de rua.

Na discussão que proponho nesta dissertação, considero relevante notar que a apropriação do termo ‘marginal’ proposta por Ferréz, nesse caso, não é feita em função de uma determinada proximidade existente entre as temáticas abordadas em sua obra e aquelas desenvolvidas pelos autores marginais de outrora, no caso Plínio Marcos e João Antônio. Ferréz identificar-se-ia enquanto ‘marginal’ em função do lugar onde vive (“à margem do rio”) e em função da forma como é identificado (“sempre me chamaram de marginal”), distinguindo-se daqueles que para ele são “boyzinhos” e aproximando-se dos dois autores ditos marginais. É a posição ocupada por esses autores no conjunto da sociedade, marcada pela oposição aos “boyzinhos”, que permite essa aproximação. A proximidade apontada por Ferréz se faz, portanto, em função de uma imagem do social marcada pela oposição.

Para além dos temas marginais, Ferréz se coloca como um marginal que fala a outros marginais: “(...) escrevi o livro para a periferia. Quero que caia na mão de quem nunca leu, por isso tinha que ser mais favela, bem maloqueiro mesmo” (*Jornal da Tarde*, 03 de julho de 2000 *apud* Nascimento, 2006, p. 107).

Nessa fala, Ferréz, ao destinar seu livro à periferia (“escrevi o livro para a periferia”), constrói também a imagem de quem nela vive: pessoas que não leem (“Quero que o livro caia na mão de quem nunca leu”). A ausência de leitura, por sua vez, é explicada não como uma falta de acesso aos livros, mas em função da distância existente entre os temas comumente encontrados na literatura e aquelas pessoas que, por essa razão,

⁶ O uso do termo ‘marginal’ para identificação de um grupo será tratado mais à frente quando focarei especificamente a Poesia Marginal da década de 70.

não leem. O diferencial de sua obra – que garantiria a leitura “de quem nunca leu” – seria justamente a proximidade com a própria periferia, o que se faz através de um livro “mais favela”, “bem maloqueiro mesmo”.

Ao tratar das qualidades atribuídas ao livro, – “favela” e “bem maloqueiro mesmo” – o autor explicita também a peculiaridade daqueles que vivem na periferia, constituindo também uma determinada imagem do social. A periferia é *favela*, é *bem maloqueiro*.

Mas quais são os sentidos possíveis para *favela*, *maloqueiro* e *periferia* para quem nela vive e nela significa-se, como é o caso de Ferréz e o público ao qual o autor visa atingir? Os sentidos seriam os mesmos daqueles que circulam fora da periferia?

Para começar a pensar nessa questão, vamos da periferia ao centro, observando os dizeres da mídia sobre os dizeres de Ferréz.

O livro *Capão Pecado*, antes mesmo de ser publicado, foi tema de diversas matérias, como revela essa manchete do jornal Folha de São Paulo publicada no dia seis de janeiro de 2000:

Desempregado do Capão Redondo escreve romance baseado em histórias verdadeiras de um dos bairros mais violentos de São Paulo; livro sem editora está pronto, mas o autor muda trechos quando algum personagem morre na vida real (Jornal Folha de São Paulo, 06 de janeiro de 2000 *apud* Nascimento, 2006, p. 107).

No anúncio feito acerca da publicação do livro *Capão Pecado*, a autoria de Ferréz é apagada em função da imagem que lhe é atribuída pelo jornal: “desempregado do Capão Redondo”. Ao apagar o termo ‘autor’ para referir-se a Ferréz como “desempregado do Capão Redondo”, anula-se também a singularidade do gesto de Ferréz, destacando apenas uma condição comumente vivida pelos moradores das regiões periféricas, o desemprego. A violência, atribuída a esses bairros, também é destacada na manchete ao nomear o bairro Capão Redondo a partir de uma característica comum a outros bairros de São Paulo (“um dos bairros mais violentos de São Paulo”) e ao indicar possíveis crimes ali cometidos (“algum personagem morre na vida real”).

Também nesse recorte encontramos algumas imagens do social: a periferia abrigaria o desemprego e a violência. Nesse sentido, retomo a pergunta: seria a periferia “favela” e

“maloqueira” de Ferréz e de seus possíveis leitores a mesma periferia violenta e sem emprego das manchetes de jornal?

O convite para participação como colunista fixo feito a Ferréz pela revista *Caros Amigos* a partir da publicação do livro *Capão Pecado* aponta, inicialmente, uma resposta negativa à nossa questão. Era necessário ouvir Ferréz. E ele (e/ou a periferia) continuou(aram) sendo ouvido(s)...

É graças à parceria entre o escritor e a revista que se torna possível a publicação das edições especiais da revista *Caros Amigos - Literatura Marginal ato I, ato II e ato III*.

Ainda segundo Nascimento (2006, p. 23), a conexão entre Ferréz e a revista foi realizada a partir da co-edição estabelecida entre a Editora Casa Amarela e a Editora Literatura Marginal. À primeira coube a produção gráfica da revista e também o cachê fornecido aos autores participantes do projeto. A seleção dos autores e dos textos, por sua vez, ficou a critério da equipe editorial da Editora Literatura Marginal formada por membros do *I da Sul*, do qual o já tantas vezes mencionado Ferréz também faz parte.

A divulgação dessa produção literária por meio da revista *Caros Amigos* parece contribuir para uma determinada identificação do que seria a *Literatura Marginal*. Segundo Zibordi (2004 *apud* Nascimento, 2006, p. 21), a revista *Caros Amigos* ocupou o espaço deixado pelos periódicos alternativos ou nanicos da década de 1970 (como o jornal *Pasquim*), estabelecendo-se no mercado com diferenças editoriais em relação às demais publicações e assumindo um discurso de crítica e repúdio ao neoliberalismo mundial e nacional. Ainda segundo o autor (2004, *apud* Nascimento, 2006, p. 22), as edições especiais da revista reforçariam o caráter formativo, ou seja, pedagógico, e alternativo da revista.

Negando a transparência da linguagem, pergunto sobre os possíveis efeitos de sentido da palavra ‘alternativo’: o que faz da Literatura Marginal um tema dito ‘alternativo’ a ser explorado nas edições especiais da revista *Caros Amigos*?

Ao contrário das edições regulares, cuja publicação é mensal; as edições especiais da mesma revista não possuem uma data pré-definida para serem lançadas. As edições especiais às quais me refiro fazem parte de um conjunto já amplo de publicações especiais

da revista que contou com outros temas como a corrupção entre os políticos brasileiros, o Golpe de 64, as eleições presidenciais de 2002.

É interessante observar que, no segundo ato da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*, temos uma propaganda de outras edições especiais publicadas pela revista *Caros Amigos*. Nela aparecem as imagens de quatro dessas edições: a capa da própria revista *Caros Amigos/Literatura Marginal ato I*, a edição especial sobre Che Guevara, uma sobre Raul Seixas e outra sobre o hip hop.



Figura 3: Quarta capa da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal ato II*.

Nesse recorte, diferentes enunciados unem-se configurando um determinado efeito de sentido para a palavra 'alternativo'. O caráter revolucionário de Che Guevara, a mudança comportamental promovida por Raul Seixas e os ideais de transformação social do movimento hip hop aproximam-se, pela revista, da alternativa literária da *Literatura Marginal*. Mas que alternativa é essa?

É interessante observar que, embora a revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* faça parte do conjunto de revistas das edições especiais, na sua capa, ao contrário das outras edições, não há especificação do termo ‘especial’. Ser marginal já seria “especial”? Mas especial em quê ou por quê?

Para responder a essa questão, é relevante atentar para os critérios utilizados pela equipe da editora Literatura Marginal para seleção dos textos, os quais também nos são fornecidos pelo levantamento feito por Nascimento (2006). Tais critérios, segundo a autora, pautaram-se no tipo de texto apresentado – que deveria ter necessariamente características literárias – e na origem do autor – que deveria ter vivenciado alguma condição de marginalidade.

Embora esses tenham sido os critérios apresentados, a antropóloga observa, em relação aos textos reunidos nas revistas, um predomínio de temáticas ligadas a experiências sociais vinculadas ao espaço da periferia. Em sua dissertação (2006, p. 26-27), a autora aponta os conteúdos principais trabalhados nos poemas e contos reunidos nessa primeira edição.

Segundo a antropóloga, nas poesias, apresentam-se o cotidiano vivido pelas crianças da favela ou nas ruas, as chacinas nos bairros da periferia, o sofrimento do negro, o cotidiano de um trabalhador com pouca especialização e o destino dos jovens pobres. Nos contos, tem-se como tema principal o cotidiano de moradores das favelas e das periferias, os quais passam por situações de violência e humilhação, mas que também são contestadores da realidade social.

A autora observa também, em relação à origem dos autores, que, nos três números da revista, os textos literários apresentam a identificação dos mesmos, o que se faz, de forma geral, através do nome do bairro onde reside o escritor ou de uma referência ao presídio onde cumpre pena.

Trago abaixo a identificação atribuída aos autores que fazem parte da revista *Caros Amigos/ Literatura Marginal ato I*:

“Alessandro Buzo é autor de *O Trem Baseado em Fatos Reais*, Editora Scortecci. Itaim Paulista- SP”.

“Garret mora na favela da Muvuca, próximo ao Capão Redondo, também odeia o presidente e não planeja lançar nenhum livro em vida”.

“Erton Moraes é criador do movimento Trokaoslixo e autor do livro *O dedo na Garganta*, da Idéia. Osasco-SP”.

“Edson Veóca, autor de *Favos*, lança este ano *Os Sentidos*. Cidade de Deus- RJ”.

“Paulo Lins é autor do romance *Cidade de Deus*. Santa Teresa – RJ”.

“Atrês é MC do grupo Outraversão. Capão Redondo – SP”.

“Ferréz é autor do livro *Capão Pecado*. Capão Redondo – SP”.

“Sérgio Vaz é autor de *Pensamentos Vadios*. Taboão da Serra – SP”.

“Jocenir é autor de *Diário de um Detento*. Interior Paulista”.

“Cascão é MC do grupo Trilha Sonora do Gueto e autor de *Virando as Páginas da Vida*. Capão Redondo-SP”.

Dos dez escritores que fazem parte dessa primeira revista, quatro são identificados como moradores do Capão Redondo. Além desse bairro, ainda são apresentados um autor do Itaim Paulista e dois de outras cidades que fazem parte da chamada Grande São Paulo, Osasco e Taboão da Serra.

Ainda do Estado de São Paulo é citado o autor Jocenir. A identificação desse escritor aparece de forma bastante abrangente – “Interior Paulista” – remetendo-nos, graças ao título do livro publicado pelo autor, *Diário de um detento* (2001), aos muitos presídios existentes no interior do Estado.

Marcelo Rubens Paiva, em artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo* de 2001⁷, informa-nos que Jocenir após ser preso, passa a cumprir pena em Barueri, cidade do interior a qual, possivelmente, faz referência a identificação presente na revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Porém, é durante sua “passagem” pela penitenciária do Carandiru, na cidade de São Paulo, que a produção artística do autor passa a ser conhecida. É nesse presídio que ele conhece Mano Brown com o qual irá compor o rap “Diário de um detento”, lançado em 1997, cujo título será usado posteriormente por Jocenir para dar nome ao seu livro - também publicado pela editora Labortexto – o qual, assim como a música,

⁷ Disponível em: www.diariodeumdetento.com.br. Acesso em: 22 ago. 2009.

mostra, segundo Paiva, o sistema prisional brasileiro “pelos olhos de quem de fato teve contato direto com a realidade das prisões”.

Novas referências a autores presidiários são feitas no ato II da revista. Nessas duas formas de identificação, porém, não há mais o apagamento do nome dos presídios:

“Almir Cutrim Costa Jr. Cumpre pena no Presídio Semi-Aberto Edgard de Magalhães Noronha, em Tremembé, no interior paulista”.

“Geraldo Brasileiro cumpre pena no Presídio Semi-Aberto Edgard de Magalhães Noronha, em Tremembé, no interior paulista”.

No terceiro ato da revista, outra menção ao sistema penitenciário é feita. Agora não mais para identificação de um determinado autor, mas para apontar a ausência da participação do mesmo na revista:

Da parte do hip-hop tentamos trazer o Dexter do grupo 509-E, e o irmão tentou mandar o texto, mas devido à dificuldade do sistema prisional em que se encontra não foi possível, vai ficar para a próxima, estaremos esperando, parceiro. (Ferréz, 2004, p.2)

Além de escritores de São Paulo, são apresentados textos de dois autores do Rio de Janeiro: Paulo Lins e Édson Veóca. O primeiro, embora não seja identificado como morador da Cidade de Deus, ficou nacionalmente conhecido pela publicação do livro de mesmo nome. Édson Veóca, por sua vez, ainda que não tenha a notoriedade de Lins, aparece na coletânea, sendo identificado como morador do bairro já mencionado.

Como bem coloca Nascimento (2006), a escolha por esse tipo de identificação mostrar-nos-ia o que a equipe editorial, responsável pela seleção dos textos, compreende como a vivência de uma condição de marginalidade: viver na periferia ou numa penitenciária.

Ainda que os critérios de seleção sejam importantes objetos para pensarmos a identificação de um grupo a partir da formulação ‘marginal’, permitindo-nos, dessa forma, pensar como a ‘literatura marginal’ torna-se um tema ‘especial’; parece-me interessante também, além da consideração desses critérios, a análise dos textos que dão abertura a essas

revistas, uma vez que, nesses textos, temos também um processo simbólico de identificação que nos permite compreender a marginalidade.

Nessa análise, pretendo chamar atenção para o funcionamento particular que, a meu ver, caracteriza esse modo de produção em que temos a reunião de diferentes tipos de textos sob uma mesma identidade, no presente caso, a identidade ‘marginal’. Parece-me importante não tomar como evidente a homogeneidade de uma *antologia*, uma vez que se tem aí uma unidade construída simbolicamente, o que em nossa análise da marginalidade, constitui uma questão importante⁸.

Ao retomar parte do quadro teórico da Análise do Discurso que versa sobre a *autoria*, chego ao livro *A Ordem do Discurso* de Foucault (1996). Nesse livro, o autor delimita a existência de dois principais grupos de procedimentos de controle do discurso: os *externos* e os *internos*. Dentre os procedimentos internos de controle do discurso – os quais, como coloca Foucault (1996, p. 21), “funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se se tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso”⁹ – está a *autoria*, compreendida “como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (1996, p. 25).

Orlandi e Guimarães (1988) estendem a noção de *autoria*, tomando-a como uma função discursiva do sujeito, distinta das de locutor (aquela pela qual o sujeito se representa como *eu* no discurso) e de enunciador (a perspectiva que esse *eu* constrói no discurso). Em suas palavras:

(...) a função autor não se limita, como em Foucault, a um quadro restrito e privilegiado de produtores originais de linguagem (...) a função autor se realiza toda vez que o produtor de linguagem se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim. Em outras palavras, ela se aplica ao corriqueiro da fabricação da unidade do dizer comum, afetada pela responsabilidade social: o autor responde pelo que diz ou escreve, pois é suposto estar em sua origem (1988, p. 23 - 24).

⁸ Esta análise, com algumas modificações, foi publicada nos Anais do XV Congreso Internacional de la asociación lingüística y filología de América latina, sob o título “A marginalidade na literatura: um breve estudo comparativo das antologias *26 Poetas Hoje* e *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*”, em novembro de 2008.

⁹ Para Foucault “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (1970, p. 9)

Cada um dos textos reunidos em uma antologia possui, portanto, um autor. Deve-se considerar, no entanto, que, sobrepondo-se a esses autores, existe um outro autor responsável pela seleção e reunião dos textos e cuja autoria se materializa nos textos de abertura que caracterizam também as antologias.

Ao tratar especificamente dos textos de abertura de uma antologia, retomo novamente o trabalho de Foucault, pautando-me, agora, na noção de *comentário* apresentada por ele nessa mesma obra:

(...) no que se chama globalmente um **comentário**, o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. **Por um lado permite construir (e indefinidamente) novos discursos**: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, **o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro**. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, **dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito**. A repetição disfarçada: em seu horizonte não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação. O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: **permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado**. A multiplicidade aberta, o acaso são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que arriscaria de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta (1970, p. 25 -26, grifos meus).

Os textos de abertura de antologias possuem um funcionamento discursivo semelhante ao *comentário* uma vez que, ao reunirem textos de natureza distintas, estabelecem uma identidade a um conjunto de discursos que são dispersos. Cabe ao organizador da antologia justificar a união desses textos *dizendo enfim o que estava articulado silenciosamente no(s) texto(s) primeiro(s)*, determinando a ordenação desses discursos.

É interessante pensar, nesse sentido, na singularidade interpretativa dos sujeitos que exercem a função discursiva da *autoria* nesse tipo de texto especificamente.

Para perspectiva discursiva aqui adotada, o discurso nunca é autônomo uma vez que ele sempre remete a outros discursos. Nas palavras de Pêcheux:

As diversas formações [imaginárias] resultam, elas mesmas, de processos discursivos anteriores (provenientes de outras condições de produção) que deixaram de funcionar, mas que deram nascimento a “tomadas de posição” implícitas que asseguram a possibilidade do processo discursivo (1997, p. 85).

Por outro lado, como coloca Orlandi, “a função autor é tocada de modo particular pela história: o autor consegue formular, no interior do formulável, e se constituir, com seu enunciado, numa história de formulações” (2006, p. 24)”.

Partindo desses dois pressupostos, é possível concluir que nos textos literários temos manifesta a *autoria*, uma vez que, nessa relação constitutiva com outros discursos, o autor se singulariza, tema sobre o qual voltarei a me debruçar na continuidade deste trabalho.

O que me parece importante notar, no que se refere aos textos de abertura das antologias, é que, se por um lado, o autor/organizador dessa antologia marca sua interpretação na relação com outros discursos, como é constitutivo de todos os sujeitos; por outro lado, ele também delimita materialmente o universo de discursos com o qual dialoga e como estabelece este diálogo.

Temos aí um movimento duplo de interpretação que se dá, primeiramente, na seleção de determinado número de textos, e um segundo, inconsciente, que estabelece os próprios critérios de seleção desse primeiro recorte. Dessa forma, além da *função autor* assumida pelo sujeito na constituição do seu discurso, é necessário considerar também a *posição-sujeito* da qual ele fala e que determina não só o seu dizer, mas também o seu *dizer-em-recorte*. Com o uso dessa expressão, quero ressaltar que o recorte que seleciona as poesias e contos reunidos na antologia e o estabelecimento de critérios para determinação desses recortes são também gestos de autoria do sujeito, marcados pela posição-sujeito por ele ocupada nos processos discursivos.

Sem tomar como evidente, portanto, esse movimento de seleção e identificação, volto à contracapa da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal ato I*, a qual reproduzo de forma integral a seguir:

Manifesto de Abertura: Literatura Marginal.

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

Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas-grandes que escravizavam nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte.

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, o Caros Amigos/ Literatura Marginal vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. E temos muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social.

Como João Antônio andou pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro sem ser valorizado, hoje ele se faz presente aqui e temos a honra de citá-lo como a mídia o eternizou, um autor da literatura marginal. Também citamos a batalha da vida de Máximo Gorki, um dos primeiros escritores proletariados. Mas não podemos esquecer de Plínio Marcos, que vendia seus livros no centro da cidade e que também levou o título de autor marginal e acabou escrevendo dezenas de obras, Dois Perdidos numa Noite Suja e Querô, para citar só duas. Fazemos uma pergunta: quem neste país se lembra da literatura de cordel? Que traz a pura essência de um povo totalmente marginalizado, mas que sempre insistiu em provar que a imaginação não tem fronteira? A literatura de cordel, que cem anos completou, é literatura marginal, pois à margem esteve e está, num lugar que gosta de trabalhar com referências estrangeiras.

Mas estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados. Neste primeiro ato, mostramos as várias faces da caneta que se manifesta na favela, pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro: Sérgio Vaz, Erton Moraes, Jocenir, Paulo Lins, Atrês, Cascão, Ferréz, Garret, Edson Veóca, Alessandro Buzo estão na área (Ferréz, 2001, p.3) .

Na tradição artístico-literária, os manifestos apresentam como função primordial a identificação de algo novo, através do rompimento com um momento anterior. Podemos lembrar aqui dos vários manifestos que marcaram o período de produção das vanguardas europeias e do modernismo brasileiro. Do primeiro momento mencionado, destacamos “O Manifesto Técnico da Literatura Futurista” (1912 *apud* Teles, 1997, p. 89-93) redigido por Marinetti. Contra-pondo-se à “velha sintaxe herdada de Homero”, o manifesto aponta o

“desejo furioso de libertar as palavras, tirando-as para fora da prisão do período latino” e estabelece uma sequência de indicações para que tal objetivo seja alcançado.

A fórmula do Manifesto de Marinetti repete-se em nossa literatura. Limitando-nos ao “Manifesto Pau-Brasil” (1924 *apud* Teles, 1997, p. 266-271) e ao “Manifesto Antropófago” (1928 *apud* Teles, 1997, p. 293-300), ambos redigidos por Oswald de Andrade, é possível observar o rompimento de uma determinada forma de arte - “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida”; “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos” – e a necessidade do novo – “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”; “Só me interessa o que não é meu”. Ainda que pela negação, o que temos nesses dois momentos é a identificação de um grupo: “Pau-Brasil”, “Só a antropofagia nos une”.

Fora do campo-literário, os manifestos marcam-se também pelo estabelecimento do novo, não mais de uma determinada produção artística, mas no político. Um dos manifestos políticos mais conhecidos e de maior influência mundial é, sem dúvida, o *Manifesto Comunista* (1998). Escrito por Karl Marx e Friedrich Engels e publicado em 21 de fevereiro de 1848, o *Manifesto Comunista*, originalmente denominado *Manifesto do Partido Comunista*, opõe a burguesia, nova classe exploradora, ao proletariado, os novos explorados. Direcionando-se aos proletários, Marx e Engels apontam a necessidade de luta contra a burguesia através da revolução socialista e a implantação do comunismo. Deixa-se o velho (o sistema capitalista) pelo novo prometido, o socialismo.

No “Manifesto de abertura: Literatura Marginal” (2001), esse processo de identificação de algo novo e o rompimento com o velho permitem entrever o funcionamento da memória discursiva, o já-dito que constitui todo dizer e que irrompe no discurso (Orlandi, 2006, p. 21).

Tomando como perspectiva teórica a análise do discurso de linha francesa, privilegio, na leitura desses textos de abertura das revistas, a questão da heterogeneidade, trabalhando com uma noção de formação discursiva definida a partir do interdiscurso, ou seja, da relação que um discurso estabelece necessariamente com outros (Orlandi, 2006, p. 21). Minha análise, nesse sentido, versa sobre a forma como as imagens de certos

momentos históricos e de certos autores aparecem formuladas nesse texto, tratando-as aqui enquanto um efeito da memória que permite compreender o processo de constituição dos dizeres no qual a história e a ideologia são fundamentais.

No excerto abaixo, aponto uma primeira forma de identificação. Nele, o grupo marginal, representado por Ferréz por meio do uso da primeira pessoa, contrapõe-se ao bandeirante e aos senhores das casas-grandes e aproxima-se dos indígenas e escravos, constituindo sua própria origem ou ascendência.

Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas-grandes que escravizavam nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado, mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte (Ferréz, 2001, p.3).

Numa continuação histórica entre o Brasil - Colônia e o Brasil - atual, o rompimento em relação ao que passou estabelece o que é novo:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, o Caros Amigos/ Literatura Marginal vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria (Ferréz, 2001, p.3).

A tentativa de romper uma história de quinhentos anos configura-se, dessa forma, como o principal objetivo da Literatura Marginal. Na apresentação desse objetivo, Ferréz retoma novamente a ascendência histórica por ele construída simbolicamente aproximando “o povo da periferia/favela/gueto” aos índios e negros cuja cultura por “quinhentos anos” foi jogada “no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura”.

Além dessa aproximação às chamadas “minorias sociais”, a comparação a determinados autores é também uma forma de identificação desse grupo, permitindo-nos entrever novamente o movimento da história nos sujeitos:

Como João Antônio andou pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro sem ser valorizado, hoje ele se faz presente aqui e temos a honra de citá-lo como a mídia o eternizou, um autor da literatura marginal. Também citamos a batalha da vida de Máximo Gorki, um dos primeiros escritores proletariados. Mas não podemos esquecer de Plínio Marcos, que vendia seus livros no centro da cidade e que também levou o título de autor marginal e acabou escrevendo dezenas de obras, *Dois Perdidos numa Noite Suja e Quero*, para citar só duas. Fazemos uma pergunta: quem neste país se lembra da literatura de cordel? Que traz a pura essência de um povo totalmente marginalizado, mas que sempre insistiu em provar que a imaginação não tem fronteira? A literatura de cordel, que cem anos completou, é literatura marginal, pois à margem esteve e está num lugar que gosta de trabalhar com referências estrangeiras. (Ferréz, 2001, p.3)

No excerto apresentado acima, as figuras de João Antônio e Plínio Marcos, que já encontramos na fala de Ferréz, são retomadas, legitimando novamente essa identificação. A “literatura de cordel”, poesia originalmente confeccionada em papéis pendurados em cordas para venda, também aparece como parte da Literatura Marginal.

É interessante observar também que o termo ‘proletariado’ aparece como um sinônimo possível para ‘marginal’. Máximo Gorki, pseudônimo utilizado por Aleksei Maksimovich Peshkov para evitar a perseguição política, é reconhecido como o fundador da chamada “literatura proletária”. Em sua obra aparecem como personagens integrantes das classes excluídas russas da qual ele, inclusive, fez parte.

Novamente, a tentativa de identificação pela rubrica ‘marginal’ apresenta uma determinada imagem do social. A oposição entre o autor “marginal” e o “boyzinho”, que aparece na fala de Ferréz, reaparece agora na formulação do seu dizer marcado pela memória discursiva. A marginalidade produz seus efeitos na contraposição entre o “bandeirante” e os “índios”; os “senhores das casas grandes” e os “escravos”; e, atualmente, entre aqueles que moram na “periferia/favela/gueto” e aqueles que nomeiam quem ali vive de “excluídos sociais”.

A aproximação a Plínio Marcos, João Antônio e à literatura de cordel destaca a desvalorização a que estes autores e esta produção literária foram submetidos, levando esses autores, inclusive, a vender sua própria obra “pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro”, como é o caso de João Antônio; “no centro da cidade”, como é o caso de Plínio

Marcos; ou penduradas em cordas nas feiras, como é o caso da literatura de cordel. Marca-se, dessa forma, uma determinada imagem do social, em que se opõe valorizados e desvalorizados. É na constituição dessa imagem que também é citado Máximo Gorki, o qual, mais do que defender o comunismo, foi também um proletário.

Nesse primeiro texto de abertura, a marginalidade – já significada enquanto “periferia”, “favela”, “maloqueira”, mas também desempregada e violenta – marcaria seu caráter ‘alternativo’ e ‘especial’ na sua relação com a desvalorização de índios, escravos e proletários.

Ainda que não se possa deixar de notar essa oposição, é válido destacar que ela não se apresenta sem conflito. Ainda que Ferréz se identifique com o grupo marginal, utilizando para isso a primeira pessoa do plural; em alguns momentos, ele também passa ao campo do ‘eles’, corroborando aquilo que ele diz ser próprio do grupo ao qual se opõe. Retomo, aqui, alguns excertos do “Manifesto Literatura Marginal” a partir dos quais considero possível trazer essa discussão:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os **assim chamados por eles de “excluídos sociais”** e para **nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto** tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, o Caros Amigos/ Literatura Marginal vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. **E temos muito a proteger** e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social. (Ferréz, 2001, p.3)

Fazemos uma pergunta: quem neste país se lembra da literatura de cordel? Que traz a **pura essência de um povo totalmente marginalizado**, mas que sempre insistiu em provar que **a imaginação não tem fronteira**? (Ferréz, 2001, p.3)

Ao mesmo tempo em que se nega a nomenclatura “excluídos sociais”, negando-se assim também uma determinada política oficial, tal conceito é corroborado quando se diferencia esse grupo do restante da sociedade. Ferréz passa para o lado do ‘eles’ quando se distingue do “povo”. Referido em terceira pessoa, ele, “o povo”, passa a ser idealizado como aquele cuja “cultura autêntica”, cujo “próprio vocabulário”, cuja “pura essência” se

deve “proteger”. O ‘povo’ distingue-se do ‘nós’. Colocado como o outro, o ‘ele’ (o ‘povo’) passa a ser objeto de idealização e proteção.

Na revista *Caros Amigos-Literatura Marginal ato II*, publicada em junho de 2002, a capa é modificada. Permanece o livro aberto, mas agora não encontramos mais uma rosa, e, sim, marcas de tiros que fazem com que o livro sangre. Abaixo do livro temos reproduzido o desenho de um corpo coberto por um pano, o que nos remete a um assassinato, cena muito comum no retrato que a mídia faz da favela. Tal imagem pode lembrar-nos também ao Cristo crucificado (pregos, Cristo coberto por um pano), ou ainda, os anúncios para capturar criminosos muito comuns nas cenas de filmes do Velho Oeste.

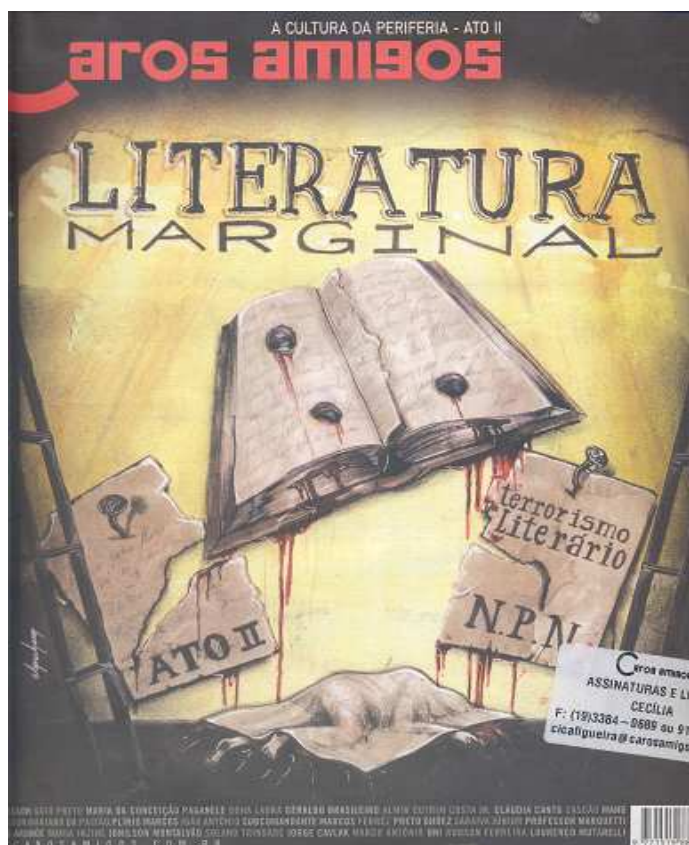


Figura 4: Capara da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal ato II*.

Além do termo ‘marginal’, aparece também, na capa da revista, a expressão *terrorismo literário*, que serve como título do texto de abertura, o qual reproduzo a seguir:

Terrorismo Literário

Mó satisfação em agredir os inimigos novamente, voltando com muito mais gente e com grande prazer de apresentar novos talentos da escrita periférica.

Um destaque que tenho que dar aqui é pra Dona Laura que é moradora da Colônia 23 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”.

Depois do Lançamento foram muitos os eventos que realizamos sobre o tema Literaturas Marginais.

Mas como sempre todos falam tudo e não dizem nada, vamos dar uma explicada. A revista é feita para e por pessoas que foram postas à margem da sociedade.

Ganhamos até prêmios, como o da A.P.C.A (Academia Paulista de Críticos de Arte), melhor projeto especial do ano. Muitas são as perguntas, e pouco o espaço para respostas, um exemplo para se guardar é o de Kafka, a crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior, o alemão.

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

Temos assim duas pessoas de que eu particularmente sou fã e não estou sozinho na admiração, estou falando de Plínio Marcos e João Antônio, como autores marginais, ou seja, à margem do sistema, já que falavam de um outro lugar com voz que se articulava de uma outra subjetividade (tá vendo, quem disse que maloqueiro não tem cultura?). Também não vamos nos esquecer que em São Paulo, no gueto da Boca do Lixo, e no Rio de Janeiro, nas rebarbas da geração Paisandu e do elitismo etílico de Ipanema, se fazia um certo cinema marginal, na periferia dos grupos de vanguarda do cinema novo.

Desse tempo também é o manifesto “Seja Marginal, Seja Herói”, de Hélio Oiticica.

Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim, somos uma literatura maior, feito por majorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos.

Não vou apresentar os convidados um a um porque eles falarão por si mesmo, é ler e verificar.

Afinal, um dia o povo ia ter que se valorizar, então é nós nas linhas da cultura, chegando devagar, sem querer agredir ninguém, mas também não aceitando desaforo nem compactuando com hipocrisia alheia. Bom, vamos deixar de ladainha e na bola de meia tocar o barco (Ferréz, 2002, p.2).

A violência que marca a ilustração dessa capa (sangue, tiros, corpo) e o título do texto (“terrorismo”) mostra-se presente na forma como Ferréz inicia o texto. Aquilo que era significado no ato I como um sonho – “O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país” – aparece agora como uma agressão: “Mó

satisfação em **agredir** os **inimigos** novamente, voltando com muito mais gente e com **grande prazer** de apresentar novos **talentos** da escrita periférica” (Ferréz, 2002, p.2).

A escolha pelo verbo “agredir” como uma forma de definir o segundo ato da revista, bem como a escolha pela denominação “inimigos” para identificar os possíveis leitores da revista aparecem ao lado de termos como “satisfação”, “prazer”, apontando o caráter contraditório da tentativa de definição da Literatura Marginal nessa revista, ora formulada como uma possível resposta agressiva às discussões acerca do tema “Literaturas Marginais”, realizadas a partir da divulgação do primeiro ato; ora como uma tentativa de ampliação desse conceito a partir dos mesmos debates.

Se no primeiro número da edição especial destacava-se a tentativa de identificação de um grupo que se intitula ‘marginal’, servindo-se para isso de uma determinada retomada das chamadas minorias sociais e de nomes de autores; aqui, a discussão sobre a adequação do uso do termo ‘marginal’ é privilegiada.

Ao invés de um manifesto, o que temos, nesse segundo texto de abertura, é uma resposta a um diálogo que parece ter sido estabelecido entre a publicação da primeira revista e aquela que é agora lançada.

Como coloca Ferréz (2002, p.2), após a primeira edição da revista, o autor foi convidado a participar de diversos eventos acerca do tema “Literaturas Marginais”: “Depois do lançamento foram muitos os eventos que realizamos sobre o tema Literaturas Marginais”.

O uso do plural ao tratar do termo ‘literatura marginal’ materializa os diversos usos dessa rubrica apresentados por Ferréz nesse texto de abertura e que parecem corresponder a uma forma de adequar a apropriação do termo feita pelo autor ao que fora debatido nos diversos eventos por ele mencionados.

Plínio Marcos e João Antônio são novamente citados e definidos como marginais, uma vez que, como explica Ferréz, estão “à margem do sistema, já que falavam de outro lugar com voz que se articulava de uma outra subjetividade”. Além desses autores, são citados também Kafka, o cinema marginal e Hélio Oiticica:

Muitas são as perguntas e pouco o espaço para respostas **um exemplo para se guardar é o de Kafka**, a crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior, o alemão (Ferréz, 2002, p.2, grifos meus).

Também não vamos esquecer que em São Paulo, no gueto da Boca do Lixo, e no Rio de Janeiro, nas rebarbas da vanguarda do cinema novo (Ferréz, 2002, p.2, grifos meus).

Desse tempo também é o manifesto “Seja Marginal, Seja Herói”, de Hélio Oiticica (Ferréz, 2002, p.2, grifos meus).

Kafka, autor de origem judaica, só teve sua obra publicada postumamente.

O cinema marginal, também conhecido como cinema da “Boca do Lixo” ou Underground, surgiu na década de 60, opondo-se ao intelectualismo do Cinema Novo através da linguagem cinematográfica e da contestação dos costumes, valorizando o grotesco, a pornografia e o erotismo.

Já o “Manifesto Seja Marginal, seja Herói” faz referência ao trabalho do artista plástico Hélio Oiticica, que reproduzimos a seguir:



Figura 5: “Homenagem a Cara de Cavalo”, Hélio Oiticica.

Na obra mencionada por Ferréz, “Homenagem a Cara de Cavalo”, o autor substitui a legenda da foto do traficante Cara de Cavalo, morto por policiais no Morro da Mangueira, pela legenda “Seja Marginal, seja Herói”.

Aqui também a ampliação do grupo Marginal se formula a partir de uma determinada imagem do social marcada pela oposição. Dessa forma, a citação de Kafka marca a oposição entre os judeus e os alemães; a citação do cinema marginal, uma

diferença entre a burguesia (que fazia o cinema novo) e aqueles que privilegiavam os temas subversivos; Hélio Oiticica, a oposição entre os policiais e os moradores da favela, no caso o traficante Cara de Cavalo.

A inserção dos nomes desses autores parece responder aos questionamentos acerca de outros usos do termo ‘marginal’ para caracterização de determinadas produções artísticas: “Muitas são as perguntas e pouco o espaço para resposta...”. O alargamento da identificação ‘marginal’, dessa forma, aparece como uma forma de exemplificação (“um exemplo para se guardar”) ou curiosidade (“também não vamos esquecer”, “desse tempo também é”).

Por outro lado, junto a essa tentativa de ampliação, realizada a partir da adoção e legitimação de outros usos feitos dessa mesma rubrica, aparece também a tentativa de defesa daquela produção literária reunida na edição especial da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* como sendo ‘marginal’:

Mas como sempre **todos falam e não dizem nada**. A revista é feita para e por pessoas que foram postas à margem da sociedade. (Ferréz, 2002, p.2)

A literatura marginal, **sempre é bom frisar**, é uma literatura feita por minorias sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais de saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo. (Ferréz, 2002, p.2)

Na resposta dada àqueles que falam, mas não dizem nada; ou na ressalva feita sobre o significado da expressão ‘literatura marginal’, mais uma vez o uso do termo ‘marginal’ aponta para certa forma de significação da sociedade: “pessoas postas à margem da sociedade”, “feita por minorias sejam elas raciais ou socioeconômicas”, “feita à margem dos núcleos centrais de saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo”:

Na capa da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal ato III*, publicada em abril de 2004, já não encontramos o desenho de um livro aberto. Um menino negro e magro segura uma arma. À sua frente, uma caixa aberta dá a entender que a arma lhe foi dada como um

presente o qual não se queria receber, afinal, o menino não sorri, ele traz lágrimas em seus olhos. Atrás do garoto, há a imagem de casas as quais nos remetem a uma favela.

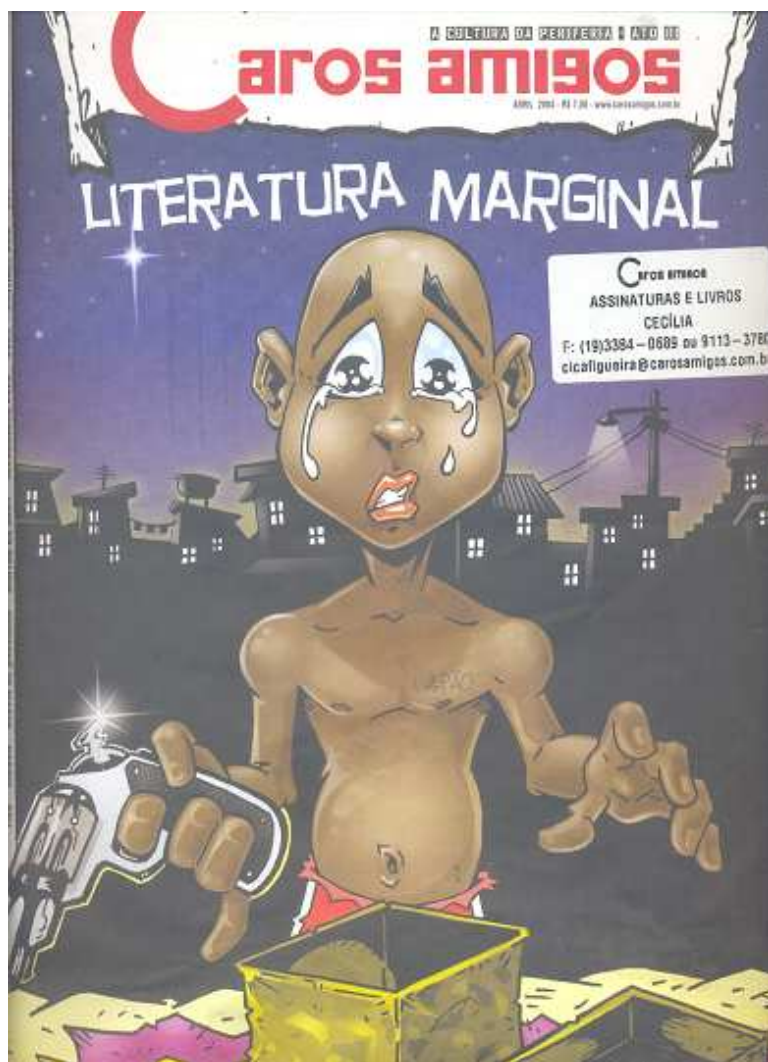


Figura 6: Capa da revista Caros Amigos/ Literatura Marginal ato III

Nessa capa, é possível observar o apagamento da imagem do livro, presentes nas capas dos atos I e II, o que produz, como efeito, o silenciamento de alguns sentidos. A ficção, a literatura, a imaginação do livro cedem lugar exclusivo ao social contraditório da criança que chora ao receber um presente.

Reproduzo abaixo o texto de abertura desse terceiro ato, cujo título é “Contestação”:

Contestação

Firmeza total, cá estamos nós de novo no jogo, demorou mas o ato três está lançado, gostaria de agradecer muito todas as cartas e e-mails que recebemos durante o ano de 2003, a força de vocês é muito importante.

Dessa vez escolher os textos foi um trabalho muito mais difícil, o nível dos autores só sobe a cada edição.

Como sempre acontece a todo movimento feito por pessoas que estão “à margem” as críticas vieram aos montes também, fomos taxados de bairristas, de preconceituosos, de limitados, e de várias outras coisas, mas continuamos batendo o pé, cultura da periferia feita por gente da periferia e ponto final, quem quiser que faça o seu, afinal quantas coleções são montadas todos os meses e nenhum dos nossos é incluído? A missão que todo movimento tem não é de excluir, mas sim de garantir a nossa cultura, então fica assim, aqui é o espaço dos ditos excluídos, que na verdade somam quase toda a essência do gueto.

Nessa edição volta o escritor do Itaim, o Alessandro Buzo que tanto barulho fez, trouxemos também a nossa mais ilustre autora da L.M. Dona Laura da colônia Z3, e os manos do hip-hop positivo, Ridson, e o baiano Gato Preto. Além de Clóvis de Carvalho e Jonilson, também da primeira edição recrutamos o poeta e rapper Atrês para fortificar as linhas de combate.

Aconteceu muita coisa desde o Ato 2, e uma delas foi a apresentação de novos autores, nesse número trazemos o grande Santiago Dias, e viveremos uma noite com Neuzinha com o olhar de Tico, além da neurose de Duda e um dia comum na vida de Sacola.

Da parte do hip-hop tentamos trazer o Dexter do grupo 509-E, e o irmão tentou mandar o texto, mas devido a dificuldade do sistema prisional em que se encontra não foi possível, vai ficar para a próxima, estaremos esperando, parceiro. Já o GOG, o poeta do rap, nos traz duas letras épicas, Brasil com P parte 1 e parte 2.

Cumprimos uma difícil missão e trouxemos um texto inédito do Eduardo (Facção Central) para provar que existe muita vida inteligente no rap nacional.

Também contamos com “Nóis”, feita pela Cernov, e “A Soma do que somos” com maranhense mas já residente em São Paulo Preto Ghóez. Ainda temos uma carta na manga com Santos da Rosa, Lutigarde Oliveira, Maurício Marques e Elizandra Souza, que completam o time da cultura da periferia ato 3.

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

Irmãos somos nós na fita, ou melhor... nós nos livros, pois a palavra que mais admiro é contestação, temos que ter o poder de duvidar, de retrucar, de refazer e recriar, um parceiro me disse esses dias que a parada da Literatura Marginal é a Revolução sem o r, então meus queridos, vamos evoluir e que cada talento que está no gueto não seja algemado um dia, e sim tenha estudado na melhor universidade do país, pois a cultura é nossa, e a estrutura da Casa Amarela só reforça e ainda contamos com o dom de ter toda a essência.

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

Aos que acreditam na idéia de que existe uma cultura que está construindo, estamos aí, fortificando a desobediência, fazendo arte dentro da carência, e mais uma vez provando, para quem duvidou, que não precisamos de cultura na periferia, precisamos de cultura da periferia.

A questão agora é que terão que surgir muitos iguais ao Rui Barbosa para dar conta de sumir com tudo o que estamos fazendo.

A revolução será silenciosa e determinada como ler um livro à luz das velas em plena madrugada.

Salve, Salve (Ferréz, 2004, p.2).

No diálogo proposto por Ferréz nesse texto, observa-se uma resposta àqueles que criticaram as revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Dessa forma, a referência à *Literatura Marginal* se faz, inicialmente, como uma “contestação” àqueles que a ela se opuseram:

Como sempre acontece a todo movimento feito por pessoas que estão “à margem” as críticas vieram aos montes também, fomos taxados de bairristas, de preconceituosos, de limitados, e de várias outras coisas, mas continuamos batendo o pé, cultura da periferia feita por gente da periferia e **ponto final**, quem quiser que faça o seu, afinal quantas coleções são montadas todos os meses e nenhum dos nossos é incluído? A missão que todo movimento tem não é de excluir, mas sim de garantir a nossa cultura, **então fica assim**, aqui é o espaço dos ditos excluídos, que na verdade somam quase toda a essência do gueto (Ferréz, 2004, p.2).

Diante das críticas, o ponto final, marcado na escrita de Ferréz, aparece como uma tentativa de limitar (através da definição) os possíveis sentidos marginais: “então fica assim, aqui é o espaço dos ditos excluídos, que na verdade somam quase toda a essência do gueto”.

Ao explicitar aquilo a que se propõe a revista (“aqui é o espaço dos ditos excluídos, que na verdade somam quase toda a essência do gueto”), distingue-se a *Literatura Marginal* das outras produções artísticas, demarcando-se o território de quem ali fala. Acentua-se, dessa forma, a demarcação do espaço que ocupa a *Literatura Marginal*.

À formulação “terrorismo” e “inimigos”, adotada no ato II, unem-se agora outros termos tais como “contestação”, “recrutamos”, “linhas de combate”, “missão” configurando um verdadeiro campo semântico da guerra. As trincheiras entre o “eu” e o “outro” são fortalecidas.

É interessante notar, nesse sentido, que as referências a outras produções literárias tornam-se escassas, privilegiando-se a apresentação dos autores que fazem parte da revista. A aproximação às figuras de Plínio Marcos, João Antônio, Máximo Gorki, Hélio Oiticica assim como à literatura de cordel e ao cinema marginal são apagadas. Em seu lugar, aparecem apenas os nomes de Carolina Maria de Jesus e Solano Trindade:

Muitas foram as madrugadas para se finalizar essa edição, mas creio que um grande homem como Solano Trindade, ou uma grande mulher como Carolina Maria de Jesus, se sentiriam orgulhosos de pegar essa edição nas mãos, pois é pensando neles, e numa quantidade gigantesca de autores marginais injustiçados desse país que ainda temos forças para tocar a missão (Ferréz, 2004, p.2).

Carolina Maria de Jesus é autora do livro *Quarto de Despejo* (2005), diário, publicado em 1960, no qual a autora narra sua vida como catadora de lixo e moradora da favela do Canindé, localizada às margens do rio Tietê. Solano Trindade, autor dos livros *Poemas d'uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958) e *Cantares ao meu povo* (1961), foi também dramaturgo, ator, folclorista e militante. Participou dos congressos afro-brasileiros realizados em 1934 e em 1937, sendo responsável pela fundação da Frente Negra de Pernambuco. Foi também um dos organizadores do Teatro Popular Brasileiro.

Na formulação proposta por Ferréz, o autor negro e a autora favelada são lembrados como mestres, exemplos de tantos outros autores “marginais injustiçados” aos quais a revista é dedicada.

Nessa demarcação do espaço marginal, o uso do vocativo (“irmãos”, “meus queridos”) é reforçado, limitando o diálogo, proposto por Ferréz, aos seus iguais:

Irmãos somos nós na fita, ou melhor... nós nos livros, pois a palavra que mais admiro é contestação, temos que ter o poder de duvidar, de retrucar, de refazer e recriar, um parceiro me disse esses dias que a parada da Literatura Marginal é a Revolução sem o r, então meus queridos, vamos evoluir e que cada talento que está no gueto não seja algemado um dia, e sim tenha estudado na melhor universidade do país, pois a cultura é nossa, e a estrutura da Casa Amarela só reforça e ainda contamos com o dom de ter toda a essência (Ferréz, 2004, p.2).

O parceiro (“um parceiro me disse esses dias que a parada da Literatura Marginal é...”) é quem pode dizer o que é Literatura Marginal. O Outro, diferente do grupo marginal, aparece apenas como aquilo que deve ser evitado:

O padrão deles (leia-se sistema) já está montado, defendem suas vidinhas banais com tudo que podem, escrevem sua estória elitizada e perpetuam a miséria geral, mas os loucos aqui querem fazer parte da história também e a literatura da margem toma fôlego a cada ano para se tornar um grande mar. (Ferréz, 2004, p.2)

Também aqui uma certa imagem da sociedade se mostra marcada. Na resposta feita às críticas à revista acentua-se a demarcação do espaço que ocupa a Literatura Marginal, marcando a oposição existente entre aqueles que estão aqui (e com os quais se pode dialogar: os “irmãos”, os “meus queridos”, o “parceiro”, os “loucos”) e aqueles que estão lá, “leia-se sistema”.

Um ponto fundamental que me parece materializado nesse texto é a importância do gesto de autoria conquistado (e o termo também é de guerra) nesses três números das revistas *Caros Amigos/ Literatura Marginal*:

Aos que acreditam na idéia de que existe uma cultura que está construindo, estamos aí, fortificando a desobediência, fazendo arte dentro da carência, e mais uma vez provando, para quem duvidou, que **não precisamos de cultura na periferia, precisamos de cultura da periferia** (Ferréz, 2004, p.2, grifos meus).

A oposição entre os dizeres da “cultura da periferia” e “cultura na periferia”, marcados pelo uso das preposições ‘de’ e ‘em’, coloca em destaque a questão da autoria, sobre a qual voltarei a falar na continuidade deste trabalho. O uso da expressão “cultura na periferia” estabelece a distinção entre dois espaços. Tem-se, portanto, como efeito do uso da preposição ‘em’, a existência independente da cultura e da periferia. Nesse sentido, cultura seria algo distante do espaço da periferia, algo que, casualmente, chegaria até ela. Tal formulação traz, nesse sentido, um efeito de assistência: aos que moram na periferia é preciso levar a cultura.

A mudança da preposição ‘em’ para a preposição ‘de’ estabelece, ao contrário, a união entre os dois termos, ou ainda, o pertencimento da primeira em relação à segunda. Pressupõe-se, dessa forma, a existência de uma cultura própria da periferia, que ali é feita e ali é vivida. Temos, nesse dizer, a assunção da autoria ao assumir-se uma cultura, o que permite deixar o lugar de excluídos sociais (do “povo”, da “cultura autêntica”) para poder

responder por seus dizeres e não ficar imune a eles. Sair justamente do lugar de protegidos, a quem se deve (levar) cultura. Mostrarei, na continuidade deste trabalho, como essa assunção da autoria é fundamental para a própria possibilidade de um dizer ‘marginal’.

1.2. A partição do social nos escritos marginais.

A leitura dos três textos de abertura da revista permitiu-me entrever três momentos distintos na configuração da Literatura Marginal na atualidade, a partir dos quais é possível também o confronto com o jogo das formações imaginárias que, funcionando como condições de produção, determinam os dizeres sobre a Literatura Marginal, significando a marginalidade.

Em “AAD 69” (1997), Pêcheux, contrapondo-se à teoria da informação, propõe a noção de discurso, segundo a qual não há transmissão de uma informação (mensagem), mas sim de um “efeito de sentidos” entre o destinador e o destinatário. Pêcheux esclarece, nesse sentido, que destinador e destinatário designam lugares determinados na estrutura de uma formação social, os quais estão representados nos processos discursivos em que são colocados em jogo. Trata-se, segundo o autor, de um lugar imaginado: “(...) o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” (1997, p. 82).

No primeiro momento, correspondente ao texto “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”(Ferréz, 2001, p. 3), temos a atribuição do conceito ‘marginal’ a um determinado conjunto de textos produzidos por moradores da periferia ou presidiários.

Nesse momento, a imagem que Ferréz constrói para si corresponde à imagem do grupo marginal, daí o uso de primeira pessoa. A imagem feita do destinatário é daquele que desconhece a Literatura Marginal. Na tentativa de definir o que seja essa literatura, ou seja, na constituição da imagem do objeto discursivo, há, nas referências às chamadas minorias sociais e na aproximação a certos autores, um efeito da memória que destaca sempre uma determinada demarcação da sociedade.

Como tentei ressaltar em minha análise, a figura do bandeirante, dos senhores das casas-grandes em oposição, respectivamente, aos índios e escravos enfatiza a distinção existente entre a favela/periferia/gueto e o outro, que, nesse caso, ocupa o lugar dos dominadores. Da mesma forma, a recuperação de nomes como Plínio Marcos, João Antônio, a literatura de cordel e Máximo Gorki traz, pelo literário, a imagem do social com a qual se identifica a Literatura Marginal: uma sociedade marcada pela diferença entre valorizados e desvalorizados, proletários e capitalistas. Também mostrei que essa oposição não se faz sem conflito. Afinal, Ferréz também se insere no campo do inimigo (“eles”) quando assume a responsabilidade pela cultura autêntica do povo.

No segundo ato da revista (Ferréz, 2002, p. 2), o autor dialoga com outros usos do mesmo termo ‘marginal’ para identificação de outros escritores, o que se caracteriza numa tentativa de ampliação do grupo. Tal modificação acerca do objeto do discurso (a Literatura Marginal) pode ser interpretada como sendo resultado dos diversos eventos dos quais Ferréz participou. A figura do interlocutor não é mais apenas daquele que não sabe o que é Literatura Marginal, mas também daquele que conhece outras “literaturas marginais”, uma vez que aqueles que estiveram nesses eventos— e fizeram perguntas — também são determinantes no efeito-leitor presente nesse diálogo.

A participação do autor nesses eventos explica a aproximação a outras produções literárias identificadas por essa rubrica. Ressaltei, todavia, que essa ampliação não foge de uma imagem da sociedade que o termo ‘marginal’ coloca. É nesse sentido que, junto a Plínio Marcos e João Antônio, podem ser citados Kafka, o cinema marginal e Hélio Oiticica. Para além da ampliação, o que não se perde é a marcação do social a que remete o termo ‘marginal’.

Finalmente, o texto de abertura do terceiro ato da revista (Ferréz, 2004, p. 2) centra-se na defesa do uso do termo ‘marginal’, o que pode ser compreendido como uma espécie de radicalização. A mudança da forma como é construída a imagem do objeto discursivo se faz também nesse jogo de formações imaginárias. A imagem do outro inclui agora também a imagem do crítico, daquele que não gostou da Literatura Marginal. Reforça-se, nesse sentido, a imagem do grupo: o uso da primeira pessoa do plural junta-se agora ao uso dos vocativos, acentuando a diferença entre o “eu” e o “outro”. Aqui, para a constituição da

imagem do objeto discursivo, não são mais necessários outros usos do termo ‘Literatura Marginal’, basta a apresentação dos autores que fazem parte do grupo e que ali estão apresentando seus textos. Fica apenas a própria imagem do referente, a literatura marginal, reflexo daquele que a identifica, o marginal.

Embora a identificação do que seja a Literatura Marginal se dê em três diferentes momentos, a análise das formações imaginárias permite apontar um único funcionamento discursivo que caracteriza essa produção, o que nomeio aqui como a partição do social: o uso da expressão ‘marginal’ coloca em jogo a posição ocupada pelo sujeito marginal na sociedade, o que se faz na oposição ao outro que não é marginal.

A marginalidade apresenta-se aqui significada a partir do lugar social formulado nos escritos marginais e que corresponde, simbolicamente, à posição ocupada pelo autor marginal no conjunto da sociedade. O autor marginal é aquele que escreve do lugar de quem pertence à periferia, opondo-se aos “boyzinhos”, os quais são também os ‘inimigos’.

É importante ressaltar que essa apropriação do termo ‘marginal’ só é possível quando a autoria é assumida socialmente, ou seja, quando a cultura **da** periferia é produzida **na** periferia, por quem a ela pertence e nela se significa. É assumindo essa nova posição no conjunto da sociedade que o ‘marginal’ pode significar-se na marginalidade e não meramente ser significado por ela pelo outro. Nesse sentido, a circulação do discurso marginal - por meio de meios oficiais, ainda que alternativos, como é o caso da revista *Caros Amigos* - é aquilo que produz condições para que a marginalidade seja formulada literariamente.

A partir dessa posição-sujeito, em que se assume a função autor, através da circulação dos sentidos em meios de divulgação reconhecidos socialmente, aquele que era significado enquanto ‘marginal’ pode agora formular-se marginal. É ocupando uma mesma função exercida por aqueles que estão no centro (ou seja, longe das periferias) que ele pode significar a marginalidade. Resta-nos perguntar, agora, que formulação ‘marginal’ possível é essa que se apresenta pelo literário.

1.3. O deslize marginal na literatura: a poesia marginal da década de 70

- Alô é quampa?
- não... é engano.
 - alô, é quampa
 - não, é do bar patamar.
 - alô, é quampa?
 - é ele mesmo. Quem ta falando?
 - é o foca mota da pesquisa do jota brasil. Gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal.
 - ahhh... a poesia. A poesia é magistral. Mas marginal pra mim é novidade. Você que é bem informado, mi diga; **a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou algum cheque frio, jogou alguma bomba no senado?** (...) (Chacal, 1979 *apud* Cohn, 2007, p. 172, grifos meus).

O trecho do texto reproduzido acima faz referência a uma outra produção literária também identificada pela rubrica ‘marginal’. Nesse excerto, o adjetivo ‘marginal’ atribuído à poesia é questionado, uma vez que o interlocutor, que é indagado sobre essa poesia, atribui à mesma um sentido de marginalidade (“... matou alguém, andou roubando, aplicou algum cheque frio, jogou alguma bomba no senado”) próximo àquele definido pelo dicionário (“vagabundo”, “mendigo” ou “delinqüente”), tal qual apresentado no início deste trabalho.

Como já disse anteriormente, o termo ‘marginal’ já fora utilizado outras vezes para caracterizar outras produções literárias. Tratando especificamente do uso desse termo para identificação de determinados grupos de autores, o poema acima nos remete a outro momento da história brasileira, quando a marginalidade aparece significada em sua relação com o literário, agora não mais com a literatura de forma mais abrangente, e sim com a poesia. Trata-se da Poesia Marginal da década de 70, que aparece silenciada nas revistas especiais *Caros Amigos/Literatura Marginal* e negada no prefácio do livro *Literatura Marginal: Talentos da Escrita Periférica* (2005a), quando Ferréz diferencia a sua literatura daquela, como mostrarei na sequência deste trabalho.

O crítico literário, professor e também poeta Antonio Carlos Ferreira de Brito ou Cacaso (1997, p. 12-15), em entrevista concedida ao jornal *Movimento* em julho de 1976, ao ser perguntado sobre o que é a Poesia Marginal, aponta como mais comum a definição segundo a qual ‘marginal’ seria aquela poesia editada e distribuída pelo próprio escritor.

Como trouxe anteriormente, a partir da análise feita das revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal*, o grupo marginal representado na revista, reúne, de forma geral, moradores das periferias e também detentos e ex-detentos de penitenciárias brasileiras. A possibilidade de significar-se ‘marginal’ apresenta-se quando esses moradores da periferia, detentos e ex-detentos, assumem sua autoria, fazendo parte aí de uma revista cuja produção e circulação se dão por meios oficiais, reconhecidos. É a partir dessa outra posição (uma posição sujeito – autor marginal), na qual ele não é mais simplesmente o desempregado, ou um assassino que vive na periferia, que ele pode formular-se e significar-se ‘marginal’.

O grupo marginal da década de 70, por sua vez, possui uma história marginal bastante diferente dessa referida acima, o que já se materializa na forma como os sentidos de marginalidade são apontados no texto “Alô é quampa?”, reproduzido anteriormente.

Segundo Nascimento, o grupo de autores marginais da década de 70 é formado por representantes das camadas privilegiadas, ligados às atividades de cinema, teatro e música e às universidades. Abaixo trago os dados biográficos e bibliográficos fornecidos por Hollanda (1998, 2 ed., p. 266-270) para alguns dos autores da década de 70, também identificados enquanto marginais. Chamo atenção a seguir para cinco dessas identificações:

FRANCISCO ALVIM (Chico Alvim) – Nasceu em Araxá, Minas Gerais, em 1938. É diplomata.

Livros publicados: *Sol dos cegos* (1968); *Passatempo* (Rio de Janeiro, 1974); *Dia sim dia não* (Brasília, 1978); *Lago, montanha* (Rio de Janeiro, 1981); *Festa* (Rio de Janeiro, 1981) *Poesia reunida* (1968/1988, São Paulo, 1988).

ANTONIO CARLOS DE BRITO (Cacaso) – Nasceu no Rio de Janeiro, em 1944. Formado em Filosofia, poeta e compositor.

Livros publicados: *A palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1975), *Segunda classe* (1975), *Beijo na boca* (1975), *Mar de mineiro* (1982). Publicações póstumas: *Em ensaio* (1996), *Não quero prosa* (UFRJ/UNICAMP), Críticas. Morreu em 1987.

ROBERTO SCHWARZ – Nasceu em Viena, Austria, 1938. Licenciado em Ciências Sociais pela USP, fez pós-graduação em Literatura Comparada nos EUA. Doutorou-se na França em 1976. Professor titular de Literatura Brasileira na Unicamp. Roberto Schwartz é um dos maiores críticos da literatura brasileira.

Livros publicados: *Ao vencedor, as batatas* (ensaio, 1977); *A lata de lixo da história* (teatro, 1977); *Que horas são* (ensaios, 1987);

Um mestre na periferia do capitalismo (ensaio, 1990); *Duas meninas* (ensaio, 1997).

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES – Nasceu em 1930, na cidade de São Paulo. Trabalha na área de cultura e realiza pesquisas sobre cinema e televisão. Além de colaborações em livros coletivos nas áreas de ficção e não-ficção, publicou *Termos de Comparação* (Perspectiva, Prêmio Revelação em Literatura da A.P.C.A.); *O japonês dos olhos redondos* (Paz e Terra, 1982); *O nome do bispo* (Brasiliense, 1985, Prêmio Mercedes-Benz), *O mandril* (Brasiliense, 1988), *Jóias de família* (1990, Prêmio Jabuti de melhor autor e melhor romance) e *Café pequeno* (Companhia das letras, 1995).

AFONSO HENRIQUES NETO – Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1944. Bacharel em Direito, exerceu a profissão de redator. Atualmente é professor. É poeta convicto.

Livros publicados: *O misterioso ladrão de Tenerife* (em co-autoria com Eudoro Augusto, 1972); *Restos e estrelas e fraturas* (1975); *Ossos do paraíso* (1981); *Tudo nenhum* (1985); *Avenida eros* (onde se inclui também o livro *Piano mudo*, 1992); *Abismo com violinos* (Editora Massao Ohno, 1995); *Eles devem ter visto o caos* (a ser lançado pela Sette Letras no segundo semestre de 98).

É possível perceber, nessas identificações, uma distinção bastante significativa em relação àquela apresentada para os autores ‘marginais’ da década de 90 nas revistas *Caros Amigos/ Literatura Marginal*. Há, nessa identificação, o reconhecimento do lugar ocupado por esses poetas no conjunto da sociedade, o que é formulado na referência à formação universitária e da profissão por eles exercida.

Também diferente da atual produção literária marginal, a Poesia Marginal da década de 70 surge num dos momentos de maior repressão política e cultural vivido no Brasil. Flora Sussekind, em seu livro *Literatura e Vida Literária* (1985), fala de três manobras utilizadas pelo Regime Militar as quais tinham como intenção controlar a produção cultural do país. Até 1968, o controle se realizava através do chamado “espetáculo”. O investimento na comunicação de massa através da televisão permitia ao governo o controle social pela alienação.

Uma segunda forma de controle se estabelece a partir de 1968, através de uma “política de repressão”, na qual professores e funcionários públicos são banidos; livros e outras publicações são censurados; além dos constantes seqüestros e das prisões.

O livro do jornalista Zuenir Ventura (1988) narra com detalhes os principais acontecimentos que levam à instauração do Ato Institucional número 5 (ou mais

familiarmente AI-5), em 13 de dezembro de 1968. Ventura mostra-nos a revolução cultural proposta e vivida (ainda que experimentalmente) por essa mesma geração: as principais reivindicações do movimento estudantil, a morte de um estudante no restaurante universitário, a missa na Candelária, a invasão da Universidade de Brasília, a passeata dos 100 mil, a passeata até o Palácio do Governo, o famoso Congresso de Ibiúna, o conflito entre estudantes de filosofia da USP e do Mackenzie na Rua Maria Antonieta. Ações que servem de contexto e pretexto para que se instaure o AI-5.

Da descrição da institucionalização do ato, o autor passa às primeiras ações ditatoriais: a prisão de Paulo Francis, Ferreira Gullar, Caetano e Gil, entre outras personalidades políticas. Mostra-se também o que ele chama de “ditadura ideológica”: o fechamento de jornais e a censura das matérias, músicas e peças de teatros.

Ainda segundo Sussekind (1985), após o chamado segundo golpe, a esquerda, que havia sido poupada, é agora também perseguida. O Estado fornece uma política cultural bem definida, abrindo lugar para a cultura de massa. Com a impossibilidade de mobilização e debate político, as manifestações culturais configuram-se como um espaço privilegiado de resistência. A ambigüidade passa a ser utilizada como recurso costumeiro para realizar a crítica social.

Heloísa Buarque de Hollanda - cujo trabalho acerca da Poesia Marginal da década de 70 é de suma relevância nesta dissertação - em seu livro *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde* (1980) - investiga a literatura jovem, ou ainda, circunstancial que se manifesta em canais não especificamente literários em oposição ao que a autora chama de *literatura de permanência*. Tal investigação é dividida em três momentos, os quais correspondem, segundo a autora, a diferentes formas de manifestação cultural desenvolvidas no Brasil durante as décadas de 60 e 70: “A participação engajada no calor dos anos 60”; “O susto tropicalista na virada da década” e “O espanto com a biotônica vitalidade dos 70”¹⁰. Ao tratar especificamente da literatura de protesto desenvolvida pós-

¹⁰ A autora ressalta que essa classificação não é estanque, assumindo a influência existente entre as mesmas. Nas palavras de Hollanda: “Estou consciente, entretanto, que estas vertentes não se deixam apreender como momento de ruptura ou mesmo como movimentos claramente definidos, mas sim como pólos de um diálogo mais amplo, que se radicaliza progressivamente numa crítica à noção de técnica, de progresso e na própria maneira de pensar o futuro” (1980, p. 10).

AI 5, Hollanda ressalta que também essa forma de manifestação passa a ser incorporada como um produto. É em contraposição a essa forma de arte que aparecem os circuitos marginais, nos quais se inclui a Poesia.

Nas palavras da autora:

É exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais (...). Numa situação em que todas as opções estão estritamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendidas pelas grandes empresas (Hollanda, 1980, p. 96).

A marginalidade na década de 70, portanto, estaria ligada à forma de circulação dessa produção literária e não à posição dos autores no conjunto da sociedade, o que se distingue da Literatura Marginal desenvolvida a partir da década de 90. Ao contrário desta, é a partir de uma produção e circulação não oficiais, ou ainda, artesanais, que é possível a esses autores da Poesia Marginal da década de 70 ocuparem um lugar ‘marginal’.

Mantendo um contraponto com a Literatura Marginal da periferia, novamente pergunto: se a circulação não-oficial permite a esses autores a identificação ‘marginal’, como essa marginalidade aparece formulada em seus dizeres pelo literário?

Mais do que opor, a priori, a Poesia Marginal da década de 70 à Literatura Marginal desenvolvida hoje, acredito que considerar as diferentes condições de produção que marcam essas duas produções literárias é importante na compreensão de como, pelo literário, tais posições marginais são formuladas. Considero discursivamente significativo, nesse sentido, o deslize entre elas, perguntando sobre os mecanismos de funcionamento dessas diferentes produções literárias marcadas igualmente pela nomeação ‘marginal’.

Na continuidade deste trabalho, aponto dois momentos distintos e complementares de análise. Num primeiro momento, indago sobre como a ‘marginalidade’ na década de 70 e aquela escrita a partir do final da década de 90 são formuladas pelo literário. Num segundo momento, correspondente ao desdobramento da primeira, pergunto sobre o processo de constituição dessas diferentes produções. Seriam elas parte de um mesmo processo discursivo marcado pela formulação ‘marginal’ ou não? E por quê?

2.0. As margens na literatura às margens da literatura: apresentação do dispositivo teórico-analítico.

2.1. As margens na literatura: dizeres marginais em dois tempos

Para que essas questões sejam respondidas, optei por dar continuidade à análise, iniciada já no primeiro capítulo desta dissertação, considerando também, como material analítico, os livros *26 Poetas Hoje* (1976) e *Literatura Marginal: Talentos da Escrita Periférica* (2005a), antologias que reúnem um conjunto de textos, os quais recebem como identificação a palavra ‘marginal’.

A análise das revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal* permitiu a determinação de um funcionamento discursivo importante para a compreensão da marginalidade, a partição do social. Tal funcionamento aponta para a distinção entre o grupo marginal e aqueles que estariam do lado de dentro da margem. Destaco, nessa análise, que a memória discursiva formula-se a partir de uma determinada imagem do social marcada pela oposição.

Quando me refiro às expressões “dentro da margem” e “fora da margem” remeto à análise do verbete ‘marginal’ apresentada na introdução desta dissertação. Com a utilização das mesmas, pressuponho a existência de outras formas de o sujeito colocar-se à margem, além daquelas previstas no dicionário. Ao falar “dentro da margem”, remeto, então, à sociedade e suas leis; e ao falar “fora da margem”, àqueles que se propõe a se diferenciar dela.

Essa análise permitiu-me também o questionamento acerca de uma outra produção literária também identificada pelo uso do termo ‘marginal’: a Poesia Marginal da década de 70. Destacadas as principais distinções entre essas produções literárias e de suas condições de produção, resta compreender como tais diferenças marcam, na convergência ou divergência, esses discursos formulados em sua relação com a marginalidade. Seria a imagem do social, nessas produções literárias, também marcada pela oposição?

Indago, nesse sentido, se a oposição, marcada como funcionamento predominante nas análises dos textos de abertura das revistas, ou seja, na identificação do grupo ‘marginal’, é mantida também no funcionamento da Literatura Marginal e da Poesia Marginal, como isso é formulado e por quê.

É na tentativa de responder a essas questões, levantadas como desdobramento da análise inicial, que se mostra de suma importância a inserção dos livros *26 poetas hoje* (1976) e *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica* (2005a) como parte do material analítico.



Figura 7: Capas dos livros *26 Poetas Hoje* (1976) e *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005)

2.1.1. *26 poetas Hoje*: os versos de ‘los hijos de la dictadura’.

A escolha do livro *26 poetas Hoje* (1976) como parte do material de análise da chamada ‘Poesia Marginal’ justifica-se em função da importância da recuperação, feita por Heloisa Buarque de Hollanda, das principais produções culturais desenvolvidas entre a década de 60 e 70, o que é atestado por Cacaso em artigo publicado na revista *Opinião* em

junho de 1976: “Existe uma poesia brasileira nova e bem viva, e que agora pode ser mais devidamente apreciada graças à antologia *26 poetas Hoje*, lançada pela Editora Labor, com seleção e introdução de Heloísa Buarque de Hollanda (...)” (1997, p. 45).

Considero importante ressaltar, em relação a essa escolha, que, na introdução de *26 Poetas Hoje*, - escrita em novembro 1975 - Hollanda não caracteriza as poesias ali reunidas como sendo, em sua totalidade, marginais. Reproduzo, abaixo, o texto ao qual me refiro:

Curiosamente, hoje, o artigo do dia é poesia. Nos bares da moda, nas portas de teatro, nos lançamentos, livrinhos circulam e se esgotam com rapidez. Alguns são mimeografados, outros, em offset, mostram um trabalho gráfico sabido e diferenciado do que se vê no design industrializado das editoras comerciais. Mesas-redondas e artigos de imprensa discutem o acontecimento. O assunto começa - ainda que com alguma resistência - a ser ventilado nas universidades. Trata-se de um movimento literário ou de mais uma moda? E se for moda, foi a poesia que entrou na moda ou foram os poetas? O fato é que a poesia circula, o número de poetas aumenta dia-a-dia e as segundas edições já não são raras

Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições apresentam uma face charmosa, afetiva e, portanto, particularmente funcional. Por outro lado, a participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição do livro determina, sem dúvida, um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada, o que sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial. A esse propósito, convém lembrar a tão freqüente presença do autor no ato da venda o que de certa forma recupera para a literatura o sentido de relação humana. A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia.

A desierarquização do espaço nobre da poesia - tanto em seus aspectos materiais gráficos quanto no plano do discurso - faz lembrar a entrada em cena, nos idos de 60, de um gênero de música que, fazendo apelo tanto ao gosto culto quanto ao popular, conquistou a juventude universitária e ganhou seu lugar no quadro cultural. Foi a época dos Festivais da Canção e do Tropicalismo, do aparecimento de Caetano, Gil e Chico. Assim também, há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexo entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial.

No plano específico da linguagem, a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que,

ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário.

Num recuo estratégico, os novos poetas voltam-se agora para o modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico.

Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido. O flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns freqüentemente traduz um dramático sentimento do mundo. Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real. Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político. Nesse último caso, é interessante observar como a atualização poética de circunstâncias políticas, experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz, diferenciando-se do exercício da poesia social de tipo missionário e esquemático. A freqüência de metáforas de grande abstração convive com a agressão verbal e moral do palavrão e da pornografia. Nesta poesia, observe-se que o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que, na maior parte das vezes, aparece como dialeto cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico.

A aproximação entre poesia e vida já observada no modo de produção das edições é, pois, tematizada liricamente. O lucro decorrente se representa pelo seu desdobramento em dividendos como a volta da alegria, da força crítica do humor, da informalidade. Ao assumir, mesmo, um teor altamente afetivo, esta poesia se coloca em competição com o que permaneceu aprisionada pela linguagem rígida da tradição clássica.

Como bem observou José Guilherme Merquior, no ensaio *Capinan e a nova lírica*, a presença de João Cabral e do classicismo modernista, ainda que sem dúvida constituam o apogeu do modernismo, estimula e sufoca ao mesmo tempo a nova poesia brasileira.

Não que a influência de Cabral, Drummond ou Murilo nela não se faça sentir muitas vezes. Mas a sua feição vivencial determina uma postura que privilegia o pessoal, o afetivo, o que implica, conseqüentemente, o abandono da expressão intelectualizada. Não é por acaso que podemos perceber que ela é episodicamente freqüentada por traços bandeirianos e até mesmo românticos. Fundamentalmente, a nova poesia se caracteriza pela renovação dos impulsos desclassicizantes do modernismo e pela atualização da recusa ao convencional.

Entretanto, a aparente facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a sérios equívocos. Parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspectos de diluição e de modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero registro subjetivo sem maior valor simbólico e, portanto, poético.

Esta mostra de poemas não foi feita sem arbitrariedade. Como a circulação da maior parte das edições é geograficamente limitada e se confina às suas áreas de produção, não escolhi senão entre os trabalhos que estavam ao

alcance de meu conhecimento. Assim, a grande maioria dos poetas apresentados são residentes ou publicados no Rio de Janeiro. Além dos limites naturais e geográficos, outras restrições foram feitas. Como princípio, não quis que esta antologia fosse o panorama da produção poética atual, mas a reunião de alguns dos resultados mais significativos de uma poesia que se anuncia já com grande força e que, assim registrada, melhor se oferece a uma reflexão crítica. Portanto, as correntes experimentais, as tendências formalistas e as obras já reconhecidas não encontrariam aqui seu lugar. O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. Entretanto, como o fato é novo e polêmico e a discussão apenas se inicia, achei mais justo não me restringir apenas à chamada poesia marginal, que integra parte substancial da seleção, mas estendê-la a outros poetas que, de forma diferenciada e independente, percorrem o mesmo caminho. É o caso da inclusão de trabalhos como os de Capinan, Zulmira, Secchin e outros, que respondem de modo pessoal e curioso à filiação cabralina ou a fases significativas da evolução modernista.

Nomes como Torquato, e Waly, que, em 72, publicou *Me Segura Q'Eu Vou Dar Um Troço*, mesmo não estando presentes, no momento, foram indispensáveis nesta antologia, na medida em que marcam a virada do formalismo experimental para a nova produção poética de caráter informal.

A seleção realizada não registra apenas uma tendência de renovação na poesia de hoje mas, também, procura sugerir alguns confrontos entre as várias saídas que ela adotou (Hollanda, 1975, p. 9-14).

Ao tratar especificamente da seleção dos poemas reunidos no livro *26 Poetas Hoje* (1976), a autora fala, primeiramente, da proximidade dos poetas. Dado que a circulação dessa poesia é limitada, a autora deteve-se nas poesias a que teve acesso no Rio de Janeiro. Além desse primeiro recorte, Hollanda excluiu também obras já reconhecidas. O critério central de reunião seria, então, a “recuperação do coloquial numa determinada dicção poética”. Não teria se restringido, nesse sentido, à chamada ‘Poesia Marginal’, incluindo outros poetas que também se valem dessa linguagem coloquial. São citados por ela como parte desse segundo grupo Capinan, Zulmira, Secchin e outros. Torquato e Waly Sailormoon teriam sido incluídos na coletânea por terem, segundo a autora, marcado a virada do formalismo experimental para a nova produção poética de caráter informal.

Embora esses tenham sido os critérios adotados por Hollanda no momento de escritura do prefácio do livro; é bastante interessante observar que, em seu posfácio, - publicado na segunda edição de seu livro, datado de 1998, e que mantém o mesmo conjunto de textos da publicação original - Hollanda considera a totalidade da obra como sendo ‘marginal’, privilegiando inclusive questões históricas – e não mais estéticas ou literárias - para reunião das poesias na antologia. Reproduzo, a seguir, o posfácio:

Esta antologia é certamente datada. Nesta segunda edição, 22 anos depois, procurei evitar qualquer alteração em sua forma original, atendo-me apenas à atualização biobibliográfica das notas finais sobre os autores nela reunidos.

Esse movimento quase instintivo de “tombar” a atmosfera política e cultural daquele momento no qual esse trabalho foi realizado, coloca também como pouco atraente a idéia de escrever uma nova introdução. Deixo apenas aqui registrada um pouco da história e do contexto de realização desse trabalho.

Estávamos no início da década de 70, um momento no qual as universidades, o jornalismo e a produção cultural, à imagem e semelhança do Congresso, entraram em recesso por tempo indeterminado. Da euforia nas artes e nas manifestações políticas, passou-se à disforia que meu amigo Zuenir Ventura, num certo e memorável balanço da década, definiu como o vazio cultural. Mas não é essa a história que me cabe contar nesse momento.

O que interessa é que, por volta de 1972-1973, surgiu, assim como se fosse do nada, um inesperado número de poetas e de poesia tomando de assalto nossa cena cultural, especialmente aquela freqüentada pelo consumidor jovem de cultura, cujo perfil, até então, vinha sendo definido pelo gosto da música, do cinema, dos shows e dos cartoons. Esse surto poético, que a cada dia ganhava mais espaço, só podia portanto ser visto como uma grande novidade. Além disso, nos anos 60, marcados pela intensidade da vida cultural e política no país, a produção literária, ainda que fecunda, ficara um pouco eclipsada pela força e originalidade dos movimentos artísticos de caráter mais público como o cinema, o teatro, a MPB e as artes plásticas. Tínhamos, portanto, uma dupla novidade: a literatura conquistava um público em geral avesso à leitura e conseguia recuperar seu interesse como produto original e mobilizador na área da cultura.

Atraída por esta ostensiva presença da poesia, comecei a me interessar por este fenômeno que, na época, foi batizado com o nome poesia marginal, sob protestos de uns e aplausos de outros.

Além de fenômeno quantitativamente intrigante, o exame desta produção sinalizava outros traços curiosos e paradoxais. Era uma poesia aparentemente light e bem-humorada mas cujo tema principal era grave: o ethos de uma geração traumatizada pelos limites impostos à sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava. Ao mesmo tempo, era uma poesia “não-literária”, mas extremamente preocupada com a própria idéia canônica de poesia. Preocupação que se auto-denunciava através de uma insistência sintomática em “brincar” com as noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos.

Além disso, mostrava-se como uma poesia descartável, biodegradável, que parecia minimizar a questão de sua permanência ou até mesmo de sua inserção na tradição literária, mas que desenvolvia, com grande empenho, tecnologias artesanais e mercadológicas surpreendentes para a produção, divulgação e venda de seu produto.

Decidi fazer da poesia marginal meu objeto de pesquisa. Mapeava os núcleos produtores, acompanhava os eventos e lançamentos, recolhia e analisava os livrinhos, os poemas & seus poetas. De repente, meu próprio cotidiano afetivo foi permeado pela presença dos marginais, com a maioria dos quais convivi, desenvolvi trabalhos conjuntos, fiz amizades, cumplicidades e atravessei aqueles “negros verdes anos”, como, mais tarde, escreveria Cacaso.

Deve ter sido por isso que fui procurada por um dos diretores da Labor, recém-chegado ao Brasil, que andava buscando uma novidade para editar como o

primeiro lançamento da filial brasileira da conhecida editora espanhola. Juan me sugeriu que organizasse uma antologia com a poesia “de los hijos de la dictadura”. Ainda que eu tenha achado, num primeiro momento, uma proposta um tanto institucional para aqueles que exatamente estavam recusando, com êxito, os canais tradicionais das editoras comerciais, fiquei mordida pelo impacto que esta publicação poderia produzir no debate cultural meio morno daquele momento. Aceitei o convite.

Portanto, a idéia desta hoje clássica Antologia infelizmente não foi minha, mas de um comerciante estrangeiro que viu, naquela poesia rápida e rasteira, um potencial polêmico nada desprezível para uma editora que se lançava num mercado desconhecido.

Chamei Chico Alvim e Cacaso como consultores ad hoc para a seleção daquele vastíssimo material que me inundava as gavetas, arquivos e tapetes. Tudo certo, chegou a hora que eu mais temia: a decisão dos critérios de escolha, ou seja, de inclusão/exclusão de nomes e textos na Antologia. Foi nesse momento que percebi a arbitrariedade da organização de uma antologia, o que, até então, pensava ser uma atividade simples, lógica e quase-burocrática.

Em primeiríssimo lugar, conhecendo o material como eu conhecia, também sabia que um de seus maiores trunfos era um certo ecletismo, uma recusa em se deixar identificar claramente como um “movimento” ou mesmo como uma “tendência”, uma recusa até mesmo de explicitar qualquer projeto estético, comportamental, social. O material de que eu dispunha era vastíssimo. Qual seria o denominador comum que poderia me ditar os contornos do inevitável critério que iria orientar a organização deste trabalho que eu tinha pela frente? Sentia-me como se estivesse diante do velho teste Rochard. O que Roberto Schwarz teria a ver com Chacal? Zulmira Tavares com Torquato Neto? O que Antonio Carlos Secchin teria a ver com Leila Miccolis? Em vez de responder livremente à provocação do teste que se me apresentava pela frente, procurei, medrosa, reaver alguns parâmetros críticos e teóricos que já tinha no bolso. Argumentei então que, do ponto de vista da linguagem, essa poesia seria uma alternativa à hegemonia das vanguardas, da tradição cabralina bastante influente naquele momento, e que parecia representar uma retomada do modernismo de 1922. Afirmava isso tomando por base o uso do humor, a invasão dos fatos insólitos e cotidianos no território literário, a presença de uma dicção trabalhadamente informal no Olimpo poético, o desejo renitente de aproximar, com um só golpe de linguagem, arte e vida. Fazia um certo sentido. Estávamos ainda em plena era dos formalismos experimentais. O próprio Tropicalismo, movimento anárquico, “popular” e agressivo, portanto, anunciando já um rompimento com a noção de cultura “cultura”, foi procurar sua legitimação artística através da vanguarda concretista de São Paulo. Por aí, avessa ao enquadramento formal e valorizando abertamente a distensão coloquial, a poesia marginal na realidade apresentava um certo parentesco - talvez menos estético do que de intenções- com nosso movimento modernista. Parecia que eu tinha descoberto meu álibi. Chico e Cacaso aplaudiram o achado. Hoje, vejo que, nesse desvio nobre, perdi meus melhores argumentos.

O que realmente me atraiu nesse material não foi a unidade que eu dizia procurar ao defini-lo para justificar o conjunto dos participantes da Antologia, mas, muito pelo contrário, o claro direito ao dissenso que este material começava a reivindicar em nossa produção cultural. A variedade de estilos, projetos e crenças que encontrei nesta última releitura dos 26 me encantou. É bem verdade, que na organização deste conjunto, não desgrudei o olho de sua representatividade enquanto registro político naquele momento de extremado rigor da censura. Um exame atual desse material, vai ler, com muita facilidade, em cada poema-piada, em cada rima, em cada “ouvido ao acaso”, um elo da

experiência social da geração AI5, uma geração cujo traço distintivo foi exatamente o de ser coibida de narrar sua própria história. Cacaso na época dizia: “Isto não é um movimento literário. É um poemão. É como se todos estivéssemos escrevendo o mesmo poema a 1.000 mãos”. Portanto, o que, na realidade, unia aquele sem-número de poetas & poemas era uma aguda sensibilidade para referir - com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária - o dia-a-dia do momento político que viviam. Talvez por isso, recusassem tão acidamente a qualificação “marginal”, que terminou oficializando sua entrada na literatura.

Com o tempo a gente se esquece do que foi a convivência com um estado de exceção. Mas, ao reler agora a introdução que escrevi na época, o que mais me chamou a atenção foi a total ausência de qualquer menção minha ao quadro histórico que contextualiza esta poesia. Fui, neste sentido, o maior exemplo do exercício pleno e “natural” da auto-censura que me levou a omitir, nada mais, nada menos, do que o objetivo central da pesquisa que desenvolvi durante oito anos sobre os subtextos políticos e os desafios interpretativos da aparentemente ingênua e descompromissada poesia marginal.

É interessante lembrar ainda que a Antologia não foi recebida pacificamente. Um pouco, todos se irritaram: imprensa, professores, críticos, poetas. A academia repetia, com uma insistência inexplicável, que “aquilo não era poesia, era um material de interesse apenas sociológico”. Hoje, mais distante do calor daquela hora, me pergunto: o que estaria sendo entendido (dito) ali como “sociológico”? Qual seria a cotação da sociologia em relação à teoria literária, à história e à antropologia na bolsa de valores da crítica dos anos 70? Havia ainda alguns poetas e professores, conhecidos como progressistas, que escreveram acalorados artigos comentando a inadequação do baixo calão do vocabulário usado por aquela poesia. O advento dos marginais conseguiu até acirrar a paroquial disputa Rio-São Paulo, provocando afirmações que denunciavam, na proliferação bem sucedida dos livrinhos de poesia alternativa - pasmem! - uma manobra da crítica carioca contra o concretismo paulistano. Havia ainda estudiosos de impostação aparentemente marxista que procuraram definir a falta de qualidade desta produção literária como um reflexo da “piora” da própria sociedade, agora inexoravelmente controlada por impulsos consumistas.

Ou seja, essa poesia ruim, suja e sem qualidade ocupou um espaço para mim totalmente inesperado na imprensa e nos debates acadêmicos da época de seu lançamento na Antologia 26 Poetas Hoje. Isso parece demonstrar que talvez essa poesia ruim estivesse tocando em necessários pontos obscuros do debate literário ainda em mãos ortodoxamente modernistas. Talvez arranhasse, mesmo de forma incipiente e desorganizada, pontos nevrálgicos que já configuravam as grandes quebras que viriam marcar a inflexão cultural das décadas seguintes. Não diria que a poesia marginal, mesmo sinalizando mudanças paradigmáticas e anunciando-se plural, já estaria anunciando uma inflexão pós-moderna. Seria bobagem. Não encontro traços definidos da arquitetura de citações e do pensamento minimalista pós-moderno; não vejo o gosto da erudição associando-se aos gêneros populares; não vejo a encenação agressiva da violência ou da sexualidade; não vejo o narrador outsider privilegiando a dimensão espacial à temporal, não vejo, sobretudo, a razão cínica comprimindo o futuro no presente. Seria também irresponsável de minha parte repetir a façanha de defini-la como uma reapropriação do modernismo, como fiz na introdução da Antologia, revisitando-a hoje como um antecedente do pós-moderno. Além do que, nestes vinte anos que nos separam de seu lançamento, aprendemos a temer os riscos e traições com os quais a própria idéia de periodização pode nos surpreender.

Prefiro pensar nos 26 Poetas como um trabalho irrecusável, visceralmente contextualizado, feito a várias mãos, que marcou minha vida tanto pessoal quanto

profissional e construiu um cluster político-literário que, seguramente, ainda não disse tudo a que veio naqueles idos de 1976(Hollanda, 1998, p. 256-263, 2. ed.).

Uma das razões pela escolha da antologia como parte do material de análise deve-se justamente ao fato de, no posfácio, a autora nomear toda poesia ali reunida como sendo ‘marginal’, como aponta os trechos abaixo:

Atraída por esta ostensiva presença da poesia, comecei a me interessar por este fenômeno que, na época, foi batizado com o nome **poesia marginal**, sob protestos de uns e aplausos de outros (Hollanda, 2. ed., 1998, p. 257).

Decidi fazer da **poesia marginal** meu objeto de pesquisa. Mapeava os núcleos produtores, acompanhava os eventos e lançamentos, recolhia e analisava os livrinhos, os poemas & seus poetas. De repente, meu próprio cotidiano afetivo foi permeado pela **presença dos marginais**, com a maioria dos quais convivi, desenvolvi trabalhos conjuntos, fiz amizades, cumplicidades e atravessei aqueles “negros verdes anos”, como, mais tarde, escreveria Cacaso (Hollanda, 1998, 2. ed., p. 258, grifos meus).

Por aí, avessa ao enquadramento formal e valorizando abertamente a distensão coloquial, a **poesia marginal** na realidade apresentava certo parentesco - talvez menos estético do que de intenções- com nosso movimento modernista (Hollanda, 1998, 2. ed., p. 260, grifos meus).

Fui, neste sentido, o maior exemplo do exercício pleno e “natural” da auto-censura que me levou a omitir, nada mais, nada menos, do que o objetivo central da pesquisa que desenvolvi durante oito anos sobre os subtextos políticos e os desafios interpretativos da aparentemente ingênua e descompromissada **poesia marginal** (Hollanda, 1998, 2. ed., p. 261, grifos meus).

Não diria que a **poesia marginal**, mesmo sinalizando mudanças paradigmáticas e anunciando-se plural, já estaria anunciando uma inflexão pós-moderna. Seria bobagem (Hollanda, 1998, 2. ed., p. 262, grifos meus).

Considero relevante notar outras distinções entre o prefácio e o posfácio, as quais, a meu ver, mostram, mais uma vez, a peculiaridade dos textos que abrem as antologias, os quais, como tentei mostrar em minha análise inicial, não estão isentos da determinação da história e da ideologia.

Em toda construção do prefácio, é perceptível uma preocupação constante na delimitação de um objeto e da construção de uma análise crítica. O uso da terceira pessoa

para referência à poesia que é reunida em seu livro marca certo distanciamento do locutor em relação ao objeto, o que produz um efeito de objetividade:

Frente ao bloqueio sistemático das editoras, **um circuito paralelo de produção e distribuição independente** vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia (Hollanda, 1998, 2. ed., p. 9, grifos meus).

Dentro da precariedade de seu alcance, **esta poesia** chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial” (Hollanda, 1975, p. 10, grifos meus).

Parte significativa da **chamada produção marginal** já mostra aspectos de diluição e de modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero registro subjetivo sem maior valor simbólico e, portanto, poético (Hollanda, 1975, p. 13, grifos meus).

O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. Entretanto, como o fato é novo e polêmico, a discussão apenas se inicia, achei mais justo não me restringir apenas à **chamada poesia marginal**, que integra parte substancial da seleção, mas estende-la a outros poetas que, de forma diferenciada e independente, percorrem o mesmo caminho. (Hollanda, 1975, p. 13, grifos meus).

Dessa forma, a função discursiva *autor* assumida por Hollanda se faz a partir de uma *posição-sujeito* que se distingue dos próprios autores marginais. Ela assume o papel do estudioso que estabelece critérios claros para suas considerações. A posição ocupada pela autora irá determinar a imagem do interlocutor e também de seu referente. Já que a imagem construída em seu discurso é a da crítica literária, como marca o uso de terceira pessoa, há a construção da imagem de um interlocutor como possível estudioso da literatura e da própria literatura, seu referente, como um objeto de análise.

Já no início do posfácio, nota-se uma diferença significativa em relação ao texto de 1976. No texto datado de 1998, nos quais apenas em alguns momentos a autora utiliza primeira pessoa; aqui, a autora privilegia esse tipo de locução, reafirmando a pertinência de sua obra para o momento em que ela foi organizada. A manutenção dos mesmos textos para segunda edição seria uma tentativa de “*tombar*” a atmosfera política e cultural daquele momento no qual esse trabalho foi realizado.

O posfácio é dedicado, dessa forma, a registrar a *história* e o *contexto de realização* do trabalho. Se no início do posfácio, a autora já havia passado do “ele” para o “eu”, ao retomar essa história, Hollanda assume agora o “nós”:

Estávamos no início da década de 70, um momento no qual as universidades, o jornalismo e a produção cultural, à imagem e semelhança do Congresso, entraram em recesso por tempo indeterminado. Da euforia nas artes e nas manifestações políticas, passou-se à disforia que meu amigo Zuenir Ventura num certo e memorável balanço da década, definiu como o vazio cultural. Mas não é essa a história que me cabe contar nesse momento (1998, 2 ed., p. 256).

A autora retoma, então, ideias já desenvolvidas em seu prefácio, tratando do *surgimento de um inesperado número de poetas e de poesia*, o que se explica, segundo ela, em função de um espaço deixado pelos movimentos artísticos de caráter mais público como o cinema, o teatro, a MPB e as artes plásticas. É esse *surto poético*, como nomeia a autora, que a leva a se interessar por “este fenômeno que, na época, foi batizado com o nome de *poesia marginal*, sob protestos de uns e aplausos de outros”.

Ao caracterizar essa produção literária, Hollanda não se limita aos seus aspectos discursivos e gráficos, trazendo o contexto histórico como um critério de identificação:

Além de fenômeno quantitativamente intrigante, o exame desta produção sinalizava outros traços curiosos e paradoxais. Era uma poesia aparentemente light e bem humorada, mas cujo tema principal era grave: **o ethos de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional** no qual o país se encontrava (Hollanda, 2. ed., 1998, p. 257, grifos meus).

A relação com a legitimação através da crítica literária aparece agora como um fator significativo na análise de Hollanda. A autora não busca mais referências na história literária, como havia feito no seu prefácio ao aproximar os poemas marginais de dicção poética ao modernismo. Não há o reconhecimento de uma outra escola literária. O que se sobrepõe é a oposição ao sistema literário:

Ao mesmo tempo, era **uma poesia “não literária”**, mas extremamente preocupada com a própria idéia canônica de poesia. Preocupação que se autodenunciava através de uma insistência sintomática em “brincar” com as

noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos. Além disso, mostrava-se como uma poesia descartável, biodegradável, que parecia minimizar a questão de sua permanência ou até mesmo de sua inserção na tradição literária (Hollanda, 1998, 2. ed. p. 257, grifos meus).

Outra marca distintiva significativa é que, agora, Hollanda fala de seu trabalho com a poesia marginal, mas não deixa de colocar também sua relação afetiva com essa mesma poesia e seus poetas.

A razão para o desenvolvimento da antologia é dada de forma casual:

Deve ter sido por isso que fui procurada por um dos diretores da Labor, recém-chegado ao Brasil, que andava buscando uma novidade para editar como o primeiro lançamento da filial brasileira da conhecida editora espanhola. Juan me sugeriu que organizasse uma antologia com a poesia de “los hijos de la dictadura”. Ainda que eu tenha achado, num primeiro momento, uma proposta um tanto institucional para aqueles que exatamente estavam recusando, com êxito, os canais tradicionais das editoras comerciais, fiquei mordida pelo impacto que esta publicação poderia produzir no debate cultural meio morno daquele momento. Aceitei o convite (Hollanda, 1998, 2. ed., p. 258).

O momento de seleção da poesia também aparece agora de maneira bem mais descontraída. Os critérios acadêmicos dão lugar a um trabalho fraterno, no qual Chico Alvim e Cacaso aparecem como consultores.

Chamei Chico Alvim e Cacaso como consultores ad hoc para a seleção daquele vastíssimo material que me inundava gavetas, arquivos e tapetes. Tudo certo, chegou a hora que eu mais temia: a decisão dos critérios de escolha, ou seja, de inclusão/ exclusão de nomes e textos da Antologia. Foi nesse momento que percebi a arbitrariedade da organização de uma antologia, o que, até então, pensava ser uma atividade simples, lógica e quase burocrática (Hollanda, 1998, 2. ed., p. 258).

Finalmente, é possível observar aí a mudança de posição ocupada por Hollanda e que possibilita uma reavaliação de seu próprio trabalho:

Em vez de responder **livremente** à provocação do teste que se me apresentava pela frente, **procurei, medrosa**, reaver alguns **parâmetros críticos e teóricos que já tinha no bolso** (Hollanda, 1998, 2. ed., p. 259, grifos meus).

O que realmente **me atraiu** nesse material **não foi a unidade que eu dizia-lo** para justificar o conjunto dos participantes da Antologia, mas, muito pelo contrário, **o claro direito ao dissenso que este material começava a reivindicar em nossa produção cultural**. A variedade de estilos, projetos e crenças que encontrei nesta última releitura dos 26 me encantou (Hollanda, 1998, 2. ed., p. 260, grifos meus).

É bem verdade, que na organização deste conjunto, **não desgrudei o olho de sua representatividade enquanto registro político naquele momento de extremado rigor da censura** (Hollanda, 1998, 2. ed., p. 260, grifos meus).

O momento histórico no qual a poesia é produzida (“momento de extremado rigor da censura), a sua função social (“registro político”) e a própria negação de uma identidade (“dissenso que este material começa a reivindicar em nossa produção cultural”) ganham agora destaque no dizer de Hollanda sobre a Poesia Marginal.

Mas o que promove essa mudança de leitura da organizadora sobre a reunião que por ela mesma fora feita?

Perece significativa a motivação levantada pela própria autora nesse mesmo texto:

Com o tempo a gente se esquece do que foi a convivência com um **estado de exceção**. Mas, ao **reler agora a introdução que escrevi na época**, o que mais me chamou a atenção foi a **total ausência de qualquer menção minha ao quadro histórico que contextualiza esta poesia**. Fui, neste sentido, o maior exemplo do exercício pleno e “natural” da **auto-censura que me levou a omitir**, nada mais, nada menos, do que o objetivo central da pesquisa que desenvolvi durante oito anos sobre os subtextos políticos e os desafios interpretativos da aparentemente ingênua e descompromissada **poesia marginal** (Hollanda, 1998, 2. ed. p. 261, grifos meus).

A fala de Hollanda, vinte anos depois da primeira edição de seu livro, coloca em cena o histórico e o político. Ao “reler” o prefácio de seu próprio livro, ela surpreende-se com seu próprio gesto de interpretação inicial, o qual nega aquilo que nomeia de “quadro-histórico” cuja marca mais significativa é o “estado de exceção” referido pela autora. É interessante notar aí que, ao produzir um novo gesto de interpretação sobre a obra ali reunida, – gesto no qual se destaca o político – a autora apresenta também a que se deveria

essa mudança: o que ela chama de “auto-censura”, e que, numa perspectiva discursiva, corresponde ao histórico na determinação dos dizeres.

O que me parece de suma importância nessa fala de Hollanda é que a terminologia Poesia Marginal é assumida apenas quando o histórico e o político ganham destaque. É essa leitura que não desconsidera o histórico que me interessa particularmente, pois mostra que a compreensão da formulação ‘marginal’ deve considerar também as condições de produção nas quais a marginalidade é significada.

2.1.2. *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica: verso e prosa da periferia.*

Assim como o livro *26 Poetas Hoje* (1976), o livro *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica* (2005a) é também uma antologia, sendo resultado da seleção de poemas e contos das revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal* feita por Ferréz.

A inclusão da antologia como parte do material de análise deve-se à tentativa de manter um contraponto ao corpus escolhido como referência para análise da poesia da década de 70. Da mesma forma, ainda que o livro trouxesse em sua maioria textos em prosa, restringi-me às poesias.

Tal como disse anteriormente, a escolha da antologia como corpus analítico inicial coloca-nos diante de um processo de interpretação já em funcionamento, pois ao organizar o livro, Ferréz – que já havia participado da escolha e do estabelecimento de critérios para seleção dos textos a serem publicados na revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* – exerce um movimento interpretativo para definição de quais seriam os talentos da escrita periférica a serem reunidos na antologia.

Reproduzo abaixo o texto de abertura da antologia:

Terrorismo Literário

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.

Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!

Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve.

Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.

A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo.

O sonho não é seguir o padrão. Não é ser o empregado que virou o patrão, não, isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor por recebê-las.

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

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

Literatura de rua com sentido sim, com um princípio, sim, e com um ideal sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte.

O jogo é objetivo, compre, ostente, e tenha minutos de felicidade, seja igual ao melhor, use o que ele usa.

Mas nós não precisamos disso, isso traz morte, dor, cadeia, mães sem filhos, lágrimas demais no rio de sangue da periferia.

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, porque teríamos espaço para um movimento literário? Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos.

Sua negação não é novidade, você não entendeu? Não é o quanto vendemos, é o que falamos, não é por onde nem como publicamos, é que sobrevivemos.

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

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

Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue no nosso território, e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, ao contrário dos senhores das casas grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados.

Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo que prove que um dia a classe menos beneficiada com o dinheiro fez arte.

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais 500 anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a

literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. E temos muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social, na real, negô, o povo num tem nem o básico pra comer, e mesmo assim, meu tio, a gente faz por onde ter os barato para agüentar mais um dia.

Mas estamos na área, e já somos vários, estamos lutando pelo espaço para que no futuro, os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados, mostramos as várias faces da caneta que se faz presente na favela, e pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro, nada mais que os autênticos, é como a pergunta do menino numa certa palestra:
- como é essa literatura marginal publicada em livros.

Ela é honrada, ela é autêntica e nem por morarmos perto do lixo, fazemos parte dele, merecemos o melhor, pois já sofremos demais.

O mimeógrafo foi útil, mas a guerra é maior agora, os grandes meios de comunicação estão aí, com mais de 50% de anunciantes por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente.

A maior satisfação está em agredir os inimigos novamente, e em trazer o sorriso na boca da Dona Maria quando ao ver o livro que o filho trouxe para casa.

Vindo com muita mais gente e com grande prazer de apresentar novos talentos da escrita periférica.

Prus aliados o banquete está servido, pode degustar, porque esse tipo de literatura viveu muito na rua e por fim está aqui no livro.

Depois do lançamento dos três atos que fizemos juntamente com a revista Caros Amigos, edições especiais chamadas Caros amigos/literatura marginal no qual a Casa Amarela desde o principio acreditou e apoiou, a forma agora chega em livro.

Mas, como sempre, todos falam tudo e não dizem nada, vamos dar uma explicada: a revista é feita para e por pessoas que foram postas à margem da sociedade.

Ganhamos até prêmios, como o da A.P.C.A.(Academia Paulista de Críticos de Arte), “melhor projeto especial do ano”.

Muitas são as perguntas, e pouco o espaço para respostas. Um exemplo para se guardar é o de Kafka, a crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior, o Alemão. A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou sócio-econômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja os de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta.

Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim, somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos.

Não vou apresentar os convidados um a um porque eles falarão por si mesmos, é ler e verificar, só sei que com muitos deles eu tenho lindas histórias, várias caminhadas tentando fazer uma única coisa, o povo ler. Cansei de ouvir.

- Mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro.
E nunca cansarei de responder.

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

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

Afinal, um dia o povo ia ter que se valorizar, então é nós nas linhas da cultura, chegando devagar, sem querer agredir ninguém, mas também não aceitando desaforo nem compactuando com hipocrisia alheia. Bom, vamos deixar de ladainha e na bola de meia tocar o barco (Ferréz, 2005, p. 9-14).

Nesse texto, Ferréz retoma o título *Terrorismo Literário*. Além do título, o autor traz também trechos dos textos de abertura do ato I e ato II. No entanto, o que nesse texto me chama atenção é que o autor legitima a contestação apontada no último texto de abertura da revista *Caros Amigos- Literatura Marginal*. Ao fazê-lo, ele nega uma imagem pré-estabelecida da marginalidade e tenta construir uma nova, o que não se faz sem resquícios da primeira.

A negação de uma determinada imagem é um recurso empregado repetidamente no texto para quebrar uma imagem sobre a marginalidade que é antecipada de forma constante pelo autor: “**Não** somos movimentos, **não** somos os novos, **não** somos nada, **nem** pobres, porque pobre, segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas” (Ferréz, 2005, p. 9, grifos meus).

A exclusão desse julgamento externo não é feito sem conflito, ou seja, sem que seja marcada pela própria voz que tenta ser negada. Chamo a atenção para o recorte abaixo:

Cala a boca, **negro e pobre** aqui não tem vez! Cala a boca!

Cala a boca uma porra, agora **a gente** fala, agora **a gente** canta e na moral agora **a gente** escreve (Ferréz, 2005, p. 9, grifos meus).

Nesse trecho, a utilização do discurso indireto livre mescla a voz do interlocutor, imaginado por Ferréz, e a própria voz daqueles que representariam a Literatura Marginal (“a gente”). É importante notar, nesse sentido, que as nomeações “negro” e “pobre”, utilizadas pelo interlocutor, são assumidas. Ferréz, e o grupo marginal que ele representa,

significam-se na negritude e também na pobreza quando assumem as nomeações “negro” e “pobre”.

De fato, a questão racial é um dos elementos importantes utilizados por Ferréz para garantir a identificação do grupo. A memória discursiva atualizada nesses dizeres destaca uma descendência escrava. Já no início do texto de abertura do livro, o efeito da memória aproxima o grupo marginal dos antigos escravos que se valiam da capoeira como uma forma de defesa. É apresentada, nesse primeiro parágrafo, a motivação para a escrita a qual é comparada a esse jogo: “A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós” (Ferréz, 2005, p. 9).

Em outros momentos do texto, existe a aproximação entre a imagem do escravo e sua própria imagem. No excerto a seguir, a comparação entre os policiais de hoje com os capitães do mato serve para afirmar que os escravos de hoje são os marginais:

Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita quebrar o ciclo da mentira dos “direitos iguais”, da farsa do “todos são livres”, a gente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C, D, E (Ferréz, 2005, p. 10).

Além de negar uma determinada imagem para o grupo marginal, existe também a negação de uma necessidade de legitimação do interlocutor sobre aquilo que eles, autores marginais, produzem:

“Quem inventou o barato (a literatura) **não separou entre literatura boa/feita** com caneta de ouro e literatura ruim/ escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras” (Ferréz, 2005, p. 9, grifos meus).

“O sonho não é seguir o padrão, não é ser o **empregado** que virou **patrão**, não, isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor por recebê-las” (Ferréz, 2005, p. 9, grifos meus).

“Somos **contra sua opinião**, não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não” (Ferréz, 2005, p. 9, grifos meus).

Também aqui essa negação não se faz sem conflito, pois, ao mesmo tempo em que se nega essa legitimação, uma premiação é mencionada e há reconhecimento do poder da literatura de tornar lembrados e eternizados seus autores.

“Ganhamos até prêmios, como o da APCA (Academia Paulista de Críticos de Arte), ‘melhor projeto especial do ano’” (Ferréz, 2005, p. 12).

Mas estamos na área, e já somos vários, estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto **sejam também lembrados e eternizados**, mostramos as várias faces da caneta que se faz presente na favela, e pra representar o grito do verdadeiro povo brasileira, nada mais que os autênticos (...) (Ferréz, 2005, p. 11, grifos meus)

Nessa série de negativas, constrói-se uma definição para o que seja o *marginal* na literatura.

Um dos critérios que definem essa produção literária está na sua função, a qual estaria diretamente ligada a uma proposta de mudança social:

“A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo” (Ferréz, 2005, p. 9).

“Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país, mas não recebe sua parte” (Ferréz, 2005, p. 10).

Como já mencionei anteriormente, um ponto significativo nesse texto diz respeito à defesa do uso do termo ‘marginal’ em relação à poesia marginal da década de 70. Se, nas aberturas das revistas, Ferréz mantém silenciada qualquer referência a essa produção literária, nesse prefácio ela aparece marcada na oposição em relação à Literatura Marginal reunida no livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, diferente do que acontece com outros autores também chamados marginais como Plínio Marcos e João Antônio com os quais o autor promovia uma aproximação.

(...) como a pergunta do menino numa certa palestra:

- Como é essa **literatura marginal publicada em livros**?

Ela é honrada, ela é autêntica e nem por morarmos perto do lixo fazemos parte dele, merecemos o melhor, pois já sofremos demais. (Ferréz, 2005, p. 11-12, grifos meus)

O **mimeógrafo foi útil**, mas a guerra é maior agora, os grandes meios de comunicação estão aí, com mais de 50% de anunciantes por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente. (Ferréz, 2005, p. 12, grifos meus)

Nas citações acima, a interrogação atribuída a um garoto permite pensar na existência de um outro uso para o termo ‘marginal’ diferente daquele com o qual Ferréz pretende se identificar.

Ao perguntar “como é essa literatura marginal publicada em livros”, o discurso direto coloca em cena, pelo silenciamento, outra *Literatura Marginal* que não é publicada em livros. A resposta de Ferréz mostra que essa outra Literatura Marginal, não publicada em livros, circulava graças ao mimeógrafo, o que nos remete ao uso do termo ‘marginal’ na década de 70, período no qual, como vimos anteriormente, a expressão ‘poesia marginal’, utilizada pelos analistas, atestava as condições alternativas da produção e veiculação de uma determinada produção poética, caracterizando o tipo de produção artesanal publicada fora do circuito editorial, na qual, muitas vezes, o poeta se valia do mimeógrafo como forma de divulgação de seu próprio trabalho.

O que me parece interessante notar é que a utilização do termo ‘marginal’ - feita por Ferréz nesse prefácio de seu livro – atualiza, no espaço da memória que ele evoca, diferentes sentidos dessa formulação, promovendo também uma reorganização e também outra ordenação para os discursos, o que mais uma vez coloca a complexidade da definição do que é ‘marginal’. É a posição sujeito ocupada por Ferréz, e, portanto, as condições de produção desse discurso, que fazem significar a marginalidade.

Essas diferentes definições apresentadas pelos autores nos textos de abertura das antologias (e também no posfácio, no caso de Hollanda) mostram que a marginalidade não deve ser considerada como um simples conceito, portanto, transparente. É na opacidade de seus sentidos, marcados pela história, que ela deve ser entendida.

2.1.3 Recortes da margem: a construção do corpus

No livro *26 poetas hoje* (1975), como o próprio título já informa, encontramos reunidas poesias de 26 autores distintos. Um diferencial da antologia feita por Hollanda, segundo Brito (1997, p. 44-52), deve-se ao fato dessa obra reunir diversas poesias de um mesmo poeta o que, segundo ele, possibilita um reconhecimento mais completo do trabalho de cada um e aumenta seu interesse literário.

Ainda que falemos de 26 poetas distintos, ressalto na análise a ideia do conjunto. Nesse sentido, embora tenhamos 26 autores, indago, em minha análise, sobre a posição-sujeito por eles ocupada, uma vez que esses autores se aproximam pelas condições de produção de seu dizer. A escolha do livro, portanto, pauta-se na mesma ideia desenvolvida por Cacaso: “é como se a poesia de cada um [reunida na antologia de Hollanda] fosse parte integrante de um mesmo poema maior que todos estivessem escrevendo juntos” (1997, p. 52).

Como já mencionado anteriormente, em anexo (anexo 1) apresento um quadro com os nomes dos autores; os títulos ou início do primeiro verso das poesias de cada um reunidas na antologia, na seqüência em que os mesmos são apresentados; e também as informações biográficas e bibliográficas apresentadas por Hollanda na segunda edição do livro, a partir das quais pôde-se confirmar o perfil dos autores, conforme comentado no capítulo 1 desta dissertação.

Como se observa neste quadro, o livro de Hollanda reúne 301 poesias. Num primeiro momento, a investigação desse material deu-se a partir das regularidades temáticas. Queria aqui apenas reconhecer o material analisado. É relevante notar que tal recorte não foi estabelecido de forma neutra, mas a partir da questão central que motiva esse trabalho: compreender como a marginalidade é formulada pelo literário e, agora, mais especificamente, pelo poético.

Nesse sentido, observei algumas regularidades no que se refere: a) a construção de uma determinada imagem da sociedade; b) a construção de uma imagem do Estado (nesse caso, o Estado Ditatorial); c) a construção de uma imagem da Literatura.

Ao analisar a imagem estabelecida para a sociedade, observei certo desencantamento ou acomodação em relação aos padrões sociais estabelecidos, tais como o trabalho e a família. Dentre o conjunto de poemas que constituem a coletânea organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, selecionei aqueles nos quais essa primeira regularidade, qual seja, a construção de uma determinada imagem para a sociedade é destacada.

Já nesse momento, pude observar também certa regularidade na forma como tais imagens eram exploradas. Dessa maneira, passei a considerar os diferentes tipos textuais nos quais tais temáticas eram organizadas.

Cheguei, assim, a um segundo recorte (anexo 2) que organiza as poesias a partir do tipo de texto em que as mesmas são apresentadas. O que mais me chamou a atenção nesse segundo recorte é que muitos dos poemas pareciam ser compostos a partir de uma descrição, um olhar marginal para a sociedade e para suas leis. Tratava-se de uma primeira regularidade importante em minha análise.

Como se mostrará nas análises que dão sequência a este trabalho, é na descrição do que seja a sociedade e suas leis que o poeta marginal estabelece, pelo poético, a margem que o separa da dita sociedade, configurando, dessa forma, um lugar marginal.

Dentre os poemas que fazem parte do livro, selecionei aqueles que constroem um determinado recorte da sociedade e das leis que a regem, ou seja, daquilo que estaria dentro da margem.

A antologia organizada por Ferréz, por sua vez, reúne 10 autores, totalizando 25 textos. Todos esses autores, com exceção de Luiz Alberto Mendes, tiveram textos publicados em uma ou mais revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal*, sendo que 10 dos textos publicados no livro fizeram parte de um dos atos dessa revista. Em anexo (ver anexo 3) trago um quadro com os nomes dos autores que fazem parte da antologia, as suas respectivas informações biográficas apresentadas no livro, os nomes de seus textos que fazem parte da coletânea e a revista na qual inicialmente o texto foi publicado.

Ao contrário da antologia organizada por Hollanda, o livro *Literatura Marginal: Talentos da Escrita Periférica* inclui também textos que podem ser classificados como contos e crônicas, reunindo apenas nove poemas (ver anexo 4).

Essa organização distinta da antologia permitiu-me uma análise de todos os poemas ali reunidos. Nesse sentido, a análise constituiu-se a partir das regularidades apresentadas no texto no que concerne à construção da margem no funcionamento poético por meio da descrição. Tendo como base a Poesia Marginal da década de 70, procurava nesses versos o “olhar marginal” e a imagem do que há dentro da margem, ou seja, da sociedade e suas leis. O que encontrei, em contraposição ao que esperava, foi a “fala marginal”, denunciando a diferença entre aqueles que estão fora e aqueles que estão dentro da margem.

2.2. Às margens da literatura: uma compreensão discursiva do texto, da autoria, da poesia e da metáfora.

É importante destacar que a análise a ser apresentada pautou-se na construção do chamado dispositivo da interpretação que engloba um dispositivo teórico - constituído pelos conceitos fundamentais da análise do discurso, muitos dos quais já foram abordados na análise que inicia este trabalho - e um dispositivo analítico. Enquanto uma questão discursiva, este trabalho pressupõe uma compreensão diferenciada do texto, da autoria, da poesia e também da metáfora.

Desenvolvida a partir da década de 60, um momento marcado pelas investigações acerca da interpretação e da necessidade de desenvolvimento de um dispositivo capaz de des-naturalizar a leitura, essa perspectiva teórica constituir-se-á no entremeio de três filiações teóricas: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise.

Nas palavras de Orlandi:

(...) a análise do discurso pressupõe a psicanálise, a lingüística e o marxismo. E os pressupõe na medida em que se constitui da relação de três regiões científicas: a da teoria da ideologia, a da teoria da sintaxe e da enunciação, e a teoria do discurso como determinação histórica dos processos de significação. Tudo isso atravessado por uma teoria psicanalítica do sujeito. (2006, p. 13)

É a partir dessa relação crítica que essa perspectiva teórica irá propor a noção de discurso, opondo-se à dicotomia saussuriana que contrapõe a fala à língua. Para o fundador da Linguística Moderna, a língua é um sistema constituído socialmente e um possível

objeto de estudo; já a fala é ocasional, histórica e individual. A Análise do Discurso restabelece a necessidade de se pensar a relação entre língua e fala, pensando o que é linguístico e a exterioridade que o determina.

A concepção dessa exterioridade, por sua vez, coloca mais uma particularidade da Análise do Discurso em relação a outros estudos lingüísticos. Como já mencionei anteriormente, Pêcheux (1997) realiza uma crítica ao esquema comunicativo então em voga. Para o autor, ao contrário do que propõe o sistema comunicativo, não há uma relação linear entre destinador e destinatário. Ambos são constituídos pelo simbólico. Dessa forma, não há transmissão de informação e, sim, a produção de efeitos de sentido entre locutores, a qual resulta da relação entre os sujeitos no discurso dentro de determinadas circunstâncias dadas e afetados pelas suas memórias discursivas (Pêcheux, 1969 *apud* Orlandi, 2006, p. 15). Torna-se fundamental, portanto, pensar, no que se refere a essa produção de efeitos de sentido, nas chamadas condições de produção do sentido, quais sejam: o sujeito e a situação.

Quando me refiro à noção de sujeito, falo, a partir da perspectiva teórica aqui adotada, da posição sujeito que é projetada no discurso através das formações imaginárias, já definidas anteriormente. É válido ressaltar que o sujeito só se constitui como sujeito do seu discurso pelo esquecimento do que o determina. Pêcheux (1997) fala de dois esquecimentos: o sujeito esquece que, na escolha de um sentido, outros possíveis são excluídos; e que o seu dizer se constitui em função de determinadas formações discursivas.

Para compreendermos tais esquecimentos, devemos retomar outro fator constitutivo das condições de produção: a situação, que pode ser compreendida no seu sentido restrito – o que compreende as circunstâncias de enunciação – e no seu sentido lato – que compreende também o contexto histórico social e ideológico. O sujeito do discurso se constitui justamente pelo esquecimento do que o determina, pois é do funcionamento da ideologia que resulta a interpelação dos indivíduos em sujeito. É nesse sentido que sujeito e situação são, na definição de Pêcheux (1997), como determinações que configuram injunções para o funcionamento discursivo.

É a partir dessa compreensão da linguagem, do sujeito e da história que, neste trabalho, compreendo o texto - no presente caso, o texto literário - enquanto uma unidade

discursiva da análise, a qual materializa o processo de constituição do saber e do esquecimento ao qual o sujeito está exposto, produzindo efeitos de sentidos (Orlandi, 2006, p. 22).

Dessa forma, a diferença existente entre o perfil dos autores marginais da década de 70 e os de hoje, bem como os diferentes momentos históricos nos quais tais obras foram produzidas, mais do que justificarem a oposição entre essas duas produções literárias, são compreendidos, neste trabalho, como diferentes lugares sociais ocupados pelos sujeitos que exercem a função autor na sociedade da década de 70 e na atualidade, o que, numa perspectiva discursiva, configuram-se como importantes condições de produção.

Se o texto corresponde a uma unidade do discurso, a autoria, por sua vez, é entendida, segundo Orlandi (2006, p.23), enquanto uma função do sujeito, responsável pela organização do sentido e pela unidade do texto, produzindo o efeito da continuidade (2006, p. 25). Pensada como uma função da noção de sujeito, a autoria não pode ser tratada, portanto, fora de suas condições de produção.

Ao falar sobre a relação existente entre autoria e condições de produção, parece-me fundamental retomar as conclusões de Pfeiffer a partir de sua dissertação intitulada *Que autor é este?* (1995), na qual a autora analisa a possibilidade de configuração do sujeito autor na escola.

A partir da análise de entrevistas, gravações de aulas e de produções textuais de alunos, a autora mostra que a forma tradicional pela qual a leitura e a escrita são trabalhadas na escola impede que o aluno, e também o professor, exerçam a função autor. Isso porque o uso comumente realizado do livro didático cerceia a memória discursiva daqueles que deveriam formular-se enquanto autores. Com o apagamento dessa memória, apaga-se também a possibilidade do movimento de interpretação, deixando apenas um único espaço de autoria, aquele do livro didático.

O que esse trabalho de Pfeiffer (1995) proporciona, em relação às análises aqui desenvolvidas, é uma compreensão da autoria enquanto responsabilização dos sentidos. Ora, para que a função autor seja exercida, são necessárias condições para que a mesma seja assumida.

Gallo (1992), por sua vez, traz a questão do fechamento simbólico de um texto como uma marca constitutiva fundamental para a assunção da autoria, destacando, dessa forma, que as condições para que essa função seja assumida se fazem no texto, são nele constituídas e nele formuladas.

Para além do contexto escolar, Lagazzi (2006) ressalta ainda que a autoria está presente no cotidiano da linguagem. Reforçando aquilo que afirmamos a partir de Gallo, a linguista destaca que a autoria não caracteriza uma qualidade, mas sim uma prática na configuração de um texto. É nesse sentido que a autora afirma, em relação à autoria, o papel do significante, retomando, para isso, a importância do trabalho de Lacan: “Justamente em decorrência da primazia do significante, o significado pode ser deslocado do pensamento e o texto pode ser pensado como um espaço de possibilidades relacionais, e não como um conjunto de ideias do autor” (2006, p. 88).

Dessa forma, a autoria não está ligada à inspiração, mas sim ao trabalho com o significante verbal. Ainda nas palavras de Lagazzi:

A forma do dizer, o significante, é a base sobre a qual os sentidos se produzem, em diferentes condições. E por isso a inspiração deve ser entendida como um processo relacional entre significantes, e entre significantes e significados, na história. A autoria se produz, portanto, no trabalho com o significante, delimitando textos (2006, p. 89, grifos meus).

A relação entre autoria e texto traz também uma reflexão e compreensão outras do poético. Na perspectiva teórica aqui adotada, a poesia é compreendida enquanto um funcionamento da linguagem, não correspondendo, dessa forma, a um efeito especial realizado pelo poeta, mas sim a *uma propriedade da ordem da língua*. O poeta seria aquele que leva ao extremo essa propriedade que é da língua. Nas palavras de Mariani:

(...) **o poético não está fora da linguagem**, não é algo restrito a um conjunto de efeitos especiais a ser usado em determinadas ocasiões. Ao contrário, pode-se conceber como **uma propriedade da ordem da língua essa capacidade de deslizamento do poético**. Um deslizamento que incide no corpo da língua, em sua materialidade significante específica (Mariani, 2007, cf. Pêcheux, 2004).

Falar do poético na escrita, dessa forma, é trazer para a análise uma propriedade da ordem da língua, ordem essa que possibilita o deslocamento, o que acontece através da quebra na cadeia do significante, sendo o encadeamento privilegiado no dispositivo analítico.

Essa noção de deslizamento enquanto propriedade da língua, segundo Mariani (2007), só é possível graças ao trabalho de Saussure. Nas palavras da autora:

É a partir de Saussure que o objeto próprio da Lingüística – a língua- começa a ser tomada como um sistema de signos, onde não há senão valores. A língua: um sistema de signos assentado sobre a linearidade da cadeia do significante. A Lingüística saussureana e pós-saussureana irá privilegiar um olhar sobre a estruturação interna do objeto língua buscando apreender as relações de diferenças em que os signos, seja tomados em sua totalidade, ou em seu aspecto material (o significante), ou em seu aspecto conceitual (o significado) estabelecem entre si. (2007, p. 4)

É a partir da noção de valor que o signo ganha seu sentido em *relação a*, sustentando e ao mesmo tempo limitando o arbitrário do signo. Ao trazer a noção de valor, Saussure tira da língua seu simples caráter positivo ou negativo, e destaca a possibilidade, na língua, da associação e também da não associação: o *não-dito*, a *alíngua*.

É nessa noção de valor, *um sistêmico capaz de subversão em que, no máximo, qualquer coisa pode ser representada por qualquer coisa* (GADET, PÊCHEUX, 2004, p. 59), que o Saussure do Curso de Lingüística Geral vem unir-se ao Saussure dos Anagramas: a língua dominando o pensamento, impondo-lhe a ordem do negativo, do absurdo e da metáfora.

Ainda segundo Mariani:

(...) esse deslizamento aponta para o fato de que em qualquer ponto do encadeamento significante há uma possibilidade de **falha**, fratura, reproduzindo uma deriva do sentido. Uma deriva tanto para aquele que fala ou escreve quanto para aquele que escuta ou lê. (2007, p. 01)

É importante, nesse sentido, ressaltar que é pelo poético (e, portanto, pela falha da língua) que temos um espaço privilegiado de resistência, a qual, segundo Pêcheux é uma forma possível de revolução.

Quando estou me referindo ao termo ‘revolução’, não estou corroborando o conceito moderno de ‘revolução’, o qual, segundo Arendt (1988, p. 34 *apud* Lagazzi, 1998, p. 64) corresponde a “idéia que se apoderou obsessivamente de todos os revolucionários, isto é, que eles são agentes num processo que resulta no fim definitivo de uma velha ordem, e provoca o nascimento de um novo mundo”.

Minha compreensão da revolução pauta-se na discussão apresentada por Pêcheux em “Delimitações, Inversões e Deslocamentos” (1990), na qual o autor argumenta que a questão histórica das *revoluções* é também uma questão de linguagem, uma vez que sua construção – imaginária – se dá no contato *entre o visível e o invisível, entre o existente e o alhures, o não-realizado e o impossível*, o que a remete ao campo do simbólico (1990, p. 8).

Nesse mesmo artigo, o autor afirma a necessidade de se questionar os discursos revolucionários, perguntando como eles se constituem historicamente, na sua relação com o inexistente, com a irrealidade e com o impossível. Afasta-se, dessa forma, de uma perspectiva que toma a revolução como efeito de um discurso teórico anterior ou então de um germe reprimido pela ideologia dominante prestes a romper. O que Pêcheux destaca, ao colocar-se contra essas duas visões da origem das revoluções, é que “as ideologias dominadas se formam **sob** a dominação ideológica e **contra** elas, e não em um “outro mundo”, anterior, exterior ou independente” (1990, p. 16, *grifos meus*).

A compreensão dos movimentos revolucionários passa, dessa forma, pela linguagem, dos efeitos de fronteira e da irrupção do irrealizado em sua ligação com a noção de interpelação ideológica dos indivíduos em sujeitos (Althusser, 1969).

Para Althusser, a existência da ideologia é material, o que se comprova pela sua existência num aparelho e em sua prática ou práticas. Nas práticas a ideologia se materializa. Nesse sentido, as “ideias” de um *sujeito* existem em atos inscritos em *práticas* as quais, por sua vez, são reguladas por *rituais*. Nas palavras do autor:

Diremos, portanto, considerando um sujeito (tal indivíduo), que a existência das idéias de sua crença é material, pois suas idéias são seus atos materiais inseridos em práticas materiais, reguladas por rituais materiais, eles mesmos definidos pelo aparelho ideológico material de onde provêm as idéias do dito sujeito (1969, p. 91-92).

Althusser apresenta aí a evidência máxima, o efeito ideológico elementar e que corresponde ao efeito característico da ideologia:

(...) impor (sem parecer fazê-lo, uma vez que se tratam de “evidências”) as evidências como evidências, que não podemos deixar de reconhecer e diante das quais, inevitável e naturalmente, exclamamos (em voz alta, ou no silêncio da consciência): “É evidente! É exatamente isso! É verdade! (1969, p. 94-95).

É assim que se dá a interpelação dos indivíduos em sujeitos, sendo os sujeitos sempre já sujeitos, uma vez que há sempre ideologia.

No artigo “Processo sem sujeito nem fim” (1973), o mesmo autor questiona a apropriação feita da passagem “Os homens fazem sua história...” encontrada no *18 Brumário*, afirmando que “os homens (no plural) concretos são necessariamente sujeitos (no plural) na história, pois atuam **na** história enquanto sujeitos (no plural). Mas não há Sujeito (no singular) da história” (1973, p. 66-67).

Segundo Althusser, os sujeitos agentes não são livres uma vez que sua atuação se dá *em e sob* as determinações das formas de existência histórica das relações sociais de produção e de reprodução (p. 67). Nesse sentido, a ação do indivíduo só é possível quando revestido numa forma de sujeito, o que – ao mesmo tempo – não o faz sujeito da história. Para Althusser é a luta de classes que movimenta a história

No início do *Anexo 3*, Pêcheux (1995) retoma a noção de forma de sujeito apresentada por Althusser nos *Aparelhos Ideológico do Estado*, demonstrando seu interesse sobre o que ele chama de ponto-limite da reflexão marxista em que “a ideologia interpelando o indivíduo em sujeito toca no impossível de uma forma-sujeito tomada na História como “processo sem Sujeito nem Fim(s)”.

O autor retoma, nesse artigo, críticas feitas à afirmação de Althusser – e, segundo Pêcheux, afirmação que também aparece em outros teóricos do marxismo – segundo a qual “os homens são seres determinados, na História, a fazer livremente o que não podem deixar de fazer e pensar, e sempre através da eterna repetição de uma evidência descritiva” (1995, p.295). Segundo Pêcheux, tal afirmação foi interpretada como uma ameaça à política do proletariado. Afinal, nessa interpretação, Althusser estaria limitando a História a uma

sempre reprodução e o sujeito a um autômato que anda sozinho. Ainda dentro dessa perspectiva, Althusser estaria traindo a luta de classes, ou ainda, estaria passando ao campo do inimigo.

Pêcheux apresenta aí sua tentativa em *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1995) de contrapor-se a essas objeções feitas a Althusser e também sua falha ao colocar novamente o sujeito (agora da prática política do proletariado) como centro:

Tudo se passa, em *Les Verites de La Palice*, como se o que foi dito do sujeito se confundisse tendencialmente com o que foi posto relativamente ao ego como “forma-sujeito” da ideologia jurídica, a ponto de que o funcionalismo, expulso politicamente pela porta, pudesse, apesar de todas as denegações, ter voltado a tamborilar pela janela psicanalítica (...) (1995, p. 299).

Detendo-se sobre esse ponto, Pêcheux explica que seu engano nesse livro foi justamente não considerar o inconsciente. Retoma, então, Lacan – só há causa daquilo que falha – para afirmar que é “o inconsciente a causa que determina o sujeito exatamente onde o efeito de interpelação o captura” (1995, p. 300).

É considerando o inconsciente que Pêcheux pode trazer a noção de *falha*:

Apreender até seu limite máximo a interpelação ideológica como *ritual* supõe reconhecer que não há ritual sem falhas; enfraquecimento e brechas, uma palavra por outra é a definição da metáfora, mas é também o ponto em que o ritual se estilhaça no lapso... (1995, p. 300).

É na *falha* dos rituais nos quais as práticas ideológicas se inscrevem no seio da existência de um aparelho ideológico que se pode reconhecer a *resistência* que se incuba sob a dominação ideológica.

É a partir dessa noção de *falha* que, a meu ver, é possível compreender por que, numa compreensão discursivo-materialista – a *revolução* acontece na resistência que, por sua vez, se dá no campo da linguagem, ou ainda, materialmente:

não entender ou entender errado; não “escutar” as ordens; não repetir as litanias ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido

das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras(...) (1990, p. 17)

Ao significarem-se na formulação ‘marginal’, a Poesia Marginal da década de 70 e a Literatura Marginal desenvolvida a partir do final da década de 90 não deixam de trazer sua relação com o inexistente também na linguagem, apontando, ao menos inicialmente, para outros sentidos marginais que não se encontram estabilizados nos dicionários, mas à procura de sentidos.

Somo à essa relação entre o “dentro” e o “fora” que traz em sua materialidade a palavra ‘marginal’ e à compreensão da resistência enquanto espaço de relação entre o realizado e alhures o trabalho de Almeida (2009) acerca da memória da língua, o qual se mostrou bastante importante para a construção do dispositivo analítico aqui formulado. Em sua análise da poesia de Manoel de Barros, a autora mostra que é a relação de repetição/reformulação no já dito que traz a possibilidade de compreensão de como a matéria da língua produz poesia.

Ressalto em relação ao trabalho da autora, que nesse artigo especificamente, Almeida (2009) se detém, em sua análise, no *funcionamento da memória discursiva da língua no modo como a matéria significante da língua produz poesia* (p.3), procurando saber o que há de estabilizado na *memória do discurso literário* (p.4). No presente trabalho, interessa-me, de forma pontual, compreender como, pelo literário, a marginalidade é formulada na sua relação (de repetição e/ou reformulação) com a memória da língua, do que nela há de estabilizado acerca da sociedade e de suas leis. Em outras palavras, como essa memória discursiva, esse já dito sobre a sociedade e suas leis, aparece ressignificado (ou não) nos escritos marginais.

A possibilidade de compreensão dessa ressignificação traz uma outra compreensão possível para a metáfora.

Em “AAD 69” (1997), Pêcheux estabelece os princípios para uma análise automática do discurso. Segundo o autor, “as superfícies discursivas constituem um vestígio do processo de produção do discurso”, sendo o grande objetivo do analista “remontar desses “efeitos de superfície” à estrutura invisível que os determina...” (1997, p. 94). Para o autor aquilo que se apresenta comumente como mera substituição de um signo

por outro corresponde a um vestígio desse processo de produção do discurso a que o analista visa atingir.

É, portanto, na tentativa de compreensão do funcionamento da produção do discurso que se coloca a noção de metáfora. Apresentada nos estudos retóricos como uma substituição de um termo “comum” por outro de caráter figurado, a metáfora aparece em Pêcheux (1997) como característica da linguagem, sendo assim compreendida enquanto um “fenômeno semântico”.

O efeito metafórico caracterizar-se-ia, dessa forma, não como uma mera substituição entre o sentido de X pelo sentido de Y, mas por um deslizamento de sentido entre X e Y, sendo esse deslizamento constitutivo do sentido designado por X e Y (Pêcheux, 1997, p. 27), e o conjunto desses deslizes denominado famílias parafrástica: “(...) a produção do sentido é estritamente indissociável da relação de paráfrase entre seqüências tais que a família parafrástica destas seqüências constitui o que se poderia chamar a “matriz do sentido”” (1975, p. 169).

As paráfrases instalam o dizer no jogo das diferentes formações discursivas e são o vestígio da historicidade. É na configuração dessas famílias parafrásticas que podemos compreender a língua como “sistema sintático intrinsecamente passível de jogo e a discursividade como inscrição de efeitos lingüísticos materiais na história” (Pêcheux, 1994 *apud* Orlandi, 2006, p. 27).

Como já foi comentado anteriormente, a palavra ‘marginal’ adotada para identificação de diferentes produções literárias produzidas na década de 70 e a partir da década de 90 aponta para um deslizamento de sentidos que ajuda a compreender a relação dos sujeitos com a sociedade, numa determinada imagem do social. Dessa forma, mais do que afirmar a existência de uma diferença entre a Poesia Marginal da década de 70 e a Literatura Marginal na atualidade, o deslize de sentidos da palavra ‘marginal’, que marca as diferentes apropriações dessas discursividades, mostra-se significativo ao trazer diferentes formas de relação do sujeito (marginal) com a sociedade.

São esses conceitos teóricos fundamentais, que trazem uma compreensão diferenciada do texto, da autoria, da poesia e da metáfora, que orientam o trabalho de análise, permitindo-me, enquanto analista, estar em outra posição de leitora e, a partir dessa

nova perspectiva, compreender o movimento da interpretação inscrito nos objetos simbólicos que são meu objeto, no presente caso, as poesias marginais da década de 70 e aquelas escritas hoje. Para realização dessa análise, utilizo como entrada a formulação adotada pelo poeta para distinguir-se da sociedade e de suas leis. Já que a palavra ‘marginal’ aponta em sua materialidade para fora, aquilo que está além da margem, pergunto como essa margem é construída simbolicamente, marcando sua relação com o já-dito, o que é estabilizado na língua sobre a sociedade e suas leis.

No capítulo inicial desta dissertação, mostro que os momentos históricos e os nomes de autores, que aparecem formulados nos textos de abertura das revistas, marcam, sempre, pela memória discursiva que os constitui, a oposição existente entre aquele que escreve e aquele que é representado enquanto “inimigo”. Na análise da poesia desenvolvida a partir do final da década de 90, esse funcionamento opositivo permanece marcado na formulação poética; o que se distingue da Poesia Marginal desenvolvida na década de 70, na qual a diferença em relação à sociedade e às suas leis não é mais formulada enquanto oposição, mas, sim, estranhamento.

3.0. Entre o dentro e o fora, entre o visível e o invisível, o realizado e o alhures... Entre a sociedade e a marginalidade: a margem

3.1. A Literatura Marginal na atualidade: a margem na denúncia

Início esta análise com a primeira estrofe do poema “A Bahia que Gil e Caetano não cantaram”, um dos poemas que fazem parte do livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005a), uma vez que ela apresenta algumas regularidades observadas nesse conjunto de poemas no que concerne à formulação ‘marginal’ pelo poético.

A BAHIA QUE GIL E CAETANO NÃO CANTARAM
Iludidos, vê só quem chegou
Pode me chamar de **Gato Preto, o invasor**
Vou mostrar a Bahia que Gil e Caetano nunca cantaram
Bahia regada a sangue real
Que jorra com intensidade em época de Carnaval

O uso do vocativo, estabelecendo uma interlocução com o leitor (*Iludidos*); o uso do aposto para a identificação daquele que se apresenta pela voz do poeta marginal no poema (pode me chamar de Gato Preto, *o invasor*); o uso assertivo da primeira pessoa do indicativo para determinar a ação de olhar (*Vou mostrar*) e do modo imperativo na determinação da ação de ver (*vê*); o uso da oração subordinada adjetiva para caracterizar e, assim, determinar a existência de uma outra Bahia (*A Bahia que Gil e Caetano nunca cantaram* e *Bahia regada a sangue real*) são algumas das regularidades que marcam o funcionamento da poesia marginal na atualidade.

Na estrofe do poema “A Bahia que Gil e Caetano não cantaram”, lida acima, a utilização do vocativo estabelece, simbolicamente, a interlocução entre quem fala (“quem chegou”) e aquele com quem se fala (“Iludidos”). Os dois versos iniciais do poema configuram, dessa forma, o espaço de enunciação que se dá entre o locutor (“Gato preto, “o invasor”, “quem chegou”) e aquele com quem se fala (“iludidos”).

O vocativo utilizado nomeia o interlocutor enquanto ‘iludido’. O uso dessa nomeação liga-se, metaforicamente, a outros vocativos encontrados em outros poemas que

também fazem parte do conjunto de dizeres marginais escritos na atualidade, constituindo assim uma primeira família parafrástica significativa em minha análise:

A BAHIA QUE GIL E CAETANO NÃO CANTARAM, de Gato Preto

“**Iludidos**, vê só quem chegou”

“**Turista**, pega a câmara, vamos passar no farol”

FAVELÁFRICA, de Gato Preto

“**Professor** me fale, dos meus líderes, mártires”

“Por isso, **playboy**, tenha medo”

EPIDEMIA, de Ridson

“Extirpa o câncer da sua covardia, **burguesia**”

FÓSFORO, de Ridson

“Atenção, atenção, **classe**. Tomem seus lugares”

“Atenção, atenção, **classe**. Tomemos nossos lugares”

IDENTIDADE CAIPIRA, de Erton Moraes

“É, **Dona Sebastiana**, seu filho agora é bacana”

Na família parafrástica apontada acima, aparecem, ao lado do vocativo “iludidos”, os termos “turista”, “professor”, “playboy”, “burguesia”, “classe” e “Dona Sebastiana”.

É possível reunir, num segundo conjunto, os vocativos “iludidos”, “turista”, “playboy” e “burguesia”, uma vez que todos eles apontam para uma posição econômica privilegiada, estabelecendo, dessa forma, a imagem daquele com quem se fala. O dinheiro, que aparece em relação ao ‘turista’, ao ‘playboy’ e à ‘burguesia’ pode ser apontado, dessa forma, como motivação da ilusão que aparece como nomeação daqueles com quem se fala: “iludidos”.

Distinguir-se-iam desse grupo os vocativos ‘professor’, ‘classe’ e ‘Dona Sebastiana’. Para falar sobre o uso desses vocativos, parece pertinente notar que os poemas dos quais eles foram retirados estabelecem um tipo de interlocução distinta dos outros dos quais extraí os versos acima analisados cuja interlocução, estabelecida pela formulação

adotada no poema, marca um diálogo entre o ‘marginal’ e aquele que lhe é diferente, no caso os “iludidos”, o “playboy”, o “turista” e a “burguesia”. No caso dos vocativos “professor”, “classe” e “D. Sebastiana”, porém, a interlocução se estabelece dentro do próprio grupo ‘marginal’.

É possível estabelecer a união de dois vocativos: “professor” e “classe”. Nesse caso, o discurso da educação formula também o discurso marginal. Quando o locutor fala ao “professor”, ele ocupa o lugar da classe. Observa-se, nessa fala, que não é qualquer educação que se reivindica, mas aquela que fala dos líderes, dos mártires, daqueles que formam a “classe”.

É interessante, nesse sentido, observar a posição projetada na formulação adotada nos versos do poema “Fósforo”. Não se fala mais a partir do lugar social da classe; ele fala à classe, ocupando, portanto, o lugar de professor. Ao assumi-la, a imagem da classe também muda. A hierarquia - que ainda hoje marca a sala de aula, estabelecendo a divisão entre professor e aluno - é quebrada na sequência do poema. O professor, que num primeiro momento estabelece uma ordem (“Tomem seus lugares”), legitimando um tipo de ensino hierárquico; nos versos seguintes, une-se à classe ao ocupar a mesma posição do aluno (“Tomemos nossos lugares”). O uso da primeira pessoa do plural não distingue professor e aluno, todos ensinam, todos aprendem, são iguais. É o movimento do verso que faz romper, na cadeia do significante, o deslocamento entre “seus” e “meus”, o que permite a oposição a uma memória estabilizada.

Destaco aqui que, ainda que não tenhamos uma interlocução entre sujeitos que ocupam posições distintas no conjunto da sociedade, mantém-se aí também um funcionamento opositivo agora marcado em relação a uma educação defendida pelo grupo marginal (que fale sobre seus líderes, em que todos tomem os seus lugares) e aquela comumente vivenciada na sociedade.

Também no poema “Identidade Caipira”, o locutor fala aos seus iguais, ou seja, ele não fala aos “turistas” ou à “burguesia”, mas fala àquele que faz parte do grupo ‘marginal’, D. Sebastiana. Novamente há o funcionamento opositivo uma vez que a interlocução com D. Sebastiana tem como função adverti-la sobre a mudança de posição realizada por seu filho, o qual passou ao lado do “bacana”.

É importante observar também que, além do uso do vocativo, destaca-se, nesses dizeres, a formulação da interlocução a partir da forma de tratamento você, a qual destaco nos versos a seguir:

FAVELÁFRICA

“E pra você ouvir, eu vou lhe repetir”

EPIDEMIA

“Eu sou a podridão que você abomina”

“É do meu olhar que você tem medo”

“Eu vi você erguer o vidro, acelerando”

IDENTIDADE CAIPIRA

“Mas você não é Paul e nem John, você é Zé”

Nos quatro primeiros versos acima citados, chamo atenção para o jogo entre a segunda pessoa (você) e a primeira pessoa (eu). Se o “outro” é aquele que tem que ouvir, o “eu” formula-se como aquele capaz de repetir; se o “outro” é aquele que abomina a “podridão”, o “eu” formula-se como a própria podridão; se o “outro” tem medo, o olhar do “eu” apresenta-se como o objeto de temor; se o “outro” é aquele que ergue o vidro e acelera, o “eu” formula-se como aquele que observa tal ato tomado como ilícito.

É interessante perceber que se constitui aqui a imagem de quem lê. Ao trazer uma interlocução que se formula na segunda pessoa (“você”), temos como efeito a imagem do leitor, o qual passa também a ser identificado enquanto “iludidos”, “turista”, “playboy”, “burguesia”, como nos versos anteriormente analisados.

Mais uma vez diferencia-se desse conjunto o verso do poema “Identidade Caipira”. Nele a determinação de quem é o outro (“Zé”) se faz por meio da negação daquilo que não se deve querer ser (Paul, John). Novamente, é interessante perceber que, embora o poema “Identidade Caipira” fale aos iguais, não deixa de marcar uma oposição ao outro que, no caso, deve ser negado. Numa relação metafórica, ligam-se, portanto, numa mesma família parafrástica os termos ‘bacana’, ‘Paul’ e ‘John’ que devem ser evitados por aqueles que são ‘marginais’ (‘Zé’, ‘Mané’).

Além da imagem que se atribui àquele com quem se fala, a estrofe que inicia esta análise tem também, no uso do aposto, uma entrada possível para análise da imagem agora atribuída ao locutor.

A BAHIA QUE GIL E CAETANO NÃO CANTARAM

“Pode me chamar de Gato Preto, **o invasor**”

O uso da nomeação “invasor” estabelece o caráter transgressor daquilo que é dito, afinal, o ato de invadir pressupõe a violação de uma propriedade, ou seja, um ato que vai contra a própria lei. Este ato é assumido por aquele que representa o sujeito autor na escrita.

Além do uso do aposto como forma de identificação, é possível perceber outras que possuem esse mesmo funcionamento. Chamo atenção, primeiramente, para o uso de formas predicativas por meio das quais temos a atribuição de características ao locutor, apresentado, nesses casos, na primeira pessoa do singular:

A BAHIA QUE GIL E CAETANO NÃO CANTARAM

“Vem conhecer a Bahia, sou **um guia diferente**”

FAVELÁFRICA

“Não aceito eu sou **negro**, eu sou **afro-brasileiro**
Herdeiros de Zumbi, eu também sou **guerreiro**”

IDENTIDADE CAIPIRA

“Sou **brega**, sou **caipira**, sou **caculé**, **barnabé**, **Mané** pode dizer que
nóis é mané”

Nos quatro versos acima citados, temos o uso do verbo de ligação ‘ser’ conjugado em primeira pessoa (sou), remetendo, portanto, à primeira pessoa do singular (eu) que, nesse caso, representa, no discurso, aquele que fala pelo poema/no poema. Os predicativos “um guia diferente”, “brega”, “caipira”, “caculé”, “barnabé” e “Mané”, “negro”, “afro-brasileiro”, “guerreiro” atribuem certas características àquele que assume a primeira pessoa

no poema; da mesma forma como o uso do vocativo e da segunda pessoa estabelecem certas características àqueles com quem se fala.

No caso do primeiro verso, retirado do poema “A Bahia que Gil e Caetano não cantaram”, temos a atribuição da nomeação “um guia diferente”. O uso do adjetivo ‘diferente’, pressupõe a existência de um outro tipo de guia ao qual aquele que é representado em primeira pessoa no poema se opõe. Temos, dessa forma, a criação, por meio da união na cadeia significativa das palavras ‘guia’ e ‘diferente’, de uma outra possibilidade de interlocução na qual figura agora como locutor “guia diferente”. Se há um sentido estabilizado para o que seja um guia, a língua permite o deslocamento de sentidos.

A nomeação “negro”, “afro-brasileiro”, por sua vez, vem opor-se a uma outra imagem a qual se opõe (“Não aceito”) aquele que assume a primeira pessoa no poema. É dessa oposição que aparece a necessidade de afirmar-se “negro” e “afro-brasileiro”. Além dessas nomeações, e também como consequência delas, aparece a nomeação “guerreiro”. Aqui se mobiliza, pela memória discursiva, os sentidos de guerreiro quando ligado à figura de Zumbi. Ganha destaque, dessa forma, a resistência racial que, naquele momento, fazia-se nos quilombos e que agora parece possível graças à letra.

No poema “Identidade Caipira”, a nomeação Mané, atribuída pelo outro, é aceita por aquele que é apresentado como “eu” nesse discurso, o que permite a formulação da autorização do uso da nomeação Mané: “Pode dizer que nós é Mané”. Na aceitação dessa nomeação, o “outro” mais uma vez aparece.

O uso de formas predicativas ocorre também nos versos a seguir, nos quais chamo atenção também para o uso de pronomes possessivos:

EPIDEMIA

“Minha palavra é o **incêndio que se alastra**”.

FAVELÁFRICA

“Minha língua é **navalha, palavra que rasga**”.

“**Meu Black, minhas tranças**, um exemplo pras crianças

Minhas tranças, o meu Black, um exemplo pros moleques”

A identificação do “eu”, nesses versos, faz-se a partir daquilo que se atribui como posse de quem fala: “minha palavra”, “minha língua”, “meu black”, “minhas tranças”. Nesse caso, tanto a expressão definida “minha palavra”, “minha língua”, “meu black”, “minhas tranças”, como a definição dada a elas - por meio da ligação com o verbo ‘ser’, ou de uma forma elíptica, que remete a esse verbo - contribuem para a constituição daquele que é representado como “eu”.

A violência, já observada na leitura dos textos de abertura das revistas, aparece também nesses versos do poema “Epidemia” e “Faveláfrica”. Numa relação metonímica, a imagem do locutor, que contém ‘minha palavra’, ‘minha língua’, é apresentada como ‘o incêndio’, ‘a navalha’ capazes de ferir ao *alastrar-se* ou ao *rasgar*.

Se o uso dos pronomes possessivos de primeira pessoa ajudam a construir a imagem daquele que fala, o mesmo pode ser observado em relação à constituição da imagem daquele com quem se fala (o efeito-leitor), o “outro”. Nesses versos, pode-se observar também que a imagem do “eu” constrói-se na diferença com o “outro”:

EPIDEMIA

“Sua febre ferve, cólera transparente.
Tem nojo de pobre ou medo da brava gente?
Sua cobiça típica consumista gera o medo
Constrói o condomínio pra viver longe do gueto”

“Sua tolerância zero, limpeza social, justiça.
Sob a luz no meu verso, enxergo suas feições nazistas”

“**Sua** idéia de paz é diferente da minha.
Sua paz inclui a escravidão da minha família
Com o meu silêncio, meu consentimento
Meu confinamento dentro de um gueto”.

FAVELÁFRICA

“Olho o **seu** conceito simplesmente só rejeito
Entrego ao desprezo todos **seus** preceitos”

Nesses versos, os pronomes possessivos indicam aquilo que pertence ao “outro”. Enquanto nos dois primeiros versos citados, há apenas a referência ao outro por meio das

expressões ‘sua febre’, ‘sua cobiça típica consumista’; o segundo grupo de versos inclui também aquele que se apresenta na voz do poeta marginal. Aqui, essa oposição se mostra pelo jogo entre a primeira pessoa, apresentada de forma elíptica pelos verbos “olho”, “rejeito”, “entrego”, “enxergo”, em oposição àquilo que o outro possui: “seu conceito”, “seus preceitos”, “sua tolerância zero”, “suas feições nazistas”.

Além das formas em primeira pessoa, observo também o uso de terceira pessoa como uma forma de construção da própria imagem de quem fala. Nesse caso, o ‘eu’ torna-se objeto do próprio dizer de quem é formulado enquanto locutor desses discursos.

Inicialmente, chamo atenção para esses versos do poema “A Bahia que Gil e Caetano não cantaram”:

A BAHIA QUE GIL E CAETANO NÃO CANTARAM

O cronista a que se chama Gato Preto
Nascido em Ilhéus, no centro do gueto
Pele escura, olhos vermelhos, cabelos crespos
Antepassado africano, descendente negro

Nesses versos, o autor do poema, Gato Preto, refere-se a si em terceira pessoa, formulando, pela linguagem, sua própria imagem. Nessa imagem, o nome Gato Preto aparece como uma nomeação de outro “a que se chama Gato Preto”. O nome perde sua importância quando comparado à função exercida. O termo “o cronista”, topicalizado nesse verso, chama atenção para a função exercida e não pra quem se é. O uso de tal termo remete-nos, pela memória discursiva que mobiliza, à função de narrar. O pertencimento à periferia e a descendência africana aparecem também como características que devem ser contadas.

O estabelecimento da interlocução entre locutor e aquele que é formulado enquanto interlocutor, como já apontamos na estrofe inicial do poema “A Bahia que Gil e Caetano não cantaram” se dá de forma assertiva, o que constitui a agressividade como um dos efeitos de sentido principais da Literatura Marginal na atualidade. O uso dos modos indicativo e imperativo apresentam-se como a maneira possível de formular a marginalidade.

A seguir, apresento alguns trechos dos poemas “A Bahia que Gil e Caetano não cantaram” e “Faveláfrica” nos quais é possível observar o uso do modo indicativo:

A BAHIA QUE GIL E CAETANO NÃO CANTARAM

“**Vou mostrar** a Bahia que Gil e Caetano nunca cantaram”

“**Falo** do pescador que sai à três da manhã”

“**Relato** o sofrimento da escravidão, do negro nagô”

FAVELÁFRICA

“**Mostro** a verdadeira cara da nossa gente”

O modo imperativo aparece também como uma das formas possíveis de estabelecer essa interlocução:

A BAHIA QUE GIL E CAETANO NÃO CANTARAM

Vem conhecer a Bahia, sou um guia diferente

Vem comigo, calma, eu lhe mostro

FAVELÁFRICA

Olha só a ilusão daquele bobo

Olha lá no templo o irmão desiludido

Nas duas formas acima mencionadas, o dizer aparece como algo exato. Não há lugar para a dúvida, para a interrogação.

Novamente a questão da partição do social ganha visibilidade nessas formulações. O estabelecimento da margem por meio de formulações que produzem o efeito-leitor (o uso do vocativo, da segunda pessoa e dos pronomes possessivos) e da identificação de quem fala (com o uso do aposto, formas predicativas e também possessivas) permite a interlocução entre esses dois grupos.

É importante perceber que, para o estabelecimento do diálogo, é necessário assumir a posição marginal, daí a necessidade de identificação do lugar de onde se fala, o que já fora observado nas análises das revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal*.

É somente com a delimitação desse espaço distinto e opositivo entre o “eu” e o “outro” que é possível ao sujeito que ocupa a posição marginal e exerce a função autor formular-se na marginalidade. Ao privilegiar a fala como formulação da marginalidade, o poeta estabelece uma interlocução, marcando nesse *falar* as margens entre quem ele é e com quem ele fala; entre aquilo que vê e o que os outros não podem observar.

A resistência na Literatura Marginal desenvolvida na atualidade se faz, dessa forma, na denúncia daquilo que se coloca como verdadeiro, mostrando aquilo que não se vê, ou ainda, que não se deseja ver.

A denúncia aparece, dessa forma, como a formulação possível para a resistência na atualidade.

E o que é denunciado?

No poema “A Bahia que Gil e Caetano não cantaram” de Gato Preto, a oração subordinada adjetiva distingue a Bahia cantada por Gil e Caetano daquela que se mostra pelo poema. Nessa oposição, marcada já no início do poema, confrontam-se duas imagens da cidade baiana, delineando uma margem.

Bahia [que é] regada a sangue real

A qualificação da cidade passa para seus moradores por meio da combinação do substantivo Bahia e seu complemento nominal (do pescador, da guerreira, do ser):

Falo [da **Bahia**] do pescador que sai às três da manhã
Pedindo força a Iemanjá e a Iansã
Sai cortando as águas do mar da vida

A **Bahia** da guerreira baiana que chora
Que travou uma luta e perdeu na batalha seu filho pra droga
Bahia do ser que vive de migalhas, esmolas
E água sem cloro no rosto jorra

Nos versos seguintes, o espaço urbano mistura-se e funde-se com as pessoas. A carência material (queda dos morros, barras) passa, de um verso para o outro, para uma carência social a qual é marcada pelo prefixo des- que ora marca uma NÃO-ação (descaso),

ora marca suas conseqüências: descamisados, desabrigados. Cidade e sociedade se misturam:

Bahia da queda dos morros, barracas dos Alagados
Bahia do descaso, descamisados, desabrigados

Terra [Bahia] de mortes, crimes encobertos
Terra [Bahia] de riquezas pra poucos, miséria pro resto

Pela especificação do olhar materializada na língua, a denúncia é realizada, efeito que também aparece no uso feito da negação pelo poeta:

<p>Não falo da beleza, da Barra, Pituba, Pelô De praias lindas, de Porto Seguro, Ilhéus, Salvador Da praça Castro Alves, Mercado Modelo, Elevador Da história de Mãe Menininha, Mãe Dulce e Dona Cano</p> <p>Não falo da moça bela nas ondas do mar que Caymmi narrou</p>	<p>Falo da prostituição infantil que aumentou Da Bahia que o cartão-postal nunca mostrou A Bahia do mercado informal, do camelô Essa é a Bahia que Bethânia nunca cantou</p>
---	---

Outra forma de marcar a margem é a mudança de versos. A mescla entre pontos positivos (conhecidos da Bahia) e negativos (aquilo que não é mostrado) produz o efeito da margem.

Jorge, Gabriela, Cravo e Canela
Ilhéus, becos, buracos, barracos, taperas
Linda, formosa, tão bela
Tiros, policiais, drogas, favela

No poema “Faveláfrica”, a oposição que se coloca diz respeito a um passado racista e um presente sem preconceito. Unindo passado e futuro, o poeta mostra que o preconceito ainda impera:

Ele é! O NAVIO NEGREIRO
Reflito e sinto pena daquela preta ingênua
Que aceita ser chamada, de mulata ou morena
Valença, valença, valei-me meu grande Deus, de tanta inconsciência
Ela se esqueceu, do tapa na cara, a dor da chibata
O chicote que marca, o tronco, a senzala

Na boca mordada, da preta Anastácia
Chefe Ganga Zumba Zumbi e Dandara
O racismo não passa, é tudo fachada
O massacre não pára”

O corpo na vala, a rota que mata, polícia que passa
Mais um preto arrasta, o capitão lá da mata

Hoje quatro rodas, ontem cavalo
Hoje é polícia, ontem capitão do mato
Fato do meu passado, não me faço de rogado

Patroa muito boa, escraviza “seu” João

Pretinho, moreninho, mulato, homem de cor
Não aceito eu sou negro, eu sou afro-brasileiro

A margem estabelecida no poema “Identidade Caipira” se faz por meio de adversativas:

Nóis é Mané, pode dizer que nós é Mane
Mas você não é Paul e nem John, voe é Zé

Que misture Mc Donald com feijão
Ta bão, **mas** cadêo feijão?
Só tem hambúrguer nesse pão

Tio Sam, você não pega no tamborim
Mas os moleque já ta fazendo Halloween

Sou a favor de uma grande fusão
Xote, maracatu, coco, rap, rock e baião
Mas tem moleque que não conhece nosso passado
E pensa que a favela começou com a discoteca
E esquece que o repente vem antes do rap

Sou brega, sou caipira, cou caculé, barnabé, Mane pode dizer que
Nóis é Mane
Mas você não é Paul, nem John, você é Zé

No poema “Epidemia” a marcação da margem é espacial, estabelecendo-se na distinção das construções da cidade:

Os prédios imponentes e a favela submissa

Somente com **muitos muros** se constrói este sistema.
Burguesia em quarentena, refém da própria doença.
Desperdício, luxúria, status, ostentação.
Centros de poder, focos de infecção

Constrói o **condomínio** pra viver longe do gueto

Só que a câmara filmou só a revolta e a reação

Chacinas na **periferia** cometidas pela polícia.
Manifestações pacíficas reprimidas na Paulista.

Paz morar longe de **sem-teto**.
Proteger o domínio no **condomínio**.

No poema “Plano Senzala” as marcas de oposição também são espaciais. O estar “aqui” estabelece a margem.

“Ouço o som comum **da minha cela** ao fechar”

“E **pelos corredores** flagrava o tempo todo”

“Cansei de andar por **este pátio** e perceber”

“**Aqui** o destino do inconsciente é o bote de surpresa”

“**Aqui** as crianças também nascem inocentes”

Nesse último poema, o interessante é perceber que, embora sejamos levados a concluir que o espaço demarcado é uma Casa de Detenção, vai-se além desse limite físico:

“Prisioneira no Brasil casa de detenção”

O Brasil transforma-se numa grande casa de detenção, a qual por sua vez tem suas celas bem marcadas:

“Barraco é cela, cadeia é favela
Viela é corredor, quarteirão é pavilhão e vice-versa”

“Porque se morre **lá dentro**, e se morre **aqui fora**”

Ao marcar constantemente a diferença entre o “eu” e o “outro”, o poeta resiste ao seu próprio apagamento pela denúncia, cujo funcionamento se dá pela oposição.

A insistência nessa determinação do lugar de quem fala e para quem se fala pode ser compreendida também como uma necessidade de marcar a existência de uma cultura **da** periferia, distinta e oposta a uma cultura **na** periferia. Na mudança de foco de que fala Ferréz (“Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco tiramos nós mesmos a nossa foto”), formula-se o espaço possível de interlocução no qual o sujeito marginal exerce a função autor. Retomo aqui o que fora formulado por Ferréz no prefácio do livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*: “A própria linguagem margeando e não os da margem”. No jogo entre o mesmo (estabilizado) e o diferente, a linguagem permite àquele que exerce a função autor denunciar a diferença social.

3.2. Poesia Marginal na década de 70: a margem no estranhamento.

Na poesia marginal da década de 70, o uso do vocativo e do aposto - marcando a oposição entre o “eu” (marginal) e o “outro” (cujo efeito-leitor também nos inclui) - e o estabelecimento da interlocução cedem lugar à descrição, construída com o apagamento da distinção da posição do “eu” e do “outro”.

Uma primeira regularidade observada nos poemas, nesse sentido, diz respeito ao uso predominante de verbos na forma nominal, em oposição ao uso das formas assertivas que marcam a poesia marginal na atualidade. Uma segunda marca distintiva importante diz respeito ao estabelecimento da dúvida, feita marcadamente através do uso de formas interrogativas, bem como de construções que apontam para um estranhamento mais que para uma resposta.

VER, Antonio Carlos Secchin

O dia. Arcos da manhã
Em nuvem. Riscos de luz
Como vidros arriados.

O claro. A praia armada

Entre a sintaxe do verde.

Áreas do ar. Aves
Navegando as lajes
Do azul.

O título do poema aponta-nos a ação de ver. O uso do infinitivo logo no início do poema apresenta uma diferença significativa em relação aos versos que aparecem na análise anterior.

A ação apresentada no título é abandonada logo no primeiro verso no qual o verbo, que marca presença no título do poema, cede lugar a substantivos “dia” e “arcos”, os quais são acompanhados simplesmente por um artigo (“o dia”) e um complemento (“da manhã”). O primeiro período traz, assim, o complemento do verbo: ver o dia, ver os arcos da manhã.

Na construção da cadeia significante a relação entre “o” e “dia” parece-nos trivial. É possível ligar o significante a um significado, a partir de um real que a língua estabiliza. O mesmo, no entanto, não ocorre quando nos deparamos com a combinação “arcos” e “da manhã”. A ligação entre “arcos” e “manhã” realizada pela preposição “de” estabelece uma quebra na cadeia do significante, levando-nos a indagar: o que seriam os arcos da manhã? A visão fornecida pela formulação, portanto, nos faz indagar e não simplesmente ver, como coloca de imediato o título atribuído ao poema.

No movimento do verso, os olhos, que ainda não veem, deslizam e encontram novamente uma preposição que impõe a falha na cadeia significante. Os “arcos da manhã”, que encontramos no verso anterior, ligam-se ao segundo verso pelo uso da preposição “em”. Os “arcos”, não bastassem pertencer à “manhã”, estão agora na forma de nuvem. Qual é o significado possível para “arcos da manhã em nuvem”? Ao leitor exige-se também a participação na construção do ver.

O período que segue o mesmo verso leva-nos a uma imagem conhecida: “riscos de luz”. O que não conhecemos é a comparação apresentada no terceiro verso: “como vidros arriados”. “Vidros” são conhecidos. “Arriados” é possível compreender. A falha aparece quando, na cadeia do significante, temos a possibilidade de combinação entre “vidros” e “arriados”. Como o olho pode ver o que a língua formula? É preciso ver? A linguagem impõe o estranhamento ao mundo.

A passagem de uma estrofe a outra traz o movimento do tempo. Os “riscos de luz”, apresentados nas estrofes anteriores, cedem lugar no verso inicial da primeira estrofe a “O claro”. Se o claro do dia é conhecido, mais uma vez a formulação adotada leva-nos a um ver desconhecido. A praia é conhecida, a falha na cadeia significativa é provocada pela combinação entre “praia” e “armada”. Assim como na estrofe anterior, a passagem do primeiro para o segundo verso parece trazer a posição da “praia armada”, “entre a sintaxe do verde”. Na descrição de uma visão, espera-se enxergar algo. No entanto, a visão formulada perde-se na associação entre o substantivo “praia” e a qualificação “armada”. Mais do que nos entregar uma imagem, uma visão, tal associação leva-nos à indagação “o que seria a praia armada?”. Ou ainda, por que estaria a “praia armada”?

A mesma construção que leva à indagação ocorre com o complemento nominal dado à palavra “sintaxe”. Se a sintaxe conhecida é a das palavras, a associação feita por aquele que exerce a função autor, mas realizável pelo deslocamento possível da língua (o poético da língua na língua), nos faz pensar na possibilidade da “sintaxe do verde”.

Na passagem de uma estrofe a outra, o movimento que se coloca agora não é mais do tempo, mas do direcionamento do olhar. Se os olhos estavam fixados no verde, a passagem de uma estrofe a outra, encaminha nosso olhar para as “áreas do ar”. Mais uma vez a sequência do primeiro verso nos remete a um objeto conhecido “aves”. Mais uma vez, o segundo verso estabelece uma relação com o primeiro, fazendo nos indagar o mesmo: como é possível às aves navegarem?

Ao nos depararmos com a língua em versos, a ordem da língua que compreende o poético nos chama atenção. Se nos acostumamos a ler o mundo em prosa, a quebra do verso coloca em primeiro plano a quebra, a falha da língua idealizada em sua completude.

É interessante observar que o uso do verbo “navegando”, embora indique uma ação, ao ser colocado na forma nominal, traz, por meio dele, uma descrição. O movimento de navegar (navegando) é visto, como um já lá. O complemento do verbo navegar é ainda mais estranho: como pássaros navegam lajes? A resposta é dada no último verso que nos permite o ver: “do azul”. A linguagem construindo outro voo possível aos pássaros.

O uso de verbos nas formas nominais aparece também no poema “Sol”, no qual também é apresentada uma descrição.

SOL, Luiz Olavo Fontes

Ouvindo

O movimento dos barcos

Ondas surdas

Garrafas tarrafas

Explodindo

À margem

Nasce

Já no título do poema temos o objeto descrito. A leitura dos versos do poema é, assim, de certa forma, acompanhada por esse elemento central. Nesse sentido, ao nos depararmos com o primeiro verso que, sinteticamente, traz a palavra “Ouvindo”, temos uma primeira quebra, uma primeira falha na cadeia significativa. Afinal, o que esperamos do sol é vê-lo, senti-lo, mas ouvi-lo é um efeito não esperado.

Voltando à relação que tentamos estabelecer entre a formulação ‘marginal’ na atualidade e esta que observamos aqui, é significativo o uso do gerúndio. Nessa construção, o leitor depara-se com o movimento do ouvir, uma atividade já em andamento e que até o presente momento do primeiro verso não encontra sujeito. A ausência de sujeito permite ao leitor ocupar a posição de quem ouve. Não somos impelidos a ouvir: ouve-se, ouvindo. Mas o que é ouvido? O Sol? Embora não seja o sol o objeto do verbo ouvir, o signo, que completa a cadeia significativa, apresentado no segundo verso, não deixa de estabelecer uma falha na lógica esperada da língua. Se ouvir o sol já nos pareceria estranho, ouvir “o movimento do barco” não deixa também de causar-nos certo estranhamento.

A passagem de um verso a outro, mostra-nos outra ação também formulada através de uma forma nominal: “explodindo”. Aquilo que explode é apresentado antes: “ondas” qualificadas enquanto “surdas”, “garrafas tarrafas” ou “garrafas” e “tarrafas”. O movimento do ouvir e explodir emoldura o nascer do sol que “à margem nasce”.

O título do poema de Francisco Alvim também apresenta-nos uma descrição que, já nesse momento, parece intrigante: “Pássaros que são pedras”. O uso da oração subordinada “que são pedras”, estabelece, assim como na formulação “A Bahia que Gil e Caetano não cantaram”, uma distinção entre aquilo que é apresentado pelo poeta e aquilo que comumente é visto. O poeta da década de 70 não fala de quaisquer pássaros, mas sim

aqueles ‘que são pedras’. Nota-se aqui que os pássaros não são comparados com pedras; ao menos inicialmente, os pássaros são identificados como tal.

Pássaros que são pedras, Francisco Alvim

O outono cobre de folhas
a relva úmida e as poças no diminuto anfiteatro
Na lembrança descobre
Revoada de pássaros numa tarde estival
a meio caminho de Assisi
Asas discêntricas **abrindo** o ar
Como pedras um lago

Nos dois versos iniciais do poema, temos como sujeito da oração um ser inanimado, “o outono”. O verbo “cobre”, antes de apontar uma ação, serve para descrever uma cena. Nessa descrição, alguns elementos ganham destaque, “folhas”, “relva”, “poças”, o que ajuda a constituir o quadro do outono. O período seguinte traz, porém, um primeiro sujeito o qual não é identificado: Quem “descobre revoadas de pássaros numa tarde estival a meio caminho de Assisi”?

No verso seguinte, não há resposta, apenas o efeito do olhar desse sujeito não identificado: “Asas discêntricas abrindo o ar como pedras um lago”. O olhar daquele que descobre é capaz de ver, no céu, uma aproximação com um “lago”; e estabelecer, ainda, uma relação entre “pedras” e “asas”. Estabelecendo a ligação entre ambos, mais uma vez um verbo no gerúndio indicando o movimento que une “asas” e “pedras”, “ar” e “lago”: “abrindo”. É com esse já lá que se depara o leitor do poema, o qual o vê resignificado pela formulação adotada.

Os dois versos que iniciam o poema “Cortejo” nos inserem numa cena de despojamento. A inserção nessa cena pode ser compreendida também enquanto um efeito do uso do verbo no gerúndio, o qual inicia o poema (“Tendo estado”). A locução verbal insere-nos aí numa cena anterior. Quem esteve? Novamente a ausência do sujeito permite ao leitor ocupar essa posição. O segundo verso do poema delimita qual momento seria esse: “toda uma tarde”.

CORTEJO, de Vera Pedrosa.

Tendo estado
Toda uma tarde
Ouvindo
Um tempo branco
Sentindo dedos de água
Descidos da noite.
Figuras
Surgem paralelas
Como saídas agora
Da cal da parede.
Ali onde a sombra joga
Na brisa de outra água.
De perto,
A superfície do muro
Pára:
Distração.

O verso seguinte, também formulado a partir do uso de verbo no gerúndio (“ouvindo”), apresenta a ação realizada nessa tarde. Mais uma vez é o movimento de ouvir que nos é apresentado. E, mais uma vez, como no poema “Sol”, em que se ouvia o movimento, aqui não deixamos de ouvir algo que nos causa estranhamento: “um tempo branco”. Além da relação entre o verbo e o complemento que estabelece a união entre o verbo “ouvindo” e o substantivo “tempo”; temos também a relação inesperada entre o substantivo “tempo” e o adjetivo “branco”.

No quarto verso do poema, encontramos, novamente, um verbo no gerúndio. Seu complemento “dedos” parece-nos possível. No entanto, acrescenta-se ao substantivo “dedos” a relação, através do uso da preposição, com o complemento “água”. A preposição “de”, nesse caso, parece apresentar o material de que são feitos os dedos. Nesse sentido, perguntamo-nos, como é possível sentir dedos que são feitos de água? O verso seguinte não responde à pergunta. A determinação de onde eles vêm (“descidos da noite”) apenas amplia a nossa dúvida.

É importante observar que, até o presente momento, os verbos apresentados no poema apresentam apenas complementos. Não existe, dessa forma, referência ao sujeito que “ouve”, “sente”. Pressupõe-se sua existência pelo próprio uso da forma do gerúndio. Na ausência de sua identificação, o sujeito aparece e com ele nos identificamos.

Nos poemas analisados anteriormente, vê-se um movimento crescente de aparecimento do espaço de elocução do “eu”. Nos dois primeiros poemas analisados, “Ver” e “Sol”, a formulação adotada no poema aponta um objeto. A voz daquele que se apresenta como poeta marginal é apagada e, em seu lugar, aparece apenas o efeito de sua visão. Já no poema “Pássaros que são pedras”, há um primeiro movimento de aparecimento desse sujeito: “Na lembrança descobre revoada de pássaros”. O uso do verbo “descobre” incita a pergunta: quem descobre? Essa ligação torna-se mais explícita no poema “Cortejo” que acabamos de analisar. É a própria presença do sujeito que, em sua distração, permite, pelo funcionamento da linguagem, uma outra forma de ver.

Nessa construção da descrição, o sujeito mistura-se ao que é descrito e o seu olhar diferenciado do mundo apresenta-se, aos olhos de quem lê, pela linguagem que desestabiliza aquilo que aparece como pressuposto, como já sabido. É o que ocorre, de maneira bastante significativa, no poema “O Forte de Copacabana”.

O FORTE DE COPACABANA, de Bernardo Vilhena

O teste Cooper me intriga
Cabeças sob pernas na areia

Se nos acostumamos a ver as pernas sobre as calçadas, é no uso não esperado da preposição “sob” que se resiste ao olhar viciado do cotidiano.

Se nas análises dos poemas “Ver”, “Sol”, “Pássaros que são pedras” e “Cortejo” apontamos um movimento crescente de aparecimento do eu; noto que, ao colocar-se em primeira pessoa, a relação entre o dentro e o fora, a sociedade e o marginal, faz-se no espanto – resignado e frustrado - de si próprio.

Nos poemas de Roberto Schwarz e Francisco Alvim reproduzidos abaixo a passagem do tempo aponta a frustração e a resignação do poeta diante da sociedade com a qual, novamente, não se identifica.

ULISSES, de Roberto Schwarz

A esperança posta num bonito salário
Corações veteranos

Este *vale de lágrimas*. Estes píncaros de merda.

REVOLUÇÃO, de Francisco Alvim

Antes da revolução eu era professor
Com ela veio a demissão da Universidade
Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
(meus pais eram marxistas)
Melhorei nisso –
hoje já **não me maltrato**
nem a ninguém.

No poema de Roberto Schwarz, a passagem do tempo faz com que o heroísmo, ao qual nos remete o título “Ulisses”, ceda lugar à frustração em relação ao que foi conquistado: um *bonito salário*, o lugar mais alto. Da mesma forma, o tempo marca o abandono de certas posições e ideais, como mostra o poema “Revolução” de Francisco Alvim.

A diferença do sujeito que exerce a função autor em relação à sociedade e às leis não aparece, dessa forma, enquanto oposição como temos nos poemas marginais escritos no final da década de 90. O que temos, nesse caso, é a diferença formulada enquanto estranhamento. O sujeito-autor da década de 70, que está economicamente inserido na sociedade, formula-se, em seu dizer, na diferença, o que se faz através de combinações não esperadas na língua, mas possíveis nela.

É na combinação inesperada de verbos e complementos (que nos permite *ouvir o movimento e aves navegarem*), de substantivos e adjetivos (que deixa uma onda surda e praias armadas), de substantivos e complementos nominais (que determina ao verde uma sintaxe própria), de elementos comparativos (que aproxima um pássaro a pedras e o ar a um lago) e de preposições (que nos faz olhar de outro ângulo uma corrida na praia) que o poeta consegue mostrar a peculiaridade de seu olhar, distinguindo-se do outro. Recortes de uma realidade pintada e re-organizada pelo olhar do poeta que, ao trabalhar com o significante, provoca outros efeitos de sentidos.

A relação com aquilo que é visto aparece, dessa forma, bastante forte. É interessante perceber que, quando já não há alternativas no que se vê, é fechando os olhos que o poeta reencontra-se à margem:

DIÁRIO DE BORDO, Antonio Carlos de Brito

Os planos todos dispersos
Os primeiros estranhamentos com o filho,
Mecânico e pesado o coração destila
Uma coleção de remorsos.
Fecho os olhos de horror e eis que
das obscuras raízes
do centro de minha fronte
das rendas negras da carne esplêndida e cintilante
desponta a aurora boreal

É válido notar, porém, que esse estranhamento não aparece apenas no olhar, mas também graças a um ouvir apurado que se espanta agora com o pragmatismo dos diálogos. No poema “Muito Obrigado”, também de Francisco Alvim, temos o encontro daquele que se formula enquanto locutor pelo poema com o funcionário de um hospital – possivelmente um enfermeiro – que trabalha ali há 30 anos sem ter tempo de observar a bonita vista, apontada pelo poeta. O recorte das falas em versos desloca o que parece comum.

MUITO OBRIGADO, de Francisco Alvim

Ao entrar na sala
Cumprimentei-o com três palavras
boa tarde senhor
Sentei-me defronte dele
(como me pediu que fizesse)
Bonita vista
pena que nunca a aviste
Colhendo meu sangue: a agulha
enfiada na ponta do dedo
vai procurar a veia quase no sovaco
Discutir esse assunto
fume do meu cigarro
deixa experimentar o seu
(Quanto ganhará esse sujeito)
Blazer, roseta, o país voltando-lhe
no hábito do anel profissional
Afinal, meu velho, são trinta anos
hoje como ontem ao meio-dia
Uma cópia deste documento
que lhe confio em amizade
Sua experiência nos pode ser muito útil
não é incômodo algum
volte quando quiser

A visão do poeta não se distingue agora na combinação dos elementos mórficos, mas num recorte do cotidiano que, ao ser colado em versos, provoca o estranhamento. É esse encadeamento que distingue o que é formulado pela poesia do estabilizado.

Entre os recortes do cotidiano observados, mesclam-se falas de sua escuta:

Flagrantes do cotidiano	Falares do cotidiano
Ao entrar na sala Cumprimentei-o com três palavras	Boa tarde senhor
Sentei-me defronte dele (como me pediu que fizesse)	Bonita vista
pena que nunca a aviste	
Colhendo meu sangue: a agulha enfiada na ponta do dedo vai procurar a veia quase no sovaco	Discutir esse assunto fume do meu cigarro deixa experimentar o seu
Blazer, roseta, o país voltando-lhe no hábito do anel profissional	Afinal, meu velho, são trinta anos hoje como ontem ao meio-dia
	Uma cópia deste documento que lhe confio em amizade Sua experiência nos pode ser muito útil não é incômodo algum volte quando quiser

E o que era característico do pragmatismo do cotidiano, como dizer “Muito Obrigado”, “Volte quando quiser”, “Não é incômodo algum”, “Boa tarde senhor”, na medida em que é levado ao espaço da poesia, mostra-se como estranhamento.

Além da combinação inesperada dos significantes nos versos, causando espanto em quem lê, um dos recursos linguísticos bastante utilizados nessas poesias diz respeito ao estabelecimento de interrogativas, o que aparece como uma marca distintiva em relação à produção marginal desenvolvida no final da década de 90. É no questionamento de outros sentidos que o poeta estabelece seu estranhamento em relação àquilo que está dentro, a sociedade e suas leis.

REFLEXO CONDICIONADO, de Antonio Carlos de Brito

Pense rápido:
Produto Interno Bruto
Ou
brutal produto interno
?

No curto poema acima, a ordenação distinta das palavras “produto”, “interno” e “bruto” estabelece outra relação de valor no real da língua. Essa nova ordenação causa impacto, ou seja, provoca sentidos, uma vez que ressoa no real da história, marcado pela contradição. Se é na ordem das palavras que compreendemos economicamente nosso país, é na sua desordem que se resiste ao cotidiano.

O mesmo parece ocorrer no poema de Zulmira Ribeiro Tavares:

UM ESTADO MUITO INTERESSANTE

(...)
Uma mulher em estado interessante
Sempre acaba
Em trabalho de parto?

Inevitavelmente?
Não há outra saída além daquela prevista na barriga?

Por que não me conformo
Pelo meu país a gastar menos
A só usar uma narina e um dedo?

No escuro meu país é simples.
Dois sentidos bastam.
E sobram.

Sem nenhum sentido
Meu país teria a mais perfeita ordem.
(...)

Ao indagar sobre o estado de gravidez, indaga-se também sobre o Estado que organiza o país naquele momento.

É interessante, nesse sentido, pensar que o poeta assim como o filósofo é aquele que se nega a não indagar. Ao poeta, assim como ao filósofo, caberia esse lugar de oposição colocado pela indagação:

OS FILÓSOFOS, de Carlos Saldanha

Ante o empolgação
que foi galvanizando
sucessivamente
os frades copistas,
os geômetras,
os astrônomos,
os pálidos almirantes com suas lunetas,
os monarcas augustos com suas esferas armilares,
e os tabeliões
Ante as maravilhas da Ciência
e do Progresso Tecnológico,
Aconteceu que
os filósofos, pouco a pouco,
com suas idéias vagas,
suas caraminholas na cabeça,
um após outro,
entre chacotas mal disfarçadas,
foram sendo jogados ao mar,
tichipum, tichipum,
por cima do parapeito do convés
do Barco do Conhecimento
que navega por mares ignotos,
levando à proa
a orgulhosa máscara
de Francis Bacon...

Cuidado, Capitão,
Cuidado...

É por meio da interrogação e do estranhamento que o sujeito marginal distingue-se da sociedade da qual, inclusive, faz parte. Negando, dessa forma, ser parte do rebanho.

O REBANHO E O HOMEM, de José Carlos Capinan

O rebanho trafega com tranqüilidade o caminho:
É sempre uma surpresa ao rebanho que ele chegue
Ao campo ou ao matadouro.
Nenhuma raiva
Nenhuma esperança o rebanho leva.
Pouco importa que a flor sucumba aos cascos
Ou ainda que sobreviva.
Nenhuma pergunta o rebanho não diz:
Até na sede ele é tranqüilo
Até na guerra ele é mudo.
O rebanho não pronuncia,
Usa a luz mas nunca explica a sua falta
Usa o alimento sem nunca se perguntar

Sobre o rebanho o sexo
Que ele nunca explicara
E as fêmeas cobertas
Recebem a fecundidade sem admiração.
A morte ele desconhece e a sua vida.
No rebanho não há companheiros,
Há cada corpo em si sem lucidez alguma.

O rebanho não vê a cara dos homens
Aceita o caminho e vai escorrendo
Num andar pesado sobre os campos.

Se na década de 90, o estabelecimento da interlocução se dava através da oposição, nos poemas da década de 70, a própria ausência dessas marcas que distinguem o “eu” e o “outro” permitem ao sujeito-marginal ocupar, pelo poético, uma posição marginal e formular a marginalidade. Nesse sentido, enquanto a diferença com o outro é formulada, na atualidade, a partir da oposição; na década de 70, essa diferença também aparece, mas sendo formulada enquanto estranhamento. Estranhamento que, por sua vez, aparece nas possibilidades de associação na cadeia significante. Para haver o estranhamento pressupõe-se também a existência do que é comum, ou seja, o já dito, os conhecimentos estabilizados na/pela língua, a memória discursiva.

É interessante perceber, nesse sentido, que a margem do social estabelecida na delimitação do espaço geográfico aparece também nesse movimento do significante, como nesse poema:

SÓ DOS TERRATENIENTES, de Chacal

não tenho nenhuma **observação**
a fazer sobre **a vista da varanda.**
nenhuma,
a não ser o céu largo e iluminado
dos **subúrbios** do rio de janeiro.
céu q se alonga ao longo do mundo inteiro.
não é de todo mundo a terra q é redonda.

A palavra “observação” utilizada no primeiro verso do poema pode ser lida em dois sentidos: a observação como ato de olhar atentamente algo; ou ainda, a observação como um ato de reflexão. É interessante notar aí que os recortes do cotidiano, que são alvos da

espionagem dos poetas marginais, não podem desligar-se da reflexão. Observar é ver, mas também refletir.

A posição da qual fala aquele que se apresenta enquanto locutor no poema se materializa no segundo verso. É a partir de uma posição mais alta (da varanda) que ele pode observar e refletir. Marca-se aí a posição social da qual se fala. Da varanda da casa, o que se vê são os subúrbios do Rio. Ao colocá-los ao alcance dos olhos, o locutor margeia a sua posição – de quem mora em casas com varandas – em relação ao outro – os moradores do subúrbio. A margem mais uma vez é constituída pelo olhar, o qual, por sua vez, se constrói na possibilidade de combinação das palavras.

No início do poema, o locutor nega o ato de observação enquanto reflexão, mas o seu desdobramento traz os dois sentidos de *observação* que trouxemos acima:

1- observação = visão

A não ser o céu largo e iluminado

Dos subúrbios do rio de janeiro.

Céu q se alonga ao longo do mundo inteiro.

2- observação = reflexão

Não é de todo mundo a terra q é redonda.

Ao olhar do poeta segue sua observação sobre o social. “Mundo” e “terra”, usadas muitas vezes como sinônimos, ao fundirem-se num mesmo verso, marcam uma distinção: nem todos (todo mundo) possuem a terra. O que é interessante notar é que a visão passa a uma reflexão também num olhar. É como se o poeta apagasse sua voz e se colocasse somente como esse olho que vê o que outros – como já foi colocado anteriormente – não podem ver, mostrando a diferença entre aqueles que têm (“**terratêniente**”) e aqueles que, ao longe, aglomeram-se nos subúrbios.

No seu olhar estranho a espantar-se, o marginal resiste ao cotidiano. O estranhamento do olhar do poeta marginal da década de 70 estabelece a diferença entre o marginal e a sociedade e suas leis. A diferença aparece realizada na própria sociedade da

qual se distingue. O que é diferente e está alhures mostra-se no cotidiano realizado: o alhures realizado.

3.3. Sujeito e resistência

Para que as distinções apresentadas sejam compreendidas, no que concerne às formas de resistência, é importante retomarmos as condições de produção que marcam esses dizeres.

No capítulo “Do sujeito na História e no Simbólico”, Orlandi (2001) explicita dois conceitos fundamentais para a compreensão dessas distinções: a *subjetivação* e a *individualização* do sujeito, as quais se relacionam com a teoria da subjetividade desenvolvida por Pêcheux. Para a autora, a *subjetivação* e a *individualização* só podem ser compreendidas a partir de dois mo(vi)mentos fundamentais:

Primeiramente, tem-se a interpelação do indivíduo (afetado pelo simbólico, na história) em sujeito pela ideologia. É aí também que ele se *subjetiva*, considerando-se origem daquilo que diz. É na ideologia que essa ilusão/ evidência é possível. Resulta daí uma *forma-sujeito histórica* com sua materialidade específica. É significativo notar que é somente na ordem do simbólico (língua e história) que essa *subjetivação* é possível.

Num segundo momento, ocorre o estabelecimento (e o deslocamento) das formas de *individualização* do sujeito em relação ao Estado. No processo de *subjetivação* figura agora o Estado com suas instituições e as relações materializadas pela formação social que lhe corresponde e que *individualiza* a forma sujeito histórica, reproduzindo diferentes efeitos nos processos de identificação/ individualização do sujeito.

Como já mencionamos anteriormente, o desenvolvimento da Poesia Marginal da década de 70 se dá num momento em que outras formas de mobilização política são fortemente reprimidas. A rua, espaço de resistência fundamental da década de 60, é negada. Restando aos sujeitos a resistência dos versos.

A meu ver, essa marcação entre o dentro e o fora estabelecida na poesia marginal da década de 70 deve ser compreendida a partir da posição-sujeito ocupada pelo poeta marginal em relação ao Estado Ditatorial.

É bastante significativo notar, nesse sentido, que, na descrição apresentada nos poemas, que parece distinta da violência que marca os dizeres marginais na atualidade, encontramos também – assim como naquela – dizeres que remetem à guerra, ou melhor, ao militar: praia **armada**, **explodindo** à margem, **revoada** de pássaros, tendo **estado**, **mecânico** e pesado o coração destila, dentro de minha **fronte**, colhendo meu **sangue**, boa tarde **senhor**, um **estado** muito interessante, dois sentidos bastam e sobram (**ordem e progresso**).

A censura, acentuada a partir de 68, aparece então como uma condição de produção fundamental para compreensão do processo de individualização que marca a formulação do dizer na Poesia Marginal da década de 70.

A resistência, nesse momento, pode ser compreendida, então, a partir do trabalho de Rolnik (1999). Segundo a autora, a legalidade e a legitimidade do espaço urbano se fundamentam numa divisão de tempo que corresponde também a uma divisão do espaço: tempo do lar, que se dá no interior da casa familiar; tempo para trabalhar na fábrica, no escritório ou na loja; tempo para movimentação de um espaço para outro, nas ruas; tempo para o prazer, nos cafés, cabarés, bordeis ou bares. Qualquer espaço que misture esses tempos está destinado a ser estigmatizado como *desviante*. Marginal, nesse sentido, seria qualquer sujeito fora do espaço e do tempo previstos. Da mesma forma, qualquer espaço físico onde essas divisões do tempo e do espaço não ficam bem determinadas (apartadas) sintetizam, em seu espaço, uma condição marginal.

Ao fazer do espaço do trabalho, da família, etc. sua poesia, o poeta subverte essa divisão de tempo e espaço, inscrevendo-se no campo do que fica nomeado como ‘marginal’. Na distinção que estabelece em relação à sociedade (o que se faz por meio das combinações sintáticas, pelo uso da interrogação, jogos de palavras), o sujeito marginal marca sua diferença discursivamente, estabelecendo a relação entre o dentro e o fora. A resistência silenciosa possível frente ao Estado Ditatorial.

Ao contrário da poesia marginal da década de 70, que se individualiza a partir de sua relação com o Estado Ditatorial, a relação estabelecida pelo poeta marginal hoje se dá em relação a um Estado Democrático de Direito, que, no entanto, vem marcado pela segregação social.

Como já mencionei anteriormente, a presença dos nomes dos bairros de residência dos autores ou do presídio no qual cumpriam pena logo abaixo dos textos de sua autoria explicitaria o significado da *marginalidade* hoje e marcaria a passagem do marginal da década 70 para o marginal da atualidade. É interessante notar, nesse sentido, que hoje muitos autores vêm marcando sua diferença em relação à Literatura Marginal da década de 70 por meio da nomenclatura Literatura Periférica, o que, segundo esses autores, denominaria o lugar de onde falam. A importância da origem dos poetas na identificação do grupo marginal na atualidade é reforçada no título da antologia poética que reuniu poemas e contos publicados nas três edições da revista *Caros Amigos, Literatura Marginal: Talentos da Escrita Periférica*. Nela, a marginalidade está associada à periferia.

As condições de produção ‘marginal’ hoje levam-me à questão da segregação social, cujo conceito também retomo de Rolnik (1994):

É como se a cidade fosse um imenso quebra-cabeças, feito de peças diferenciadas, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais. É a este movimento de separação das classes sociais e funções no espaço urbano que os estudiosos da cidade chamam de segregação espacial (1994, p. 41).

A autora dá vários exemplos de segregação espacial: os muros de uma escola, a distinção entre os bairros ricos e pobres; as áreas restritas, tais como os condomínios fechados; os bairros onde se trabalha e onde se dorme. Marcas que observamos na análise da poesia marginal na atualidade.

Ao tratar do problema da segregação, Rolnik explica que, durante o período colonial, a diferença social não era marcada na distinção espacial, mas, sim, na atitude de soberania por parte dos ricos em relação aos seus subalternos, no caso, os negros. Explica ainda que essa situação se altera com o trabalho assalariado. Nesse momento, o antigo vínculo senhor/escravo não é mais necessário. O patrão pode separar-se de seu empregado, cabendo a cada um ocupar o lugar que o seu dinheiro pode comprar. Resulta dessa delimitação a segregação social a qual, ainda segundo a autora, é produto e produtora do conflito social. “Separa-se porque a mistura é conflituosa e quanto mais separada é a cidade, mais visível é a diferença, mais acirrado poderá ser o confronto” (1994, p. 51-52).

É possível dizer que a Literatura Marginal, através da denúncia, quebra a noção de consenso, que pressupõe um Estado Democrático de Direito, explicitando a segregação social existente.

Poderia argumentar-se, no entanto, que, embora o Estado Democrático permita a manifestação de seus cidadãos, o que não ocorre num Estado Ditatorial, quando esta se apresenta formulada na denúncia, em um funcionamento opositivo, ela fecha os sentidos, impedindo que os mesmos se abram para o deslocamento. Não seria sem razão, portanto, que ao nos defrontarmos com a poesia marginal na atualidade, vejamos corroborados muitos dos dizeres sobre a favela (tais como a violência e o desemprego) que já encontramos nos dizeres da mídia apresentados no início desta dissertação. Afinal, a igualdade, reivindicada pelos marginais, seria o ideal, a garantia do mesmo Estado democrático que é negado. Teríamos aí sua reafirmação jurídica pela tentativa de se ter os mesmos direitos. Nas palavras de Lagazzi:

A formação ideológica-jurídica nos leva, no entanto, a acreditar na viabilidade da justiça e, mais do que isso, a reivindicar os mesmo direitos (deveres) para todos, sem nos deixar perceber que ocorre aí uma inversão: ao lutarmos por direitos e deveres iguais, não estamos lutando pelo fim dos privilégios de uns em detrimento de outros, mas por uma igualdade que nos conduz, através do não reconhecimento das singularidades do sujeito (Condorcet, em Kinzler, 1984), à intercambialidade de que fala Haroche (1984): “(...) a ideologia jurídica insinua-se subrepticamente no interior do sujeito, afim de torná-lo intercambiável, (...)podendo, a qualquer momento, cair no anonimato do “não importa quem” (...) (Lagazzi, 1988: 41-42).

É considerando essa possibilidade de objeção que considero, enquanto processo de resistência, não a oposição, marcada na denúncia, mas a possibilidade de autoria que também a caracteriza. É na possibilidade do sujeito da periferia dizer-se marginal, através da circulação oficial das produções culturais da periferia, que a marginalidade apresenta-se enquanto resistência possível do sujeito frente ao Estado. É assumindo a autoria que a periferia “favela” e “maloqueira” de Ferréz, a qual me referi no início deste trabalho, distingue-se da periferia violenta e sem emprego das manchetes de jornais. É pelo poético que se “muda a fita”, que a linguagem margeia, configurando-se enquanto uma “rocha na areia do capitalismo”.

Conclusão, Concluo, concluir: indo da margem à periferia.

Ao iniciar este trabalho, aponte, a partir da reivindicação da legitimidade do uso do termo ‘marginal’, em relação à literatura, feita por Ferréz nas revistas *Caros Amigos Literatura Marginal*, a possibilidade de outros sentidos para essa palavra, diferentes daqueles estabilizados e corroborados no dicionário, quais sejam, ‘mendigo’, ‘vagabundo’, ‘delinquente’. Indaguei, então, sobre outras formas de o sujeito colocar-se ‘à margem da sociedade e de suas leis’ que não aquelas apresentadas pelo referido instrumento linguístico. Já que essa defesa dava-se em sua ligação com a literatura, era necessário considerar essa materialidade específica, perguntando, dessa forma, como, pelo literário, a marginalidade é significada.

As análises desenvolvidas no capítulo anterior mostraram que, tanto na produção marginal da década de 70, como naquela realizada a partir do final dos anos 90, aquele que exerce a função autor se inscreve, pelo literário, em uma posição sujeito que se distingue do conjunto da sociedade e de suas leis. Tomando a definição dada pelo dicionário à palavra ‘marginal’, afirmo, portanto, que o sujeito marginal estabelece, pela linguagem, uma margem que o diferencia da dita sociedade e de suas leis.

Ainda que em ambas as produções literárias seja possível o reconhecimento dessa margem, mostrei que a mesma se formula de maneiras distintas e apontam também relações distintas entre o dentro e o fora, ou seja, entre o sujeito marginal e a sociedade.

Hoje, a diferença do sujeito em relação ao conjunto da sociedade e de suas leis formula-se a partir da construção de uma imagem daquele que é apresentado pela voz do poeta enquanto locutor e do interlocutor marcada pela oposição entre os mesmos. Destaquei, nesse sentido, o uso do vocativo e da segunda pessoa na configuração do efeito-leitor e também do aposto e de formas predicativas na constituição da imagem daquele que se apresenta pela voz do poeta. Marcada essa oposição, mostrei também, em minha análise, que a interlocução entre esses dois grupos se dá, com o uso dos modos indicativos e imperativo, de forma assertiva, configurando, dessa maneira, a resistência possível a partir da década de 90: a denúncia. Regularidades também observadas na análise dos textos de abertura da revista e também do livro redigidos por Ferréz.

No caso da Poesia Marginal da década de 70, destaquei, em contraposição ao uso das formas assertivas, o predomínio de formas nominais, principalmente do gerúndio. Chamei a atenção, aí, para o caráter descritivo dessas poesias, nas quais a posição-sujeito se apresenta na própria construção do que é descrito, o que permite muitas vezes ao leitor identificar-se com essa voz. Enquanto a denúncia formulava-se como modo de resistência possível a partir do final da década de 90, o estranhamento em relação à sociedade e suas leis é a forma de os sujeitos que ocupam a posição marginal na década de 70 resistirem. Tal resistência formula-se nos deslocamentos sintáticos e lexicais na cadeia significante e no estabelecimento da dúvida pela interrogação.

A partir das análises desenvolvidas, é possível afirmar que a identificação da Poesia sob a rubrica *marginal*, assim como o sentido de revolução está, na perspectiva adotada por Pêcheux, marcado – material e simbolicamente - pela ideia de passagem de um mundo a outro, constituindo também, portanto, em sua relação com o invisível, aquilo que “não está”, “o não está mais”, “ainda não está”, o “nunca estará”, o que me permite aproximar essa produção literária dos discursos revolucionários.

Expliquei que essas duas formas distintas de resistir pressupõem também duas formas distintas de individualização, o que nos remete às diferentes condições de produção desses discursos da marginalidade. A relação com o Estado Ditatorial, portanto, determina a possibilidade de resistência dos sujeitos enquanto estranhamento. A partir da década de 90, por sua vez, é a relação com o Estado Democrático de Direito que traz a denúncia como resistência possível na atualidade.

Ao apontar o processo de individualização como fundamental para compreensão dessas formas de resistência, ressalto que a *falha* do ritual na língua só ganha sentido na história: o *equivoco* aparece exatamente como o ponto em que o impossível (lingüístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história. É pelo histórico que podemos compreender as diferentes formas de individualização e as diferentes possibilidades de resistência do sujeito, como mostrei na análise da Poesia Marginal da década de 70 e da Literatura Marginal escrita hoje na periferia.

No fechamento desta dissertação volto novamente às páginas da revista *Caros Amigos*, não mais numa edição especial, mas numa ordinária publicação mensal cuja

colorida capa não traz mais figuras tais como aquelas problematizadas no início deste trabalho, mas o rosto, em foco, de um dos sujeitos que poderia ser tomado como uma palavra-chave deste trabalho: sim, caros leitores, mais uma vez ele, Ferréz.



Figura 8: Capa da revista *Caros Amigos*, out. 2009

Em entrevista à revista, na qual ele também é colunista, o escritor, agora com seus 33 anos – que o tornam, segundo o próprio autor, pronto para crucificação – fala de sua origem (seus pais, a precária escola onde não aprendeu a gostar de literatura, o bairro do Capão Redondo onde ainda hoje reside), além de política, de rap, de seus planos futuros e da favela.

Entre as páginas 12 e 16 da revista deparamo-nos com o alerta (a denúncia) de Ferréz: “Ódio da favela vai explodir”, manchete que estampa a revista *Caros Amigos* do mês de outubro de 2009. Dentre os dizeres de Ferréz, um me chama atenção de forma

específica. Perguntado sobre a saída para a separação existente na sociedade brasileira, o autor responde:

Quando a gente tem que ser ouvido, que nem os outros caras do Hip Hop são ouvidos, os caras da literatura marginal são ouvidos, quando a gente é ouvido, aí você começa a perceber que a gente tem uma importância e **alguma coisa ta acontecendo**, entendeu? (Ferréz, 2009, p. 14, grifos meus)

Nessa fala de Ferréz, a ordem do imperativo dá lugar ao movimento do gerúndio. Alguma coisa está acontecendo. Mas o quê? A meu ver, o acontecimento de que fala Ferréz aparece também na mencionada capa da revista: “Periferia de São Paulo recria a cultura popular”.

Da página 16 vou à página 40 e ouço falar a voz da periferia: “Povo lindo, povo inteligente... Uhh, Cooperifa, uhh, cooperifa” (2009, p. 40). É o grito que abre os calorosos saraus da Cooperativa Cultural da Periferia, definida pelos próprios artistas que dela fazem parte como um “movimento cultural de resistência na periferia”. Em “Poesia das ruas”, texto que abre o livro *Cooperifa: Antropofagia Periférica* (2008), Vaz compara a periferia a uma senzala e a Cooperifa a um quilombo cuja resistência é feita, agora, através da cultura.

Uma das principais atividades desse grupo para a promoção dessa resistência é a organização de um Sarau que acontece todas às quartas-feiras, às 21 horas, no Bar do Zé Batidão, na Zona Sul de São Paulo. Nele, os “artistas-cidadãos”, como os nomeia Sérgio Vaz, podem trocar informações sobre literatura e política, ter acesso a livros e revistas, assistir a peças de teatro; recitar poesias de sua autoria ou de poetas conhecidos, comprometendo-se unicamente em apresentar gratuitamente a sua produção artística e respeitar – com o silêncio – a apresentação dos outros artistas.

Na realização do Cooperifa, o acontecimento. A possibilidade de dizer e ser ouvido nas cadeiras lotadas de um bar vem produzindo sentidos outros. O desemprego e a violência que marcavam os dizeres da mídia sobre a periferia, tal como mostrei no início deste trabalho, convivem agora com dizeres que unem “cultura” e “periferia”. O funcionamento opositivo, que marca a denúncia, observado na análise da poesia marginal na atualidade, desloca-se pela assunção da autoria. Periferia e centro reúnem-se em calorosos debates realizados em bairros periféricos de São Paulo. A ponte é construída sem

apagar a segregação social que fundamenta o nosso Estado Capitalista, embora Democrático de Direito. Na quebra do ritual, o acontecimento.

Ao findar essas linhas, assumo minha autoria na temível dispersão do discurso, apontando um outro/múltiplo percurso: indo da margem à periferia.

Inté!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Eliana. *Poesia: a arte da língua*. Em: Linguagem e História: múltiplos territórios teóricos. RG Editora: Campinas, 2009.
- ALTHUSSER, L. “Aparelhos ideológicos do Estado”. Em: Posições I. Rio de Janeiro: Graal, 1969.
- ALTHUSSER, L. “Processo sem sujeito nem fim”. Em: Posições I. Rio de Janeiro: Graal, 1973, p. 66-71.
- ANDRADE, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil” (1924). *Apud*, TELES, Gilberto Mendonça. Em: **Vanguarda Européia e Modernismo: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 266-271.
- ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropófago” (1928). *Apud*, TELES, Gilberto Mendonça. Em: **Vanguarda Européia e Modernismo: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 293-300.
- ARENDT, **Da Revolução**. Ática/UnB, São Paulo/ Brasília, 1988. *APUD* LAGAZZI, Suzy. **A Discussão do Sujeito no Movimento do Discurso**. Tese de Doutorado UNICAMP, Instituto de Estudos d Linguagem: 1998.
- BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. **Não quero prosa**. Org. e seleção. Vilma Áreas. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. (Coleção Matéria de Poesia).
- CHACAL. “Alô é Quampa”. Em: Boca Roxa/Nariz Anis/Olhos Vermelhos, 1979. *APUD* COHN, Sérgio (org.). **Nuvem Cigana: poesia e delírio no rio dos anos 70**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.
- FEDATTO, Carolina Padilha. **Margens do sujeito no espaço urbano**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas: 2007.
- FERRÉZ. **Fortaleza da desilusão**. São Paulo: Edição do autor, 1997.
- FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labortexto, 2000.

- FERRÉZ. “Manifesto de Abertura: Literatura Marginal”. Em: **Revista Caros Amigos/ Literatura Marginal**, São Paulo, 2001, p.3.
- FERRÉZ. “Terrorismo Literário”. Em: **Revista Caros Amigos/ Literatura Marginal**, São Paulo, 2002, p.2).
- FERRÉZ. **Manual Prático do Ódio**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2003.
- FERRÉZ. “Contestação”. Em: **Revista Caros Amigos/ Literatura Marginal**, São Paulo, 2004, p.3.
- FERRÉZ (Org.). **Literatura Marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- FERRÉZ. **Amanhecer Esmeralda**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2005b.
- FERRÉZ. “Terrorismo Literário”. Em: **Literatura Marginal: talentos da escrita periférica**. (Org.) Ferréz. Rio de Janeiro: Agir, 2005c, p. 9-14
- FERRÉZ. **Ninguém é Inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2006.
- FERRÉZ. **Os Inimigos não levam flores**. São Paulo, Pixel.
- FINOTTI, Ivan. “Bem vindo ao fundo do mundo”. Folha de São Paulo, São Paulo, 06 de janeiro de 2000.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GALLO, Solange. **Discurso da escrita e ensino**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- GADET, F. PÊCHEUX, M. **A língua inatingível**. (trad.) Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello, Campinas: Pontes, 2004.
- GONZAGA, Sérgio. “Literatura Marginal”. Em: FERREIRA, João Francisco (org.). **Crítica Literária em nossos dias e Literatura Marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1981. *APUD*, NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena**. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 11).

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Labor, 1998.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- JOCENIR. **Diário de um detento**. São Paulo: Labortexto, 2001.
- LAGAZZI, Suzy. **A Discussão do Sujeito no Movimento do Discurso**. Tese de Doutorado UNICAMP, Instituto de Estudos d Linguagem: 1998.
- LAGAZZI, Suzy. “Texto e Autoria”. Em: **Discurso e Textualidade. Introdução às Ciências da Linguagem**. Pontes, Editores, 2006: Campinas, SP, p. 81 -104.
- MARIANI, B. S. C. “Silêncio e metáfora, algo para se pensar”. Revista Trama (Cascavel), v. 03, p. 55-71, 2007.
- MARINETTI, “O Manifesto Técnico da Literatura Futurista” (1912) *apud Apud*, TELES, Gilberto Mendonça. Em: **Vanguarda Européia e Modernismo: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 89-93.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. **O Manifesto Comunista**. (trad.) Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- MERLINO, Tatiana. “*A tropicália da Periferia*”. Caros Amigos. São Paulo, outubro de 2009.
- MOLINA, Nathália. “Maloqueiro cheio de orgulho”. Jornal da Tarde, São Paulo, 03 de julho de 2000.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena**. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- ORLANDI, Eni P. e GUIMARÃES, E. “Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito”. Em: **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 1988.
- ORLANDI, Eni P. “Do Sujeito na História e no Simbólico”. Em: **Discurso e Texto. Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas: Ponte, 2001, p. 99-108.

- ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso – Princípios e Procedimentos**. Campinas: Pontes, 2003 a.
- ORLANDI, Eni P. “Polissêmico”. Em: (org.) ORLANDI, Eni P. **Por uma enciclopédia da cidade**. Campinas: Pontes, 2003b, p. 21- 63.
- ORLANDI, Eni P. “Análise de Discurso”. Em: **Discurso e Textualidade. Introdução às Ciências da Linguagem**. Campinas: Pontes, 2006, p. 11-32.
- PÊCHEUX, Michel. “Delimitações, Inversões e Deslocamentos”. Em: **Cadernos Lingüísticos** nº19. Jul/ Dez. 1990.
- PÊCHEUX, Michel. “Ler o arquivo hoje”. Em: ORLANDI, E. P. **Gestos de Leitura**. Campinas, Pontes Editores, 1995.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso. Uma crítica à Afirmação do Óbvio**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- PÊCHEUX, Michel. “Análise Automática do Discurso” (AAD 69). Em: **Por uma Análise Automática do Discurso**. Campinas, Editora da Unicamp: 1997. (1969)
- PFEIFFER, C.C. **Que autor é este?** Campinas: Unicamp, Dissertação de Mestrado inédita, 1995.
- ROLNIK, R. **O que é a cidade?** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ROLNIK, R. A Cidade e a Lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo: 1999, Studio Nobel, FAPESP. *APUD*, FEDATTO, Carolina Padilha. **Margens do sujeito no espaço urbano**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas: 2007.
- SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TRINDADE, Solano. **Poemas d’uma vida simples**, 1944.
- TRINDADE, Solano. **Seis tempos de poesia**, 1958.
- TRINDADE, Solano. **Cantares do meu povo**, 1961.

VENTURA, Zuenir. **1968 – O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WILLIAMS, Raymond. “*The Bloombury fraction*”. In: “Problems in materialism and culture. Londres, Verso Editions, 1980. APUD NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena**. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 22.

ZIBORDI, Marcos. Jornalismo alternativo e literatura marginal em Caros Amigos. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade Federal do Paraná. APUD NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena**. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 21-22.

Caros Amigos Especial. Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato I. São Paulo, agosto de 2001.

Caros Amigos Especial. Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato II. Caros Amigos, São Paulo, junho de 2002.

Caros Amigos Especial. Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato III. São Paulo, abril de 2004.

Caros Amigos. “Entrevista com Ferréz - O ódio da favela vai explodir”. São Paulo, Out, 2009

Verbetes

MARGINAL. Em: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. São Paulo: Nova Fronteira, 1975, p. 889

ANEXOS

ANEXO 1: Nome, bibliografia e poesias dos autores reunidos no livro 26 Poetas Hoje.

FRANCISCO ALVIM (Chico Alvim) – Nasceu em Araxá, Minas Gerais, em 1938. É diplomata.

Livros publicados: *Sol dos cegos* (1968); *Passatempo* (Rio de Janeiro, 1974); *Dia sim dia não* (Brasília, 1978); *Lago, montanha* (Rio de Janeiro, 1981); *Festa* (Rio de Janeiro, 1981) *Poesia reunida* (1968/1988, São Paulo, 1988).

1. Muito obrigado
2. O riso amarelo do medo
3. Greta
4. Postulando
5. revolução
6. Almoço
7. Quem fala
8. Aquela tarde
9. Eu toco Pratos
10. Ordenha
11. Leopoldo
12. Uma cidade
13. Com ansiedade
14. Pássaros que são pedras
15. Luz
16. Hora
17. “Encostei meu ombro”
18. “Minha voz escuta tua voz”
19. Um homem

CARLOS SALDANHA (Zuca Sardan) – “Escreve com pena de urutau. Ostenta várias medalhas. Perdeu grande parte das obras numa mala de crocodilo que fugiu e mergulhou na Lagoa.”

Livros publicados: *Cadeira de bronze* (Rio de Janeiro, 1957), *Aqueles papéis* (Rio de Janeiro, 1975), *Ás de colete* (Washington, 1979), *Visões do barco, Bebbé-Gamão* (Rio de Janeiro, 1967), *Olho do coração* (São Paulo, 1993), reedição de *Ás de colete* (São Paulo, 1994), *Almanach esportivo* (1981).

1. “Coessarte tradicional!...”¹¹
2. O poeta pras cadeiras
3. XIII Pesquisa utilitária
4. Paisagem com Movimentação
5. Debinóculo
6. Sonatina Italiana
7. Sapiencial saturno
8. Os filósofos
9. Invocação
10. O soberano e o astrólogo
11. Zum e metafísica
12. O milionário e o Zum
13. Shen Hsiu
14. Malaquias Moritake
15. A sabedoria do venerável
16. A escolha do sucessor
17. Duhkha e a interpretação zum
18. Capitão Grogójá
1. Grupo escolar

¹¹ É importante ressaltar que alguma das poesias desse poeta acompanham desenhos.

ANTONIO CARLOS DE BRITO (Cacaso)
– Nasceu no Rio de Janeiro, em 1944.
Formado em Filosofia, poeta e compositor.

Livros publicados: *A palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1975), *Segunda classe* (1975), *Beijo na boca* (1975), *Mar de mineiro* (1982). Publicações póstumas: *Em ensaio* (1996), *Não quero prosa* (UFRJ/UNICAMP), *Críticas*. Morreu em 1987.

ROBERTO PIVA – Nasceu em São Paulo, em 1937. Foi professor na rede de ensino público. Atualmente se dedica a dar palestras sobre Xamanismo e outros temas relacionados à poesia. Livros publicados: *Paranóia* (São Paulo, Editora Massao Ohno, 1963), *Piazzas* (São Paulo, Editora Massao Ohno, 1964), *Coxas* (SP. Feira de Poesia, 1979), *20 poemas com brócoli* (São Paulo, Editora Massao Ohno/ Roswitha Kempf, 1981), *Quizumba* (São Paulo, Editora Global, 1983), *Antologia poética* (Porto Alegre, L&PM, 1985).

TORQUATO NETO – Nasceu em Teresina, Piauí, 1944. Foi repórter, letrista, compôs e escreveu shows, assinava a coluna Geléia Geral na Última HORA. Deixou 17 músicas gravadas. Em 1973 foi lançado *Os últimos dias de paupéria*, sua obra póstuma. Morreu no Rio de Janeiro, em 1973.

JOSÉ CARLOS CAPINAN – Nasceu em Esplanada, Bahia, em 1941. Compositor e letrista de canções, algumas em parceria

2. Aquarela
3. Há uma gota de sangue no cartão-postal
4. Jogos Florais I
5. Jogos Florais II
6. Reflexo Condicionado
7. Vida e obra
8. E com vocês a modernidade
9. A verdadeira versão
10. Epopéia
11. fatalidade
12. Busto Renascentista
13. “Jamais esquecerei as maneiras”
14. Caminho da Gávea
15. Cinema mudo I
16. Cinema mudo IV
17. Diário de bordo
18. Praça da luz
1. Praça da república dos meus sonhos
2. A piedade
3. Poema de ninar para mim e Bruegel
4. Visão de São Paulo à noite – Poema Antropófago sob narcótico
5. Visão 1961
1. Ver
2. Vir
3. “Agora não se fala mais”
4. “era um pacato cidadão de roupa clara”
5. Make love, not beds ou é isso mesmo
6. Mais desfrute, curta
7. Cogito
8. D’engenho de dentro (excertos)
1. Anima
2. “Corre pelas ruas um vago rumor de asas”

com Gilberto Gil e Geraldo Azevedo, famosas como *Soy loco por ti, América; Viramundo; Ponteio; Corrida de jangada; Miserere nobis; Gotham City, Cidadão, La lune Gorét.*

Livros publicados: *Confissões de Narciso* (1986); *Terra à vista* (1995); *Nas terras do sem fim; Balança mas Hai-Kai* (1996). Foi secretário de cultura da Bahia em 1986.

ROBERTO SCHWARZ – Nasceu em Viena, Austria, 1938. Licenciado em Ciências Sociais pela USP, fez pós-graduação em Literatura Comparada nos EUA. Doutorou-se na França em 1976. Professor titular de Literatura Brasileira na Unicamp. Roberto Schwartz é um dos maiores críticos da literatura brasileira.

Livros publicados: *Ao vencedor, as batatas* (ensaio, 1977); *A lata de lixo da história* (teatro, 1977); *Que horas são* (ensaios, 1987); *Um mestre na periferia do capitalismo* (ensaio, 1990); *Duas meninas* (ensaio, 1997).

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES – Nasceu em 1930, na cidade de São Paulo. Trabalha na área de cultura e realiza pesquisas sobre cinema e televisão. Além de colaborações em livros coletivos nas áreas de ficção e não-ficção, publicou *Termos de Comparação* (Perspectiva, Prêmio Revelação em Literatura da A.P.C.A); *O japonês dos olhos redondos* (Paz e Terra, 1982); *O nome do bispo* (Brasiliense, 1985, Prêmio Mercedes-Benz), *O mandril* (Brasiliense, 1988), *Jóias de família* (1990, Prêmio Jabuti de melhor autor e melhor romance) e *Café pequeno* (Companhia das letras, 1995).

AFONSO HENRIQUES NETO – Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1944. Bacharel em Direito, exerceu a profissão de

3. “Como me espanta o espanto”
4. “Como se derrama um vaso”
5. Compreensão de santo
6. O rebanho e o homem
7. Formação de um reino (e a composição do rei)
8. II Poeta e realidade (didática)
9. IV Poeta e realidade (o desistente)

1. Ulisses
2. “O cidadão que vejo no espelho”
3. Já, já
4. Sr.
5. Jura
6. Primavera
7. Convalescença
8. Macunaíma nos ajude
9. Não olhe para trás
10. Conto de fadas
11. “Um reputado economista afirma”
12. 12 O Armando é uma boa cabeça
13. Inoxidável
14. Emigração 71

1. Um estado muito interessante
2. Termos de comparação
3. Circunvoluções e invólucros
4. Maioridade da mãe
5. O miolo do sonho e o dente de alho
6. Meio Metro

1. Uma noite
2. Texto
3. Das unhas cotidianas

redator. Atualmente é professor. É poeta convicto.

Livros publicados: *O misterioso ladrão de Tenerife* (em co-autoria com Eudoro Augusto, 1972); *Restos e estrelas e fraturas* (1975); *Ossos do paraíso* (1981); *Tudo nenhum* (1985); *Avenida eros* (onde se inclui também o livro *Piano mudo*, 1992); *Abismo com violinos* (Editora Massao Ohno, 1995); *Eles devem ter visto o caos* (a ser lançado pela Sette Letras no segundo semestre de 98).

VERA PEDROSA – Nasceu no Rio de Janeiro, 1936. Formada em Filosofia, é diplomata.

Livros publicados: *Poemas* (Rio de Janeiro, 1964), *Perspectivas naturais* (Lima, 1978), *De onde voltamos o rio desce* (Lima, 1979).

ANTONIO CARLOS SECCHIN – Nasceu no Rio de Janeiro, em 1952. Formado em Letras. Professor titular de Literatura Brasileira da UFRJ. Atualmente é editor da revista *Poesia Sempre*, da Fundação Biblioteca Nacional. Tem sete livros publicados nas áreas de poesia, ficção e ensaísmo. Seu livro mais recente é *Poesia e Desordem* (Editora Topbooks, 1996).

FLÁVIO AGUIAR – Nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1947. É professor de Literatura Brasileira na USP desde 1973. Publicou o livro *Sol* (poemas) em 1972, com financiamento próprio, como era o costume. Tem poemas traduzidos e publicados no Canadá, na Itália e na França. Traduziu o livro de poemas *L'homme rapaillé* (*O homem retalhado*), do poeta quebequense Gaston Miron, publicado pela

4. Dos olhos do não
5. Torno a repetir
6. Quase cinza
7. Flash
8. Poema
9. Nem a morte

1. The plot thickens
2. Sonho do vestido violeta
3. Cortejo
4. Fars
5. “Não se ouvem mais o vozerio”
6. Fim de dia
7. “Sai de esgueira”
8. Para Lívia
9. Edifício
1. Tempo: saída e entrada
2. Ver
3. Inventário
4. Visita
5. “O meu corpo se entrelaça”
6. Aviso
7. “Não, não era ainda a era da passagem”
8. A Fernando Pessoa
9. “Uma ovelha me ama de repente”
10. “Há um mar no mar que não me nada”
11. “Uma palavra, outra mais, e eis um verso”
1. (minuano)
2. “OLHO PARA O PIO LUMINESCENTE”
3. (pampa e circunstância)
4. Orate fratres
5. “Eu quero que se cubra de geada”
6. (velhice)
7. “TENTEI TE DIZER O QUE SENTIA”
8. Córdoba, Argentina

Editora Brasiliense em 1994. Recentemente publicou o livro *Outros poemas* na coleção Petit Poa, da Secretaria Municipal de Cultura (1997).

ANA CRISTINA CESAR – Nasceu no Rio de Janeiro, em 1952. Formada em Letras pela PUC-RJ. Tradutora. Colaboradora do *Opinião*.

Livros publicados: *Cenas de abril e Correspondência completa* (1979), *Luvas de pelica e Literatura não é documento* (1980), *A teus pés* (1983). Publicações póstumas: *Inéditos e dispersos*, organizado por Armando Freitas Filho (1985); *Escritos da Inglaterra*, organizado por Armando Freitas Filho (1988); *Escritos no Rio*, organizado por Armando Freitas Filho (1993).

GERALDO EDUARDO CARNEIRO (Geraldinho Carneiro) – Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1952. Autor de teatro, letrista, roteirista de cinema e autor de trabalhos para televisão, entre minisséries e adaptações.

Livros publicados: *Verão vagabundo* (1980), *Vinícius de Moraes, a sala da paixão* (1984), *Piquenique em Xanadu* (1988), *Pandemônio* (1993), Shakespeare, *A Tempestade* (tradução, 1993), *Bandeira cinco mil reais, Folias metafísicas* (1995), *Leblon: crônica dos anos loucos* (Rio Arte, 1996), *Sonhos da infância*, com Carlitos Azevedo (tradução).

JOÃO CARLOS PÁDUA – Nasceu no Rio de Janeiro, em 1950. Estudou Letras na PUC-RJ. Livros publicados: *Motor* (1974) e *Paisagem urbana* (1979).

9. “Às vezes é preciso abandonar o barco,”

1. Simulacro de uma solidão
2. Flores do mais
3. Psicografia
4. Arpejos
5. Algazarra
6. Jornal íntimo

1. Belladona, Lady of the rocks
2. Olhos de Ressaca
3. Jardim das delícias
4. Sobre a verdura
5. A muralha da China
6. Na busca do sete-estrela (fragmentos)

1. Manhã
2. Poema Absurdo
3. “O ritual diário”
4. Poema”
5. “Cansados da longa e absurda história”
6. “como castelos armados de fortes e fracos e folhas”
7. “Meus olhos vão beijar o rosto quente da tarde”
8. “Teus sonhos são tuas tardes imóveis”
9. “A barca do sol”

LUIZ OLAVO FONTES – Nasceu no Rio de Janeiro, em 1952. Formado em Economia pela PUC. Atualmente é escritor e roteirista de cinema.

Livros publicados: *Prato feito* (1974), *Segunda classe* (com Antonio Carlos de Brito, 1975), *Último tapa* (1971), *Pelas barbas do profeta* (1984), *Tupis, rubis e abacaxis* (1987), *Ócio do ofício* (1993), *Papéis de viagem* (1993).

EUDORO AUGUSTO – Nasceu em Lisboa, Portugal, em 1943, naturalizado brasileiro em 1953. Realizou trabalho de redação, pesquisa e tradução para editoras. No momento é produtor e programador musical na Rádio Cultura FM do Brasil, produtor de shows musicais e tradutor.

Livros publicados: *O misterioso ladrão de Tenerife* (com Afonso Henrique Neto) e *A vida alheia*.

WALY SAILORMOON (Waly Salomão) – Editor da emblemática publicação *Navilouca* (junto com Torquato Neto, 1974). Letrista de sucessos como *Mel*, *Vapor barato*, *Talismã*, *Alteza* e *Assaltaram a*

10. “Nesta cidade –fantasma”
11. “Em que berço dorme o”
12. e
13. “A religiosa portuguesa exilou-se...”
14. Enigma
15. Kitsch-as kitsch-can
16. 1974
17. A revisão dos mortos
1. Relicário 74
2. Cegueira
3. “tenho vontade de ver”
4. Sol
5. Valor
6. Retrato
7. Meu amor de soslaio
8. seqüências
9. Lúcifer
10. Desconstrução
11. Criação
12. Fug 42
13. Poema d’Alba
14. Últimos sons da tarde
15. Propriedade privada
1. &
2. Fluência
3. Santo Antônio
4. Zefirim
5. O visitante
6. Cuba Libre- Pau em Matemática
7. Gossipz
8. Exames
9. Racconto
10. O passageiro de Baghana
11. A comadre seca
12. Piteira cabocla
13. A dama esconde os segredos na manga
14. Half the fun
15. Your; yher
16. Ficar maluco de beijo
1. Livro de contos
2. Jardim de alá
3. Pickwick tea
4. confeitaria marsellaise – doces e rocamboles

gramática, e parceiro de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé, João Bosco, Lulu Santos e Adriana Calcanhoto. Organizador de *Alegria, alegria* (textos de Caetano Veloso), *Últimos dias de paupéria* (textos de Torquato Neto) e *Aspiro ao grande labirinto* (textos de Hélio Oiticica).

Livros publicados: *Me segura que vou dar um troço* (1971), *Gigolô de bibelô* (1983), *Armarinho de miudezas* (1993), *Algaravias* (1996), prêmio B.N.L e Jabuti, *Hélio Oiticica, qual é o parangolé* (1996).

RICARDO G. RAMOS (Ricardo Gramos) – Carioca do Jardim Botânico, nasceu em 1942. Até aqui, com o sobrenome G. Ramos, já publicou *Comum y cativo*, *Estado de coisas* e *Sopa de sapato*. Sobre a alteração, diz apenas: “meu ponto sempre foi facultativo”. Para breve, Ricardo, doravante Gramos, prepara *Indigno blues*, *A Rabbit without a cause* e *Serpentecostal*, novos estilhaços poéticos. Tenta organizar, ainda, *O retrato de Wilson Grey*, antologia de seus livros publicados anteriormente, todos esgotados, com os poemas que considera seus *greatest hits* ou, como costuma dizer, *the best of me*.

LEOMAR FRÓES – Nasceu em Itaperuna, estado do Rio de Janeiro, em 1937. É jornalista de formação e profissão.

Livros publicados: *Plurais* (1968), *Cassino Atlântico* (1968), *Um rapaz de Cascadura* (contos, 1972) e *Boca rica com pobres dentes de sangue* (poemas, 1974).

Em 1978 sai um poema seu no *Almanaque vitalidade*, da editora Nuvem Cigana, e em 1988 sai como verbete no *Dicionário de poetas contemporâneos* da Oficina Letras e Artes. Tem poemas publicados na revista *Arrulhos*, do movimento Arte na Baixada, em 1988.

ISABEL CÂMARA – Nasceu em Três Corações, Minas Gerais, em 1940. Escritora, poeta, dramaturga, atriz. Seu trabalho mais conhecido é a peça *As moças*, que lhe deu o

5. Emílio ou da educação
6. Self-portrait (fragmentos)

1. Detonação
2. Ode ao motorista
3. O que o outro tem
4. Mandala (o querer da arte questionado)
5. Panis et circencis
6. Exercício de tiro

1. Ensolarado de metralhadoras
2. Urbanas
3. Descordenada
4. Lágrimas de boi ou falavera
5. Impressão aparente
6. com olhos de luz e sangue
7. Canela depilada
8. “Na rua Cândido Mendes”
9. “do mundo”

1. Dezenove do oito de Mil novecentos e setenta & quatro
2. Light-cook-song
3. Fim(13 volume)

prêmio Molière de 1971 na categoria de autora. Em 1998 publica *Coisas coió*, pela Editora Sette Letras.

CHACAL (Ricardos de Carvalho Duarte) – Nasceu no Rio de Janeiro, em 1951. É poeta. Entre seus livros publicados estão *Muito prazer*, *Preço da passagem*, *América*, *Drops de abril* (1983), *Comício de tudo* (1986) e *Letra elétrica* (1994), entre outros. Produz o CEP 2000 desde 1990 e editora a revista *O carioca* desde 1996.

CHARLES RONALD DE CARVALHO (Charles) – Nasceu no Rio de Janeiro, 1948. Desde 1983 escreve programas para a TV Globo como *Armação ilimitada*, *Malhação* e a minissérie *Incidente em Antares*. Livros publicados: *Travessa Bertalha 11*, *Creme de lua*, *Perpétuo socorro*, *Coração de cavalo* e *Marmota platônica*.

4. Ih, lógica
5. Exclaresendo
6. A very important question
7. Afirmativa
8. Hora sagrada
9. Manhã de frio
10. “Quem diante do amor”
11. lençóis
12. Mistura fina
13. probel/problemas
14. carta
1. “Só dos terratenientes”
2. 20 anos recolhidos
3. rápido e rasteiro
4. cidade antiga
5. paixão é pra disfarçar solidão
6. papo de índio
7. “Como é bom ser um camaleão”
8. “o poeta que há em mim”
9. “espere baby não desespere”
10. “à débora”
11. “uma”
12. “Santa teresa ora veja”
13. Preço da passagem (fragmentos)
1. “falei torto”
2. “como sinto o coração mais forte nas situações”
3. Aula
4. Stardust
5. “tenho duas meias de lã metidas no saco”
6. “metáfora e lirismo considerados ferrugem tetânica”
7. Circo abafado
8. Diário de Bagos
9. Colapso concreto
10. Drama familiar
11. “como aparador de grama gemia os braços”
12. Viagem besta
13. “em todo palco preparado”
14. Crasch cardíaco
15. Crime Passional
16. Delírio de cacos
17. “nunca viajei de avião”

BERNARDO VILHENA – Nasceu no Rio de Janeiro, em 1949. Fundador e editor da revista *Malasartes*. Editor do *Almanaque biotônico vitalidade* da Nuvem Cigana e da revista *O carioca*. Nos anos 80 produziu e compôs vários discos de MPB, tendo mais de 150 músicas gravadas.

LEILA MICCOLIS – Nasceu no Rio de Janeiro, 1947. Tem trinta livros editados (poesia e prosa) e várias obras publicadas na França, no México, nos Estados Unidos e em Portugal. É teatróloga, roteirista de cinema e escritora de novelas de TV como *Kananga do Japão*, *Barriga de aluguel* e *Mandacaru*. Seu livro mais recente é *Sangue cenográfico* (Editora Blocos, 1997).

ADAUTO DE SOUZA SANTOS (Ras Aduauto) – Nascido em 07/12/50, no Rio de Janeiro. Bacharel em Letras pela UFRJ. Poeta, roteirista, ator, multimídia e técnico cinematográfico. Algumas obras: *Konfa e marafona II* (urbanóide) (1975); *Antologia folha de rosto* (poesia, 1976); *Ih, botaram fogo no mato* (1992); *Alô, hallo, Caetano* (1994); *O dia em que encontrei Frida Kahlo na rua* (1998); *A saga de D. Leopoldina do Brasil* (1998).

TOTAL:

1. “Olho pra pílula e penso”
2. “Alzira passou e disse”
3. “foi sem querer que ela falou”
4. Vida bandida
5. Telma
6. Ouvido ao Acaso n 477
7. À sombra de um pé de pau-Brasil
8. Tira-teima
9. O forte de copacabana
10. “Brinca o brilho da gota...”
 1. Pena de morte
 2. Moda
 3. Até que a morte nos separe
 4. Eu te dou os melhores anos da minha vida
 5. sétimo céu
 6. três números de mágica
 7. Laços indissolúveis
 8. pitada de açúcar
1. A pombinha e o urbanóide
2. “... quando a luz do sol vai entrando de novo”
3. ‘em cada pirado”
4. “minha poesia não canta nada”
5. “o salvador da pátria”
6. “levantou os dedos em V”
7. “lances assassinatos”
8. “MOÇA (BARRA) pop fode com o mundo”
9. “mais cedo ou mais tarde”
10. PÓLIS I
11. Polis II
12. Polis III
13. “minha avó não sabe Q esse silêncio Q espreita nossas”

301 poesias

ANEXO 2: Segundo recorte: tipos textuais a partir dos quais os poemas são desenvolvidos.

- a) **Diálogo:** estabelecimento de interlocução marcado (com uso de aspas ou travessão) ou não-marcado.

Exemplo:

Muito obrigado

Ao entrar na sala
Cumprimentei-o com três palavras
boa tarde senhor
Sentei-me defronte dele
(como me pediu que fizesse)
Bonita vista
pena que nunca a aviste
Colhendo meu sangue: a agulha
enfiada na ponta do dedo
vai procurar a veia quase no sovaco
Discutir esse assunto
fume do meu cigarro
deixa experimentar o seu
(Quanto ganhará esse sujeito)
Blazer, roseta, o país voltando-lhe
no hábito do anel profissional
Afinal, meu velho, são trinta anos

hoje como ontem ao meio-dia
Uma cópia deste documento
que lhe confio em amizade
Sua experiência nos pode ser muito útil
não é incômodo algum
volte quando quiser

Poemas que possuem essa regularidade:

1. Muito obrigado
2. Postulando
3. Almoço
4. Quem fala
5. Zum e a metafísica
6. O Milionário e o Zum
7. A sabedoria do venerável
8. Duhka e a interpretação do Zum
9. Reflexo condicionado
10. Vida e obra
11. “Como me espanta o espanto”
12. Formação de um reino (e a composição do rei)
13. Já, já
14. Jura
15. Primavera
16. Convalescença
17. O Armando é uma boa cabeça
18. Emigração 71
19. Dos olhos do não
20. Para Livia
21. Belladonna, Lady of the rocks
22. A revisão dos mortos

b) **descrição:** Observamos as seguintes regularidades nos poemas cujo funcionamento foi caracterizado como descrição:

- a) Uso de terceira pessoa do plural ou do singular;
- b) Uso das formas nominais do verbo, principalmente o gerúndio;
- c) Uso do verbo no presente do indicativo.
- d) Sequência/ Justaposição de substantivos e adjetivos.

Exemplo:

Eu toco pratos

À minha esquerda
Violas ondulam um areal imenso

À minha direita
Ossos de baleia cavucam as cáries do ar
Maestro e pianista desfecham o último ofício:
Vai terminar o expediente
Na platéia um fole arqueja

Poemas que possuem essa regularidade:

1. Aquela tarde
2. Eu toco pratos
3. Ordenha
4. Uma cidade
5. Com ansiedade
6. Pássaros que são pedras
7. Luz
8. Hora
9. “Encostei meu ombro...”
10. Paisagem com movimentação
11. De binóculo
12. Sonatina Italiana
13. Malaquias Moritake
14. Caminho da Gávea
15. Cinema Mudo
16. Diário de bordo
17. Praça da luz
18. “O cidadão que vejo no espelho”
19. Uma noite
20. Cortejo
21. Ver
22. (pampa e circunstância)
23. “A barca do sol”
24. Cegueira
25. “tenho vontade de ver”
26. Retrato
27. Meu amor de soslaio
28. Lúcifer
29. Desconstrução
30. Algazarra
31. Um reputado economista
32. Inoxidável
33. Não olhe para trás

c) **Poética:** poesias cujo referente é a própria poesia

O poeta pras cadeiras

O poeta cumprimenta o seu público,
As cadeiras que não podem
sequer dar-lhe uma salva de palmas:
que te braços, têm pés,
mas não tem mãos a medir
Na admiração contumaz

Pra dar ânimo, enfim
Que ânimo infusa, ninguém
Por certo João Limão
Se está querendo ser;
Mas afinal algum interesse
Mínimo que se desperte.

Poemas que possuem essa regularidade:

1. “Coessarte...”
2. O poeta pras cadeiras
3. Grupo escolar
4. Grupo escolar
5. “corre pelas ruas...”
6. Poeta e realidade (didática)
7. Poeta e realidade (O poeta de si)
8. Poeta e realidade (o dessitente)
9. Termos de comparação
10. Texto
11. Torno a repetir
12. Flash
13. Poema
14. Visita
15. “Não, não era ainda...”
16. “Há um mar...”
17. “Uma palavra, outra mais, e eis um verso”
18. Flores do mais
19. “Meus olhos vão beijar”
20. Relicário

d) Narração: A regularidade que marca esse funcionamento discursivo é o uso do pretérito perfeito, imperfeito e/ou mais-que-perfeito.

Exemplo:

Aquela tarde

Disseram-me que ele morrera na véspera.
Fora preso, torturado. Morreu no Hospital do Exército.

O enterro seria naquela tarde.
(Um padre escolheu um lugar de tribuno
Parecia que ia falar. Não falou.
A mãe e a irmã choravam.)

Poemas que possuem essa regularidade:

1. Velhice
2. Na brisa do sete-estrela
3. Nesta cidade fantasma

e) **Diário:** descrição do cotidiano o qual é apresentado segundo um diário.

Simulacro de uma solidão

30 de agosto

Hoje cinco unhas até o sabugo e encontrei no cinema, vendo Charles Chaplin e rindo às gargalhadas, de chinelos de couro, um menino claro. Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista.

Poemas que possuem essa regularidade:

1. Simulacro de uma solidão
2. Arpejos
3. Jornal íntimo

f) **poema-piada**

Exemplo:

De cem favoritos reais
Noventa e seis foram guilhotinados.
É preciso conversar atentamente
Com os quatro que sobraram...

Poemas que possuem essa regularidade:

1. Pesquisa utilitária
2. Sapiencial saturno
3. Os filósofos
4. Invocação
5. Conto de fadas

g) **intertextualidade:**

AQUARELA: Aparece alguma questão de identidade nacional. O termo “Aquarela” remete ao samba exaltação de Ary Barroso.

O corpo no cavalete
é um pássaro que agoniza
exausto do próprio grito.
As vísceras vasculhadas
principiam a contagem
regressiva.
No assoalho o sangue
se decompõe em matizes
que a brisa beija e balança:
o verde – de nossas matas
o amarelo – de nosso ouro
o azul – de nosso céu
o branco o negro o negro

Poemas que possuem essa regularidade

1. Aquarela
2. Há uma gota de sangue no cartão postal
3. Jogos florais
4. E com vocês a modernidade
5. Ulisses
6. Macunaíma nos ajude
7. A Fernando Pessoa
8. Olhos de ressaca
9. kitsch as kitsch can

h) **Lírica:** São marcas desse tipo de funcionamento:

- a) uso de primeira pessoa;
- b) estabelecimento de interlocução;
- c) uso de pronomes possessivos

Exemplos:

A verdadeira versão

O medo maior que tenho é de faltar
Minha imagem
em teus projetos futuros.
Por isso só te conjugo no pretérito passar.

Poemas que possuem essa regularidade:

1. A verdadeira versão
2. Epopéia
3. Busto renascentista

4. “Jamais esquecerei as maneiras”
5. Anima
6. “Como se derrama um vaso”
7. “Quase cinza”
8. Nem a morte
9. O meu corpo se entrelaça
10. “Uma ovelha me ama de repente
11. Orate frates
12. Psicografia
13. Propriedade privada
14. Manhã
15. “O ritual diário”

i) **jogos:** a palavra é o tema do poema

Sr.

Estripou a mulher querida
 Deixou a amada a ver navios.
 Querida e amada então não
 São a mesma? A que se quer são
 A mesma, a primeira ninguém
 Sabe mais se quer, a segunda-feira
 também não. Mas por que, por que
 não estripa amada e deixa a mulher querida a ver navios?
 Fica vendo navios, que Fe-
 Licidade, melhor deixá-
 La à mulher querida, que já
 Sossegou, e mercê ter
 O que ver até que chgue a
 Velhice. E além do mais, como, como
 Deixar a amada viva?
 Mas se amda e querida são
 Uma só, estripar é mostrar navios
 Melhor que mostrar navios só
 Que era cruel demais.

Poemas que possuem essa regularidade:

1. Sr.
2. Tempo: saída e entrada
3. “Como castelos...”
4. “Teus olhos são...”
5. Seqüência
6. “Não se ouvem”

7. “Sai se esgueira”
8. (minuano)
9. “olho para o pio”
10. Jardim das delícias
11. Das unhas do cotidiano
12. Inventário
13. Sobre a verdura
14. Poema d’Alba
15. Fluência
16. Poema absurdo
17. Poema

Anexo 3: Nome, bibliografia e poesias dos autores reunidos no livro *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica*.

Autores	Textos	Origem
Preto Ghóez	1. A peleja de Firmino	1. Ato 2, p. 20
“ <i>Preto Ghóez é afro-maranhense,</i>	2. Cultura é poder	

militante do Quilombo Urbano e vocalista do grupo de rap clãnordestino, que acaba de lançar seu CD A peste Negra. Está escrevendo um livro, A Sociedade do Código de Barras (o mundo dos mesmos). E integra o Movimento Cultural 1 DASUL.

Contatos: pretoghoez@bol.com.br
tel. (11) 9578-5648.”

Eduardo Dum-dum (Facção Central)
“*Eduardo Dum-dum (facção central) é do Grajaú, São Paulo, capital, autor e intérprete dos álbuns Juventude de Atitude, Estamos de Luto, Versos Snagrentos, A marcha fúnebre prossegue, direto do campo de extermínio e outras coletâneas*”.

1. Aqui ela não pode voar
2. No fim não existem rosas
3. O que os olhos vêem
4. O homem estragou tudo

Dona Laura
“*Laura Matheus, escritora, é a portavoza da sua comunidade na colônia de pescadores 2-3, em Pelotas, RS*”

1. Os olhos de Javair
2. A vingança de Brechó

1. Ato 2, pp. 9
2. Vingança de Brechó, ato 3. 26, 27

Gato Preto
“*Gato Preto nasceu em Ilhéus, BA, e pertence à família do grupo de rap GOG e ao grupo Extremamente, de cordel urbano.*”

1. A Bahia que Gil e Caetano não cantaram
2. Faveláfrica
3. Colombo, pobrema, problemas

1. Ato 2, pp. 56(na revista tem um pedaço em prosa)
2. Ato 3. Faveláfrica

Ridson
“*Ridson Mariano da Paixão mora na favela do Jaqueline, na cidade de São Paulo, e pertence à família Extremamente, movimento de cordel urbano*”.

1. Plano Senzala
2. Epidemia
3. Fósforo

1. Ato 3, pp. 6
2. Ato 2, pp 14, 15

Maurício Marques
“*Maurício Marques é escritor e poeta, autor de O Leão Sol e a Abelha Lua de Mel. Conheça o trabalho do autor acessando o site: www.poetamauriciomarques.com*

1. Barco de ilusões
2. Cachorro atropelado

1. Ato 3, p. 23

Santos da Rosa
“*Santos da Rosa é nascido e crescido*

1. Chão
2. Pérola

na campestre, Americanópolis, Zona Sul. Escreveu Vão (poemas) e Zagaia (cordel), ainda não publicados. É alfabetizador de jovens e adultos do núcleo de Consciência Negra da Usp”

Alessandro Buzo

“Alessandro Buzo, escritor, é autor de O Trem Baseado em Fatos Reais e Suburbano Convicto, o cotidiano do Itaim Paulista”

Luiz Alberto Mendes

“Luiz Alberto Mendes é escritor, autor dos livros Memória de Um sobrevivente e Tesão e Prazer – Memórias eróticas de um sobrevivente”.

Erton Moraes

“Erton Moraes é criador do Movimento TrokaosLixo e autor do livro O peso da Ganrganta, da Idéia.”

Total:

1. Toda brisa tem seu dia de ventania 1. Ato 1, pp. 6, 7.

2. Tentação

1. Cela Forte

1. A peregrinação da varejeira 1. Ato 1, pp. 10, 11, 12

2. Identidade Caipira

3. Seis do seis de sessenta e seis

4. Guilhotina de pelica

25 textos

10 textos

ANEXO 4: Poemas reunidos no livro Literatura Marginal: Talentos da Escrita Periférica

A BAHIA QUE GIL E CAETANO NÃO CANTARAM, de Gato Preto.

Iludidos, vê só quem chegou
Pode me chamar de Gato Preto, o invasor
Vou mostrar a Bahia que Gil e Caetano nunca cantaram
Bahia regada a sangue real
Que jorra com intensidade em época de Carnaval

Falo do pescador que sai às três da manhã
Pedindo força a Iemanjá e a Iansã
Sai cortando as águas do mar da vida
Querendo pescar uma solução, uma saída

A Bahia da guerreira baiana que chora
Que travou uma luta e perdeu na batalha seu filho pra droga
Bahia do ser que vive de migalhas, esmolos
E água sem cloro no seu rosto jorra

Bahia da queda dos morros, barracas dos Alagados
Bahia do descaso, descamisados, desabrigados
Falo da venda do voto, do voto comprado
ACM domina com chicote na mão e dinheiro do lado

A noite foi fria, só que agora o sol está quente
O que não esquenta é o coração dessa gente.
Que não se revolta contra a ordem predatória
ACM domina com chumbo, moeda e palmatória

Desordem, desgraça, desamor, desemprego,
Descaso, disparate, danos, desespero
O poder baiano é doentio, processo
Quer disperder, manter o povo disperso

Separado, abandonado, longe aniquilado
Mentalmente algemado em cárcere privado
Mantendo o povo no curral tipo gado
Assim, com certeza garante o seu eleitorado

Não falo da beleza, da Barra, Pituba, Pelô
De praias lindas, de Porto Seguro, Ilhéus, Salvador
Da praça Castro Alves, Mercado Modelo, Elevador
Da história de Mãe Menininha, Mãe Dulce e Dona Canô
Não falo da moça bela nas ondas do mar que Caymmi narrou

Relato o sofrimento da escravidão, do negro nagô
Da política perversa que o meu povo escravizou
Lembro da lavadeira, do lavrador
Do Velho Chico e do pescador

Falo da prostituição infantil que aumentou
Da Bahia que o cartão-postal nunca mostrou
A Bahia do mercado informal, do camelô
Essa é a Bahia que Bethânia nunca cantou

Vem conhecer a Bahia, sou um guia diferente
Mostro a verdadeira cara da nossa gente
Vai ver que não é só Carnaval, praia e acarajé
Vai ver o que é não ter alimento e manter-se de pé
Bahia de Todos os Santos? Besteira
Olho meu povo se alimentando de restos de feira

Terra de jagunço, polícia assassina
Quantas mães perderam filhos nessa guerra fria?
Bahia Titanic, Bateau Mouche
Educação, política séria não se discute

Vem comigo, calma, eu lhe mostro logo
O lugar que as crianças morreram fabricando fogos
Somos náufragos nesse mar vermelho
E os botes salva-vidas são só para quem tem dinheiro

Olha só a ilusão daquele bobo
Pensa que aqui é só mulher, samba e água de coco
Acredita no que a tevê passa, deve tá louco
Ele não sabe que a maioria aqui passa sufoco

Saudades de Betinho, um grande homem
Não esqueço da campanha contra a fome
Ele dizia: “Onde come um , dois também comem”
Solidariedade, vida, cidadania

Estas rosas morrem logo, se fossem eternas quem diria?
Se florescessem nos corações dos corruptos da Bahia...
Não posso ficar batendo o tambor, se sofreu o nego banto
Terra do meus heróis, saudoso Milton Santos

Terra de mortes, crimes encobertos
Terra de riquezas pra poucos, miséria pro resto
Terra de cultura e rico dialeto

Os ignorantes dizem que o linguajar é incorreto

Bahia de coreografia pornográfica
Criança de doze anos excita magnata
Quando ele vê ela rebolando na garrafa
Cenas exibidas aos domingos na tela mágica

Jorge, Gabriela, Cravo e Canela
Ilhéus, becos, buracos, barracos, taperas
Linda, formosa, tão bela
Tiros, policiais, drogas, favela

Espantosa tradição, atos absurdos
Quantas cabeças foram decapitadas em Canudos?
Engenho, seca, senhores, político, coronel
Trabalho escravo infantil em grande escala ou a granel

Turista, pega a câmara, vamos passar no farol
Mas não no Farol da Barra, do trânsito
Preparem-se, a visão é triste, causa espanto
Olhos famintos, pés descalços, pretos e brancos
Numa frase infeliz ouvi dizer que a Bahia é de todos os santos

O cronista a que se chama Gato Preto
Nascido em Ilhéus, no centro do gueto
Pele escura, olhos vermelhos, cabelos crespos
Antepassado africano, descendente negro
Pane, Extremamente salve do gueto
Todos descendentes do mesmo povo preto

A intenção é mostrar a verdadeira cara da minha terra
Sem inverdades, maquiagens, cenas de novelas
Desculpas pelas rimas pobres, poesia rústica
Mas essa é a Bahia que Gil não cantam em suas músicas.

FAVELÁFRICA, Gato Preto

Certa noite ouvi gritos, estridente e dolorosos
Os gritos eram de tamanha dor, tristeza e desespero
Que me aproximei e perguntei àquela triste e bela mulher negra, o que havia

Ela, como louca, alucinada gritava
Lá vem ele, lá vem ele, lá vem ele, lá vem ele

Me aproximei e perguntei ele quem? Ele quem?
Ela desesperada e cheia de dor e ira, respondia

Ele o cheio de maldade, perversidade, de atos desordeiro
Cruelmente arrastando os meus filhos, para um longínquo cativo
Sem amor, só rancor, desonrando meus herdeiros
Destrói a mim, a meus filhos, simplesmente pelo dinheiro

E embravecida e chorosa, inconsolavelmente ela gritava
Lá vem ele, lá vem ele, vem ele, lá vem ele
E novamente olhei para ela e perguntei
Ele quem? Ele quem? Ele quem? Ele quem?
Melancolicamente, arduamente, respondeu

O agressor genocida, destruidor afanador de vidas
Levando meus filhos inocentes por esses mares em tristes correntes
Correntes, mordanças, grilhões, cachote, pelourinho, porões,
Chicote, torturas, chibatas, tronco, casa grande senzala

Parasitas, sanguessugas, amantes da dor da tortura
Sem amor, só rancor sem conduta
E ela cheia de sentimentos penosos, incansavelmente ela gritava
Lá vem ele, lá vem ele, lá vem ele, lá vem ele

E eu tornei a perguntar, ele quem? Ele quem?
E a mãe África triste respondeu
O insano desumano, profano tirano
O hospedeiro, besta, desordeiro
O causador da dor, condutor, chofer do pesadelo
Assassino, infame, bandoleiro
Sanguinário mercenário do estrangeiro
Abutre, chacal, carniceiro
Ele é! O NAVIO NEGREIRO

Reflito e sinto pena daquela preta ingênua
Que aceita ser chamada, de mulata ou morena
Valença, valença, valei-me meu grande Deus, de tanta inconsciência
Ela se esqueceu, do tapa na cara, a dor da chibata

O chicote que marca, o tronco, a senzala
Na boca mordança, da preta Anastácia
Chefe Ganga Zumba, Zumbi e Dandara
O racismo não passa, é tudo fachada
É jogada armada
O MASSACRE NÃO PÁRA

É porta na cara, da nossa raça
O corpo na vala, a rota que mata, polícia que passa
Mais um preto arrasta, o capitão lá da mata
Do branco a risada, racista piada

É mesmo uma praga, por toda massa?
O racismo se espalha, o preconceito exala
Quinhentos se passa, de mentiras safadas
Acredita quem quer, em contos de fadas

Pra mim isso basta, tô pegando minhas facas
Minha língua é navalha, palavra que rasga
E fogo que alastra, deflagra e conflagra
Mas não quero só fala, eu parto pra prática

Olha lá no templo o irmão desiludido
Louco muito louco por um pouco de alívio
Acaram de uma sacola era esmola era o dízimo
Fogueira fumaça carvão, forca fogo a inquisição

Católica religião, demagogia preconceito
Eu vejo o desrespeito não aceito não respeito
Olho o seu conceito simplesmente só rejeito
Entrego ao desprezo todos seus preceitos

Miscigenação forçada, mãe África estuprada
Nunca descobridores, invasores só canalha
Torturaram minhas raízes e nos deram as marquises
Agora surgiu o revide, o Gato Preto te agride

O guerreiro vai atacar, yalorixá yoruba
Keto e nação banto, nagô povo africano
Nos roubaram a riqueza, a beleza a nobreza
A terra a natureza, dizimaram a realeza

Arquitetura, estrutura, medicina e cultura
Diamantes agricultura, e todo poder de cura
Na minha religião, a inquisição e tortura
O ataque o massacre, o abate os combate

As brigas as intrigas na Serra da Barriga
Negros combatentes lusitanos covardes
A trincheira tá armada a arena e palmares
Católica covarde, com o apoio do padre

Resultado do pecado, esticado lá na esquina
Pro negro só chacina, uns roubaram a auto-estima
Ter cabelo crespo é vergonha pra menina
Se somos lembrados, no pesado ou na faxina

LUTHER KING, ZUMBI, MARIGHELA, X, E NELSON MANDELA
O POVO PRETO AVANTE NA GUERRA
SABOTAGE E JR ABUJAMAL E DONISETTE

Devastaram o império, saquearam o minério
Era a peste branca, apoiada pelo clero
Mais eu quero, quero, e espero, sigo meu critério
Mas sempre, sempre reto, tipo certo, sempre alerta

Isso sempre quero, seguir reto meu protesto
Chicote rasgou corpo, sangue rolou no rosto
O carrasco achou pouco, era sangue de um porco
Assim ele descia, chicote, chibata descia

O irmão traidor, me persegue no asfalto
Hoje quatro rodas, ontem cavalo
Hoje é polícia, ontem capitão do mato
Fato do meu passado, não me faço de rogado

Conheço, reconheço, muito bem todos esses fatos
Não me sinto derrotado, vou além conquisto espaço
Preto não é aceito, é simplesmente tolerado
Quero a parte no meu prato, do bolo meu pedaço

Patroa muito boa, escraviza “seu” João
Se gosta da Maria, de vassoura na mão
No tanque lava roupa, e a barriga no fogão
Uma falsa dialética de forma sintética

Ausência de ética, falando em estética
Negro marcado, intitulado plebeu
A África não vale, só padrão europeu
Diz que o branco é bonito, o feio sou eu

Professor me fale, dos meus líderes, mártires
Chega de contrastes, ascensão sociedade
Quero a parte que me cabe educação e faculdade
Não quero as calçadas, eu preciso é de aulas

Trabalho informação, não copo de cachaça
O tolo quer maconha, eu prefiro um diploma
Informado, diplomado, doutorado, graduado
Igual a Milton Santos, foi lá no passado

Parto pro debate, digo não a todas grades
Incentivo o ataque, agrupamento pro combate
Quero reparação, por todo massacre
E se eu sou oitenta, cota oitenta pra minha classe

E pra você ouvir, eu vou lhe repetir
Quero a parte que me cabe, quero a parte que me cabe
Criaram novos termos, camuflando o preconceito
Fingindo encobrindo, o desastre que causou

Pretinho, moreninho, mulato homem de cor
Não aceito eu sou negro, eu sou afro-brasileiro
Herdeiros de Zumbi, eu também sou guerreiro
Cartola, Mandela, Portela, Marcus Garvey, Marighela

Revolta da Chibata, a Revolta dos Malês
Desmontutu minha nação gege
Meu black, minhas tranças, um exemplo pras crianças
Minhas tranças, o meu black, um exemplo pros moleques

Candomblé, capoeira, feijoada caseira
Foi minha mãe quem criou
Besteira muita asneira, o livro já falou
Princesa Isabel, nunca libertou

Leci Brandão, Preta Anastácia
Benedita e Dandara

Religião, cultura, costumes destroçados por seres que se vangloriavam de princípios superiores aos dos irmãos africanos e indígenas, mas foram eles, os próprios, os que se autoqualificavam como civilizados, mas foram eles! Que destruíram índios e negros, destruindo a genuína cultura de cada povo, impondo práticas a atos impuros perante os olhos dos dois povos, violaram terras virgens, mataram, massacraram, estupraram seus filhos, sem respeito algum, fincaram bandeiras em terras alheias, se apossando, raptando, sequestrando o povo africano.

E assim prosseguiram atitudes escravocratas em prol de um único objetivo, o lucro fácil, ouro, diamante de classe, foram eles, que escravizaram, mataram, torturaram, mas quem são eles? Os europeus, os norte-americanos foram eles e outros do primeiro mundo, e hoje querem posar de exemplo, espelho para o mundo.

Depois de centenas de anos de chibatadas, e troncos, senzalas, correntes, pelourinho (peça de tortura) nos oferecem uma falsa lei áurea, dona Isabel, outras leis estabelecidas pelos opressores são todas mentirosas.

MAS SEMPRE ONDE HOUVER OPRESSÃO, SEMPRE HAVERÁ UM REBELDE

HERANÇA DA ESCRAVIDÃO

Moreno(a) mulata(o) marrom bombom

Complexo, medo, exclusão social

Favelas, analfabetismo, marcas, traumas

Sentimento de inferioridade, química no cabelo

Falta de orgulho, auto-estima baixa, preconceito

Racismo, dor, lágrimas, sem-terras, sem cavalos

Crimes, acusação, desprezo, descaso, danos, descalços

Desconforto, discórdia, desespero, desemprego

VENENO	X	ANTÍDOTO
HITLER	X	MARTIN LUTHER KING
MUSSOLINI	X	MAHATMA GANDHI
PINOCHET	X	MALCOM X
W. BUSH	X	MARCUS GARVEY
STÁLIN	X	FARRACAN
SALAZAR	X	MANDELA
NICOLAY THELTSHECO	X	GANGAZUMBA
FRANCO	X	GANAZONA
DOMIUNDOS JORGE VELHO	X	ZUMBI
ROBERTO MARINHO	X	GOG
BORBA GATO	X	MANO BROWN
ANTÔNIO CARLOS MAGALHÃES	X	ALTINO FATO PRETO

PLANO SENZALA Ridson

A última revista acabou de passar

Ouçó o som comum da minha cela ao fechar

Lembro em outras noites o que esse som já provocou

Claustrofobia, pânico, pavor

Aqueles primeiros dias certamente foram os piores

Mas hoje tenho pelo controle sobre as emoções menores

Sei que devo me guardar pra falta de compaixão

Das pancadas, choques, chibatadas, cortes, cadeira do dragão

Querendo a confissão, mas que crime eu cometia?

Queriam me culpar pelo mal do qual eu mesmo padecia

E pelos corredores flagrava o tempo todo
Olhares que me julgavam como sendo criminoso

Tal como um suspeito de todo tipo de roubo
Só pro ser analfabeto, operário, filho do povo
Cansei de andar por este pátio e perceber
Outros companheiros que fingiam não ver e não ser

Assim como eu, condenados
Mesmo torturados e vendo outros sendo seputados
Aqui o destino do inconsciente é o bote de surpresa
E o plano pro resistente é a morte lenta

Aqui as crianças também nascem inocentes
Iguais aos pais, previamente condenadas no ventre
Vidas resumidas a tribunais permanentes
Que constantemente manobram e forjam flagrantes

Estes homem e mulheres são meus pais e avós
Estas crianças são meus filhos, meus irmãos
Esta multidão sou eu, eu sou esta multidão
Prisioneira no Brasil casa de detenção

Violência, carência, induzidos ao vício
A ferro, fogo e sangue são seus batismos
Nos olhos pequeninos, me fortaleço e faço previsão
Sem negociação, futuro aqui será rebelião

Barraco é cela, cadeia é favela
Viela é corredor, quarteirão é pavilhão e vice-versa
Que hora é essa? Interminável era
Mais de cinco séculos de plano Senzala se completam

Ao nascer do sol, cotidiano
Trabalho escravo e o capitão do mato observando
A miséria, as algemas, a fome, a chibata
Vez ou outra observados pelo gravata

Escravocrata, dita a lei e a ordem
Decisão final entre a vida e a morte
Detenção é só prisão de ferros que o sistema prepara
Porque se morre lá dentro, e se morre aqui fora

A fuga tem que ter início na mente
Prisão de ferros: Vida interrompida e raramente

Se sobrevive com a consciência intacta
Porque se morre um pouco cada vez que se mata

Eis o sentimento de um detento na senzala
Somos todos reféns de um assalto que nunca acaba
Jogou a todos neste caldeirão fervendo
Está lucrando enquanto o povo está morrendo

As revistas são constantes e sempre violentas
E as miras sempre atentas sobre nossas cabeças
Multidão de confinados que nem percebem as grades
Como o sistema quer enxergar a realidade

Plano Senzala: a lógica do sistema
Pobres gladiadores se matando numa arena
Irmãos divididos a fogo
Viciados, irados, armados. Povo contra povo.

A diária tortura não me retira a ternura
Resistência é minha herança, minha cultura
Sobrevivo, resisto. É preciso
Sou o caco de vidro no prato do inimigo

Gato teleguiado, massas de manobra
Esta ração garante a procriação da mão-de-obra
Injeção de drogas, pra seus filhos serem escravos
Criação da próxima geração de operários

A máquina produz miséria, trabalha em larga escala
Nosso sangue se converte em lucro pros senhores do plano Senzala
Se a voz se cala, não temos nada
Quando o grito ecoa pra dentro não se propaga

Testemunha muda do desespero
Julgado criminoso presencio os crimes do carcereiro
Mas, quem é você pra ter esse poder
Você não é juiz pra decidir quem vai morrer.

EPIDEMIA, Ridson.

Parte I

Minha palavra é o incêndio que se alastra.
É conflagra e flagra.

Abre as chagas.
Oxigênio não se acaba.

Chama alimentada pelo ódio do inimigo.
Sistema de ópio que deixa o povo dividido.
Os prédios imponentes e a favela submissa
A grande obra prima do sistema capitalista.

Somente com muitos muros se constrói este sistema.
Burguesia em quarentena, refém da própria doença.
Desperdício, luxúria, status, ostentação.
Centros de poder, focos de infecção

O que corre nas veias do ser opressor.
É a prepotência de quem se julga superior.
Que se transforma em ódio e irradia a epidemia.
A burguesia sofre de guetofobia.

E nem a medicina encontrou o antídoto.
Não ha vacina pra pobreza de espírito.
Mal galopante, agudo, crônico.
O preconceito é um sinal, o terminal é o pânico.

Sua febre ferve, cólera transparente.
Tem só nojo de pobre ou medo da brava gente?
Sua cobiça típica consumista gera o medo.
Constrói o condomínio pra viver longe do gueto

Aumenta a desigualdade, mas não convive com ela.
Provoca o trauma, mas não responde pela seqüela.
Não mantém desassistidos sem empregos, longe dos livros.
Sem condições, identidade, mas ainda estamos vivos.

Sua meta é impedir que venha a surgir.
Em pleno século XXI o novo ZUMBI
Somos todos reféns de um assalto que nunca acaba.
Somos a margem de erro do plano senzala.

É a saga do povo que agora se repete.
Onde houver injustiça sempre haverá um rebelde.
Eles têm medo de nós porque somos maioria.
A burguesia sofre de guetofobia.

Parte II

Maioria, comunidade, imunidade natural.
A epidemia atinge só sua classe social.
Doença terminal, resultado, síndrome.
Povo pobre, vantagem: humilde índole.

Desta infecção eu, Dugueto, não sou vítima
De classe média pra cima, todo aquele que discrimina.
Cientistas da causa, reféns da consequência.
A playboyzada e a sua doença e tudo o que ela representa.

Pior que a histeria anticomunista.
Pior que a polícia racista na revista.
Bem maior que o medo do seqüestro.
Ignorância, violência, intolerância diante do protesto.

Mais forte que a vontade de continuar dominado.
Regendo o controle eterno, explorando, escravizando.
Mais forte que a inveja de nos ver de pé.
Povo: cultura da resistência e da fé.

A trinca na corrente, a bala na agulha.
Igual a uma em seis na roleta-russa.
O rastilho de pólvora, a vazamento de gás.
Eu sou a rejeição à tua falsa paz.

Eu sou a podridão que você abomina.
Seu filho viciado em cocaína.
Represento o detento dando tempo ao tempo.
Planejando o retorno, lendo, escrevendo.

O furo no bloqueio da sua segurança.
A fuga bem-sucedida, no horizonte a esperança.
O amor que vence a droga.
Sobrevivente das mais duras provas.

Eu sou o parto com risco de vida.
Criança subnutrida contraria as estatísticas.
O livro encontrado no lixo.
Quanto teria perdido se não o tivesse lido.

Eu sou o eco da menina chorando.
A denúncia da sua corrupção te atormentando.
Minha revolta tem a idade deste assalto.
E eu sei que alguém está lucrando com este holocausto.

Vidas convertidas em lucro para o seu bolso.
Sinta o gosto do nosso sangue lhe amargando o caro almoço.
É a saga do povo que agora se repete.
Onde houve injustiça sempre haverá um rebelde.
Eles têm medo de nós porque somos maioria.
A burguesia sofre de guetofobia.

Parte III

“Jornal Nacional”, a chamada anuncia a notícia:
Manifestantes entram em confronto com a polícia.
Eles tinham faixas e palavras de ordem.
Contra gás lacrimogêneo, cacetetes, tropas de choque.

Só que a câmara filmou só a revolta e a reação.
De quem no desespero atira pedra em vão.
E no bloco seguinte o que se viu, ouviu:
“Pesquisa prova: desemprego diminui no Brasil.”

Guetofobia: o poder intimida.
Chacinas na periferia cometidas pela polícia.
Manifestações pacíficas reprimidas na Paulista.
Difamações, mentiras pela tevê transmitidas.

Terrorismo: crime considerado hediondo.
Ato válido somente quando atinge o povo.
Promotor burguês censura a verdade.
Porque a função da televisão é a produção de fugas da realidade.

É do meu olhar que você tem medo.
Bonito terno, onde vive se escondendo.
Eu vi você erguer o vidro, acelerando.
Quase atropela o moleque trabalhando.

A pressão sobe, o coração, acelera.
Alergia a pobre, pavor da favela.
Pesadelos, pânicos, inquietação, insônia.
Guetofobia: estes são os teus sintomas.

Ignoram as crianças viciadas e marginais.
Depois vão pras ruas em passeatas. “BASTA, EU QUERO PAZ.”
Paz morar longe de sem-teto.
Proteger o domínio no condomínio sem favela perto.

Que tem como herói um Coronel Ubiratan.
Aprecia confortável nosso diário Vietnã.

Cães acostumados a apontar se farejam medo.
Entram em desespero, quando sentem o próprio cheiro.

Burguesia aplaude nossa calamidade.
São contra os direitos humanos, porque não têm humanidade.
Sua tolerância zero, limpeza social, justiça.
Sob a luz no meu verso, enxergo suas feições nazistas.

Da destruição de Palmares à ditadura militar.
Massacre do Carandiru, Eldorado dos Carajás.
O dinheiro comanda a execução sumária.
Esquadrões da morte, chacina da Candelária.

Sua idéia de paz é diferente da minha.
Sua paz inclui a escravidão da minha família.
Com o meu silêncio, meu consentimento.
Meu confinamento dentro de um gueto.

A paz que eu não aceito e rejeito é a paz dos guetos.
A paz capaz de te obrigar a ignorar o olhar de preconceito.
Aquela paz imposta por viaturas da ROTA.
Paz de escravos, paz de gente morta.

Mansões, reuniões, festas, drinks, caviar.
E na favela, nos barracos, algo começa a mudar.
O filho mostra à mãe o que ela nunca percebeu.
Porque nunca teve a oportunidade, não leu, não aprendeu,

A guerra prolifera, o levante da favela.
Não é uma ameaça, é uma promessa.
Promessa de terror, horror, incêndio.
Por isso, playboy, tenha medo.

É a saga do povo que agora se repete.
Onde houver injustiça sempre haverá um rebelde.
Eles têm medo de nós porque somos a maioria.
A burguesia sofre de guetofobia.

Extremamente, centro de terapia intensiva.
Tratamento de choque contra guetofobia.
Bisturi da cirurgia sem anestesia.
Extirpa o câncer da sua covardia, burguesia.

Fósforo, Ridson

Trigo pro corpo, luz pro espírito,
Depois um livro e um revólver pra cada oprimido.
Dez mil tiras mortos. Raticídio.
Dez dias de megarrebeliões em todos os presídios.

Na escola dez verdades sobre Israel e Palmares.
Atenção, atenção, classe. Tomem seus lugares.
Dez verdades multiplicando em realidades.
Atenção, atenção, classe. Tomemos nossos lugares.

Se milhares de crianças Dugueto sobrevivessem,
Crescessem larvas de fogo e devolvessem
A droga, a cola, a esmola, a escola.
Futuro com juro de fuzil, matraca e pistola.

Assaltos a bancos e a patrimônios privados,
Aparato policial do estado amotinado.
Exército acionado e um clima caótico.
O morro não aceita cessar fogo e abate helicóptero.

Diversas modalidades de roubo.
Mosco é bobo, desde Cristóvão Colombo.
Estuprou a mulher e a cultura e a trocou espelho por ouro.
Crime é tradição. O corsário e a caça ao tesouro.

Trouxe doença e cobiça, mas ensinou a rezar.
É assinar contrato de posse com polegar.
Catequizar pra batizar e aceitar Jesus,
E hoje não será a KKK que irá queimar a cruz.

Sol, solo, raiz. Fundamentais.
Água, vento, alimentos espirituais.
Sentimentos, pensamentos são imortais.
Ninguém pode destruir os elementos naturais.

Milenares rituais, invocando ancestrais,
Preparados, pintados pra guerra por terra e por paz.
Povos originais, prontos pra exigir
Ponto por ponto sem Funai e no tronco Tupi.

Por que existe aqui um ódio de Haiti.
De milhares de sem-terra pelo espírito de Zumbi.
Resistir? Sozinho não vou conseguir.
Então vou pedir proteção pra meu Ori.

Vida não pode ser liberdade assistia.
À existência oprimida não pode ser reduzida a vida.
Resumida a escravidão consentida.
Vida pra ser vida tem que ser plenamente sentida.

Tida, usufruída, garantida e mantida.
Preservada, respeitada, conservada e vivida.
Vida sem grade, direito de humanidade,
Serão só sonhos: paz, igualdade, liberdade

Enquanto iniquidade for moeda corrente,
Darwinismo periférico prevalecerá entre a gente.
A boca só profere o que o coração sente.
Sangue quente ferve, quer ser, ser livremente.

Sangue preto, índio e até do invasor.
Violento ódio e amor e sobre-humana resistência à dor.
Gueto se formou na travessia do oceano.
Atmosfera de ira da favela no absurdo humano.

Tão mocoçado, quilombolizado,
Familiarizado com latim afroavelizado.
Profecia cumpre-se, todos cúmplices.
Periferia une-se na fome do zênite.

Oxigênio de porão negreiro em combustão.
Ferrugem de grilhão, única luz de lampião.
Na senzala escuridão, que esconde a cara na reunião,
No momento que antecede a rebelião.

Trigo pro corpo, luz pro espírito,
Depois um livro e o destino de cada indivíduo devolvido.
Isso é gênese, origem, origem.
Dizem todo homem nasce livre

Liberdade favelada, minada, mirada, vigiada,
Limitada, encerrada, encarcerada.
E ele também guerrilha por abolição.
Inversão do que é ser livre de calibre na mão.

Conectado ao cabo da televisão
Cobrança secular no acionar do canhão.
Dignidade em tecnologia de madeira e telha
Só os fortes no front contra tomahawk na trincheira

Ele acordou sem trigo, sem luz e sem livro.
Mas com droga e arma, revolta na alma e motivo.
Munido de fogo de ódio e de aço.
Gueto vai explodir e ele é só um estilhaço
Vencendo a Bíblia, a palavra, a sensatez e a calma
E o racional. E o emocional do animal ocupa vaga.
Plano Senzala já forjou a sua jaula
E pro embate combate com muito mais armas já se prepara

Capitão da mata de farda rondando.
Como Ron davam quilombos, rondam os nossos mocambos..
Trabalhando contra nossa paz.
Procurando o mesmo suspeito de quatrocentos anos atrás.

Eu e mais de dez malungos na subida da ladeira.
Encosta, vagabundo! Luz azul vermelha.
Inteligente não deve, mas teme pela vida.
Socorro, PM! Cachorro de gene nazista.

Uma mentira deles, dez verdades. Sempre igual.
Que nasçam dez prostitutas pra cada policial.
Difícil manter a balança em nível igual.
Então que nasçam dez mil vermes pra cada policial.

Seqüelas de uma verdade verde-amaerla.
Construídas como capítulos de uma novela.
Não espera das vielas mais que bandeira de guerra
Contra a República Federativ das Favelas

Que criou o crime. Se alimenta do crime.
Me empurrou pro crime, confinou no Jaqueline.
Conforto e controle remoto, nos quer mortos.
Brasil barril de pólvora, e o gueto acende o fósforo.

Trigo pro corpo, luz pro espírito,
Depois um livro e o livre-arbítrio de cada excluído.
Se lutar e derramar o sangue do inimigo.
É crime passional no verdadeiro tribunal absolvido.

Dez escravos muçulmanos africanos.
E um segredo apaga a última vela do senhor branco.
Vai dormir sem antes conferir a fechadura.
Male va degola pelo alvará de soltura.

Pelo amor à vida: absolvido.

Pelo amor à justiça: absolvido.
Pelo amor à paz: absolvido.
Pelo amor à liberdade: absolvido.

Cachorro Atropelado, Maurício Marques

Eu vi um cachorro estirado na pista
Alguém disse que era turista
Outro falou que era artista
Obrigado a ser trapezista
Por isso fugiu do canil.
Ele queria era ser cantor
Quando chegou no Brasil.
Tinha pedigree de pastor
Herança do seu bisavô
Um cão comunista.
Cachorro tem alma, não,
Rezou o padre cristão
Discordou o monge budista
Falando em reencarna-cão.
Ele estava na contrapata
Diagnóstico do ortopedista
Ou era legista?
Que ele era daltônico
Falou o oculista.
DESOBEDECEU A SINALIZA-CÃO
Afirmou o bom motorista.
Caso de homicídio,
Suspeitou a polícia
Chamando a perícia.
Suspeita de suicídio,
Escreveu o jornalista.
Dando a notícia
Jornal sensacionalista.
Ele estava drogado
Acusou o cara de fogo,
De fogo paulista,
Que vivia chapado.
Me desculpendo, retruquei:
Escrevi de careta.
E no sinal, pra rimar
Me mandei de lambreta.

Identidade Caipira, Erton Moraes

Vamos sem perder o compasso
No compasso do coco
Nego batendo no tronco
A batida da carne negra
No tronco ecoa o
Coco e o choro

Nego veio embola
O xote o coco entra na radiola
Nossa cultura resiste
Mas quem vê TV não assiste
A favela sem saber come tudo que vê
De Paul, John fast food

E xinga o povo de Mané
Nóis é Mané, pode dizer que nóis é Mané.
Mas você não é Paul e nem John, você é Zé.
Olhe seu menino cadê o Severino
Agora ele é pop, é Dark e só anda com os brodi.

Que misture Mc Donald com feijão
Ta bão, mas cadê o feijão?
Só tem hambúrguer nesse pão
Tio Sam, você não pega no tamborim!
Mas os moleque já ta fazendo Halloween

Essa prosa tá à margem do caderno marginal
Nossa cultura foi torturada na ditadura
Agora agoniza sem atendimento no corredor do hospital
Tio Sam não pega no tamborim
Os playboy curte Hip-Hop no palácio Halloween

Ginga, fala gíria e chama nóis de caipira.
Eles não ri, faz cara feia
Pensa que a quebrada só fala da cadeia
Agora ta difícil até ser preto moleque
Qué vive, entra pros bloco dos black

É, dona Sebastiana, seu filho agora é bacana
Vai mudar o nome pra inglês
Talvez até ganhe uma grana
Vai ser um cara interado com tênis importado

Igualzinho o dos playboy que ele chama de viado

Sou a favor de uma grande fusão
Xote, maracatu, coco, rap, rock e baião.
Mas tem moleque que não conhece nosso passado
E pensa que a favela começou com a discoteca
E esquece que o repetne vem antes do rap.

Essa prosa está à margem
Junto com o povo que se perdeu na viagem
Sou brega, sou caipira, sou caculé, barnabé, Mané pode dizer que
nóis é mané
Mas você não é Paul, nem John, você é Zé...

Seis do seis de sessenta e seis, Erton Moraes.

Esse livro eu não leio
Esse livro eu nunca li
Este dicionário eu não conheço
O meu eu já escrevi
Escrevi nas pedras
Com casaca de coco
Em parceria com os loucos
Editado pelos vagabundos
Lido pelos maconheiros
E os que caminham na contramão
Meu livro é travesseiro
Das prostitutas
Nas horas de solidão
O que eu falo
Só é entendido por quem pensa
Porque quem pensa que pensa
É pior do que cabeça que não pensa
Meu livro eu escrevi junto com a Bíblia
Há muito tempo atrás
Eu nem morava nesse corpo
Eu estava na beira do cais
E vim de um mundo distante
Juntei as estrelas
E fiz um brilhante
Falei pra Jesus que seu amor me invade
Descobri que ele era um extraterrestre
Talvez de Marte
Ele não gostou muito

Entramos em debate
Me respondeu que ele veio das Escrituras
Além do que podemos enxergar
Eu também vejo além da ponte
Onde ela estiver
E acho que um dos meus antepassados
Deve ter sido Tomé
Olhe a minha face dura
Procure nas Escrituras
Saiba que eu estou Nelas
É só procurar no Apocalipse
Ou nas páginas amarelas

Guilhotina de pelica, Erton Moraes

Uma cabeça que parece um tufão, um tornado
Um vulcão em erupção
Uma cabeça que esquece os documentos
Uma cabeça Inteligente e ao mesmo tempo demente
Uma cabeça cheia de absurdos
Uma cabeça careta
Uma cabeça com pimenta malagueta
Uma cabeça bola que rola na sarjeta
Uma cabeça dividida
Entre o pão e a bebida
Uma cabeça de bicho cheia de amor e lixo
Uma cabeça reciclada entre o tudo e o nada
Uma cabeça sonhadora que parte voa
E outra parte na masmorra
Uma cabeça cheia de memórias de fotos e fatos
Uma cabeça de negro, de branco, de mulato
Uma cabeça feliz que sofre, deseja e desafia o dia-a-dia
Uma cabeça de gênio, genioso
Uma parte carinhosa, outra parte asquerosa
Uma cabeça maliciosa e ao mesmo tempo sem malícia
Uma cabeça urbana, freudinana, pernambucana
Uma cabeça antenada, com as culturas das estradas
Uma cabeça que está sendo leiloada:
Vendo o que penso, penso porque é preciso
Pensar é meu ofício
Uma cabeça amiga que ao mesmo tempo briga
Em parte como todos, com sonhos e pesadelos
Enfim, uma cabeça que não pode ser modelo.