

## UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

École Doctorale

Lettres, Langues, Spectacles

### THÈSE DE DOCTORAT

LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES :

#### PORTUGAIS

En co-tutelle avec l'Université de Bologne, Italie

présentée et soutenue publiquement par

**Matilde MAINI**

en juin 2016, à Bologne, Italie

**Expressions de la périphérie dans la littérature brésilienne contemporaine**

sous la direction de

Madame le Professeur **Idelette Muzart - Fonseca dos Santos**

(Université Paris Ovest Nanterre La Défense)

et de Monsieur le Professeur **Roberto Mulinacci**

(Université Alma Mater Studiorum de Bologne)

Jury composé de Mesdames et Messieurs les Professeurs :

**Roberto Mulinacci**, de l'Université Alma Mater Studiorum de Bologne

**Roberto Vecchi**, de l'Université Alma Mater Studiorum de Bologne

**Vincenzo Russo**, de l'Université de Milan, rapporteur

**Idelette Muzart - Fonseca dos Santos**, de l'Université Paris Ovest Nanterre La Défense

**Michel Riaudel**, de l'Université de Poitiers, rapporteur

MAINI, Matilde. Expressions de la périphérie dans la littérature brésilienne contemporaine. Thèse (Doctorat) - École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense ; Scuola di dottorato in letterature moderne comparate e postcoloniali, Università di Bologna ; Nanterre / Bologna, 2016.

## Résumé

Cette thèse doctorale s'intéresse aux concepts de 'centre' et de 'périphérie' dans la littérature brésilienne contemporaine et sur le marché éditorial brésilien et international. Centrée sur l'œuvre de quatre auteurs brésiliens contemporains (Rodrigo Ciríaco, Marcelino Freire, Ana Paula Maia et Patrícia Melo), aux parcours personnels et artistiques variés, cette recherche montre que les auteurs en question peuvent être positionnés à des points différents dans un *continuum* entre le pôle 'centre' et le pôle 'périphérie'. Ainsi, contre toute logique dichotomique, les différentes configurations identitaires de ces auteurs, qui se situent plus ou moins près du 'centre' ou de la 'périphérie', se construisent à travers leur relation avec chaque pôle. Ce travail de recherche commence par considérer la *literatura periférica* en tant que *terminus a quo*, et ce d'un point de vue qui ne se limite pas à une approche chronologique ou historico-culturelle : on étudie également la restructuration (ou déstructuration ?) progressive de la relation osmotique entre l'écriture et l'espace caractéristique de cette littérature. On note par exemple les œuvres d'une écrivaine comme Patrícia Melo, où la périphérie n'est qu'un simple scénario de fond. Enfin, cette thèse s'intéresse à l'influence d'auteurs brésiliens, en particulier les représentants de la *literatura periférica*, sur le marché éditorial international, sous l'angle de la traduction et de la participation à des événements culturels internationaux comme la Foire du Livre de Francfort et le Salon du Livre de Paris.

**Mots-clés : centre, périphérie, continuum, literatura periférica, traduction, marché éditorial**

MAINI, Matilde. Expressões da periferia na literatura brasileira contemporânea. Tese (Doutorado) - École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense ; Scuola di dottorato in letterature moderne comparate e postcoloniali, Università di Bologna ; Nanterre / Bologna, 2016.

## **Resumo**

A partir da sua conceituação inevitavelmente relacional que a opõe ao centro, o estudo que aqui se apresenta pretende investigar as modalidades da representação da periferia na literatura brasileira contemporânea, tendo em vista ao mesmo tempo a sua projeção no mercado editorial nacional e internacional. O trabalho enfoca, em particular, a obra de quatro autores brasileiros contemporâneos (Rodrigo Ciríaco, Marcelino Freire, Ana Paula Maia e Patrícia Melo) que, pelos seus percursos pessoais e criativos, podem ser colocados em pontos diferentes de um *continuum* entre o polo “centro” e o polo “periferia”, ora mais próximo de um, ora de outro, mas sempre pressupondo ambos os termos, tidos como mutuamente implicados nas várias configurações identitárias de cada autor, fora de qualquer lógica dicotômica. O percurso começa pela literatura periférica enquanto *terminus a quo*, não só do ponto de vista cronológico, de toda abordagem histórico-cultural do tema, chegando depois a acompanhar a progressiva reestruturação (ou desestruturação?) desse relacionamento osmótico entre a escrita e o lugar, conforme acontece, por exemplo, em uma autora como Patrícia Melo, em que a periferia não passa de um simples pano de fundo, desvincilhado de qualquer função conhecedora. Por fim, no último capítulo, a análise debruça-se sobre a presença de autores brasileiros, e em particular de representantes do movimento da literatura periférica, no mercado editorial mundial, por meio da tradução e da participação de eventos culturais internacionais como a Feira do Livro de Frankfurt e o Salão do Livro de Paris.

**Palavras-chave:** centro, periferia, *continuum*, literatura periférica, tradução, mercado editorial

MAINI, Matilde. Expressions of the periphery in Brazilian contemporary literature. Thesis (PhD) - École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense ; Scuola di dottorato in letterature moderne comparate e postcoloniali, Università di Bologna ; Nanterre / Bologna, 2016.

### **Abstract**

Starting from the concepts of the centre and the periphery, this thesis analyses their representation in Brazilian contemporary literature and their relationship in the Brazilian and international publishing market. Focusing on four Brazilian contemporary writers with different personal and creative paths – Rodrigo Ciríaco, Marcelino Freire, Ana Paula Maia e Patrícia Melo – this research aims to demonstrate that they can be placed on an imaginary line, which develops through multiple gradations. Therefore, this continuum is opposed to a binary opposition's point of view. From this perspective, the emergence of a new literary movement from the suburbs of Brazilian big cities, the *literatura periférica*, is analyzed in order to try to understand how it is different, or not, from other literary discourses. Finally, the thesis observes the presence of Brazilian writers, especially exponents of *literatura periférica*, in the international publishing market, through their translation and participation in major international cultural events such as Frankfurt Book Fair and Paris Book Fair.

**Keywords:** centre, periphery, continuum, *literatura periférica*, translation, publishing market

*La marge, c'est ce qui tient les pages ensemble.*

Jean-Luc Godard

## **Agradecimentos**

A realização dessa tese doutoral, apesar da sua natureza individual, não teria sido possível sem o apoio e a colaboração de várias pessoas. A todas quero deixar aqui expressos os meus mais sinceros agradecimentos.

Ao professor Roberto Mulinacci e à professora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, pela sábia orientação, pela disponibilidade e pela precisão de comentários, sempre demonstradas.

Aos escritores Rodrigo Ciríaco, Ana Paula Maia e Marcelino Freire, sempre disponíveis e entusiastas em relação ao meu trabalho. À Paula Anacaona, por ter me introduzido à literatura periférica brasileira e pelas trocas constantes sobre os livros, os contos e os autores. Aos outros atores do mundo cultural e editorial encontrados durante a minha pesquisa, em particular Moema Salgado e Ana Cristina Sá da Fundação Biblioteca Nacional, Júlio Ludemir e Guiomar de Grammont. A todos os que participaram da organização dos encontros literários com Rodrigo Ciríaco na Itália, em particular os professores Vincenzo Russo e Gian Luigi De Rosa, Régina Nadaes Marques da associação Vagaluna, Patrizia Rappazzo de Sguardi Altrove, a associação Grió e a livraria Modo infoshop de Bolonha.

À minha família, pela confiança e pelo apoio constantes, demonstrados ao longo de todo o meu ciclo de estudos universitários.

Aos meus amigos e aos colegas doutorandos, encontrados na Itália, no Brasil, na França e em Portugal, pela riqueza da troca intelectual e sentimental que sempre caracteriza nossas experiências, transmitindo-me força e entusiasmo.

## Sumário

Introdução .....	10
Capítulo 1 - Centros e periferias da literatura brasileira: problematizações e contextualizações iniciais .....	15
1.1 Centro e periferia: afinando conceitos .....	15
1.2 Centros e periferias culturais no mundo .....	18
1.3 As fronteiras linguísticas e culturais no Brasil.....	27
Capítulo 2 – A literatura periférica de São Paulo .....	41
2.1 A questão da definição de literatura periférica : uma literatura-espaço.....	41
2.2 As origens da literatura periférica de São Paulo .....	46
2.3 A edição e a distribuição independentes da literatura periférica .....	51
2.3.1 A fabricação do livro .....	52
2.3.2 A venda e a distribuição .....	54
2.4 As atividades colaterais.....	58
2.4.1 Os saraus.....	58
2.4.2 Outros eventos .....	60
2.4.2.1 A Semana de Arte Moderna da Periferia.....	61
2.4.2.2 A Balada Literária .....	63
2.4.2.3 A FLUPP .....	65
2.5 A cena atual: panorama dos autores.....	67
2.6 Os discursos .....	71
2.7 O gênero: contos e cantos .....	92
2.8 O público.....	96
Capítulo 3 - Escritores em confronto: Rodrigo Ciríaco, Patrícia Melo, Ana Paula Maia e Marcelino Freire .....	102
3.1 Rodrigo Ciríaco.....	107
3.1.1 “Nos embalos” .....	110
3.1.2 “Um estranho no cano” .....	112
3.1.3 “A placa” .....	114
3.1.4 “Literatura [é] possível” .....	115
3.1.5 “Mãe de aluguel” .....	117
3.2 Patrícia Melo .....	122
3.2.1 <i>O Matador</i> .....	123
3.3 Ana Paula Maia.....	131
3.3.1 <i>O trabalho sujo dos outros</i> .....	132
3.4 Marcelino Freire .....	141
3.4.1 <i>Angu de Sangue</i> .....	143
“Socorrinho” .....	144
“Troca de alianças”.....	145
“A senhora que era nossa” .....	146
“Faz de conta que não foi. Nada.” .....	147
“Mataram o salva-vidas” .....	149
3.4.2 <i>BaléRalé</i> .....	152
“Mãe que é mãe” .....	152

“Papai do céu” .....	154
3.4.3 <i>Contos negreiros</i> .....	155
“Solar dos príncipes” .....	155
Capítulo 4 - A periferia fora do lugar .....	174
4.1 A tradução no processo de internacionalização .....	175
4.2 Rodrigo Ciríaco, Patrícia Melo, Ana Paula Maia e Marcelino Freire frente à <i>World Literature</i> .....	181
4.3 As “questões institucionais”: o Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior da Fundação Biblioteca Nacional .....	190
4.4 A editora francesa Anacaona .....	193
4.5 O Brasil nas feiras do livro internacionais .....	199
4.5.2 O Brasil no Salão do Livro de Paris .....	208
Conclusão.....	220
 Bibliografia .....	 226
 Anexos .....	 238
Anexo 1 – Entrevista a Júlio Ludemir, 14 de setembro de 2013 (Skype).....	238
Anexo 2 – Entrevista com Guiomar de Grammont, 21 de novembro de 2013, Rio de Janeiro.....	247
Anexo 3 – Entrevista a Ana Cristina Sá e Moema Salgado da Fundação Biblioteca Nacional, 26 de novembro de 2013, Rio de Janeiro.....	252
Anexo 4 – Encontro com Marcelino Freire na Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense, 21 de março de 2014.....	257
Anexo 5 – Encontro com Ana Paula Maia na Universidade de Paris Ouest Nanterre La Défense, 15 de novembro de 2013 .....	261
Anexo 6 – Entrevista com Rodrigo Ciríaco, 15 de novembro de 2013, Bolonha.....	265
Anexo 7 – Encontro com Rodrigo Ciríaco, o professor Gian Luigi De Rosa e os seus estudantes na Universidade de Milão, 18 de março de 2015 .....	267
Anexo 8 – Obras traduzidas graças ao Programa de Apoio à Tradução da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) de 1991 a 2014 – conforme dados fornecidos pela FBN .....	269
 Índice onomástico .....	 285



## Introdução

“O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo capitalismo selvagem definitivamente não é uma metáfora? Para mim, escrever é compromisso. Não há como renunciar ao fato de habitar os limiares do século XXI, de escrever em português, de viver em um território chamado Brasil<sup>1</sup>.”

Nesse *incipit* do discurso de abertura proferido por Luiz Ruffato na Feira do Livro de Frankfurt em 2013 se encontram, além do embrião daquela pesada crítica social que o escritor brasileiro iria depois levar a cabo contra seu país, também os ingredientes básicos do trabalho que aqui se apresenta e cujo enfoque reside justamente no conceito de perifericidade. Um conceito que pode ser desdobrado nas suas duas vertentes, interna e externa: ou seja, o quanto incide na produção dos escritores brasileiros contemporâneos e na sua difusão no mercado editorial nacional e internacional a perifericidade cultural, mas também econômica e política, do Brasil dentro do *sistema-mundo* atual? E o quanto é periférica a periferia das grandes cidades brasileiras no polissistema literário nacional?

Com efeito, se o mundo atual, globalizado e interconectado, permanece marcado por dinâmicas de dominação e subalternidade, as categorias geográfico-espaciais que definiam anteriormente essas dinâmicas estão passando agora por um processo de profunda revisão que tem alterado, em muitos casos, o mapa dos centros dominadores e das periferias dominadas. Os termos de centro e periferia, embora não possam exprimir todo o conjunto de noções que condensam e que são o resultado de uma dinâmica relacional (o centro não pode ser definido senão em relação a uma periferia, assim como, viceversa, a periferia não existe sem um centro que a identifique como tal), oferecem a oportunidade de elaborar uma reflexão em chave literária sobre as lógicas de força supracitadas, não só tentando analisar as relações que se estabelecem entre centros e periferias dentro da literatura brasileira contemporânea, mas também enfocando o modo como essas dinâmicas envolvem e questionam diretamente a posição do Brasil no âmbito da *World literature*.

A tese que aqui se apresenta visa, portanto, compreender como a norma, definida e imposta pelo centro, passa a ser integrada ou contestada pela periferia e de qual maneira esse contato entre

---

<sup>1</sup> “Leia a íntegra do discurso de Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt”, *Estadão*, disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>, acesso em março de 2015

os dois polos pode contribuir a criar uma literatura mais heterogênea. A obra de autores brasileiros contemporâneos será então analisada, assim como o processo de seleção de textos a serem traduzidos por parte do centro, com o objetivo de entender como a escritura e a tradução podem agir enquanto elementos que confirmam um sistema estabelecido e baseado na repositição de formas linguísticas e literárias criadas para permitir ao leitor, nacional e internacional, reconhecer discursos e imagens padrão, ou enquanto fatores de mudança e de introdução de novas propostas que façam dialogar normas e “contravenções” para criar linguagens inovadoras. Em particular, serão debatidos conceitos como o do estereótipo e de exotismo literário.

Tomando emprestada uma ferramenta oriunda da área da sociolinguística como, por exemplo, a noção de *continuum*, debruçar-nos-emos sobre a relação entre centro e periferia no polissistema literário brasileiro, perspectivando-a, porém, não tanto na forma de uma polarização antagonica, quanto, pelo contrário, como uma mútua interação entre espaços socioculturais irreduzíveis à dimensão de realidades estanques. E talvez esse *continuum* - ao superar as oposições extremadas de uma série de textos que, com base em vários critérios (geográficos, temáticos, linguísticos, editoriais), se limita a estar ora mais próxima da periferia ora mais próxima do centro, mas sem pertencer exclusivamente a nenhum desses dois polos - encontre justamente na tradução não apenas uma modalidade de circulação pelo mundo afora, como também uma metáfora da sua efetiva operacionalização para uma proposta de abordagem crítica da literatura em apreço.

Para tal, o primeiro capítulo ocupar-se-á essencialmente de definir os conceitos de centro e periferia, procurando em particular contextualizá-los de um ponto de vista linguístico e cultural, no plano nacional e internacional. Como a norma se impõe sobre os usos linguísticos dos brasileiros? Como as elites utilizam a norma culta, ou norma “oculta” retomando o linguista Marcos Bagno, para afirmar o seu poder frente ao resto da população? Como se situa o português brasileiro dentro do sistema linguístico mundial? E como essas dinâmicas linguísticas se refletem na literatura? São essas algumas das questões que serão abordadas no primeiro capítulo.

O segundo capítulo, ao contrário, concentra-se no movimento da literatura periférica, com uma ênfase especial no da cidade de São Paulo, que constitui seu modelo mais representativo. Surgida na década de 90 do século XX, a literatura periférica é a expressão de autores das periferias das grandes cidades brasileiras, especialmente de São Paulo, os quais querem afirmar a voz da margem através da palavra escrita. Conquanto se trate de um movimento essencialmente literário, sua ação tem uma dimensão significativa em termos políticos e sociais, uma vez que os seus representantes estão envolvidos em muitos projetos destinados aos moradores da periferia. A

literatura periférica de São Paulo representa hoje uma cena efervescente que se enriquece constantemente de novas vozes e novas obras. As suas narrativas, além dos aspectos temáticos, caracterizam-se pelas peculiares modalidades de circulação: os textos opõem-se às normas literárias e linguísticas mais convencionais e os canais de produção e de distribuição dos livros costumam ser independentes, externos ao grande mercado editorial. Embora o valor propriamente literário dos textos possa ser questionado pelo fato de os vários autores usar a palavra como forma de engajamento político mais do que como simples compromisso estético, a literatura periférica representa uma novidade também do ponto de vista da sua explícita contestação ao monopólio literário do centro. Com efeito, se aplicarmos à literatura periférica os mesmos critérios do *continuum* oralidade-letramento usado no âmbito das pesquisas sociolinguísticas, no centro desse *continuum* podemos detetar um espaço sociocultural, correspondente ao assim chamado "rurbano" dos modelos variacionistas, onde os autores da periferia, ao se apropriarem de um meio de expressão, a escrita literária, tradicionalmente considerado prerrogativa privilegiada das elites letradas, acabam por integrar-se à cultura do centro, para cuja renovação todavia contribuem de modo efetivo, mediante a inscrição, naquele emaranhado de convenções consolidadas, de um conjunto de traços diferenciais.

No terceiro capítulo, a leitura comparada dos textos de quatro autores permite observar as diferentes maneiras de representar literariamente a periferia e, conseqüentemente, as infinitas gradações que formam o *continuum* entre o centro e a periferia: Rodrigo Ciríaco, Ana Paula Maia, Marcelino Freire e Patrícia Melo são os autores selecionados para o nosso *corpus* de análise com base justamente nas relações que cada um deles mantém com a periferia, isto é, indo da periferia enquanto con-texto essencial da atividade literária até a periferia como mero pre-texto para reafirmar a visão parcial e monolítica (além de, por vezes, *fashion*<sup>2</sup>) que o centro tem dela.

Por fim, o quarto e último capítulo pretende apontar para uma via de fuga da dicotomia entre centro e periferia, não se limitando apenas a confirmar a ideia do *continuum*, mas entregando à tradução a tarefa de subverter a aparente linearidade do movimento entre os dois polos. O papel da tradução para a construção de uma literatura mundial é aqui observado pelo ângulo desse emblemático estudo de caso brasileiro, com o objetivo de mostrar como diferentes estratégias de internacionalização podem contribuir para reforçar a imagem estereotipada de uma cultura ou, ao contrário, ajudar a reformular novas propostas críticas sobre ela. Procura-se portanto analisar a

---

<sup>2</sup> Angela PRYSTHON, Rodrigo CARRERO, "Da periferia industrial à periferia fashion: dois momentos do cinema brasileiro", *Revista Eco-Pós*, v. 5, n. 2, Rio de Janeiro, 2002

tradução enquanto arma dúplice e ambivalente, capaz, a um só tempo, de fazer emergir um autor da sua perifericidade mas sob o risco de o trancar no reduto de uma normalização linguística (o célebre *translationese* de que fala, por exemplo, Spivak<sup>3</sup>) tida como necessária para ser aceite por um público internacional. A tradução será, então, considerada nos seus diferentes aspectos e não só, nem de modo particular, a nível textual: a análise inclui portanto o papel das instituições, das editoras e dos encontros literários internacionais. O objetivo final será entender se a tradução pode ser considerada como uma possibilidade para fugir aos lugares-comuns, seja do centro seja da periferia, e aos impasses críticos por eles provocados.

Através dos materiais recolhidos, graças aos estudos teóricos e a pesquisas mais empíricas, essa tese doutoral visa propor uma leitura cruzada dos fenômenos de centralidade e perifericidade e contribuir à formação de uma crítica sobre as expressões literárias mais contemporâneas e, também, mais marginais:

São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, essas vozes cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão, que tensionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário. É preciso aproveitar esse momento para refletir sobre nossos critérios de valoração, entender de onde eles vêm, por que se mantém de pé, a que e a quem servem... Afinal, o significado do texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos – se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e da hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório<sup>4</sup>.

Como sublinha Regina Dalcastagné, talvez seja da observação das periferias que possam surgir novos percursos teóricos capazes de repensar literaturas realmente mundiais e heterogêneas. Essa observação deve ser feita por meio de uma perspectiva que considere o texto não só do ponto de vista do seu valor literário mas também em relação ao campo social marcado por conflitos onde esse texto se situa:

O problema do valor do texto, da relevância da escrita, não se insere em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no campo abrangente dos direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Gayatri Chakravorty SPIVAK, *The politics of translation*, 2000, In Lawrence VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2000, London and New York: Routledge, p.397-416

<sup>4</sup> Regina DALCASTAGNÉ, “Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais”, *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, número 2, 2012, Regina, p.16-17, disponível em <http://iberical.paris-sorbonne.fr/essai-page/numero-2-automne-2012/>, acesso em junho de 2015

<sup>5</sup> Jaime GINZBURG, “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”, *Conexão Letras*, v. 3, p.61-66, 2008

E isso porque, como lembra Luciana Paiva Coronel, “o desafio consiste em não reproduzir no terreno literário o estigma indelevelmente presente na vida social brasileira<sup>6</sup>.”

---

<sup>6</sup> Luciana Paiva CORONEL, “A escrita da cidade partida: identidade e alteridade em Capão Pecado”, *Estudos literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.42, p.29-45, jul./dez. 2013, p.38

## Capítulo 1

### Centros e periferias da literatura brasileira: problematizações e contextualizações iniciais

#### 1.1 Centro e periferia: afinando conceitos

Esse primeiro capítulo focaliza-se na definição dos conceitos de centro e de periferia em âmbito literário, partindo de uma perspectiva predominantemente linguística. O objetivo será compreender como age a norma tanto no plano linguístico quanto no plano literário e quais são os mecanismos de exclusão que um sistema baseado na dicotomia centro/periferia põe em ato. À lógica dicotômica contrapõe-se aqui a ideia de um *continuum* formado pelas infinitas graduações entre línguas e linguagens diferentes, que possa dar conta da pluralidade e da heterogeneidade da realidade linguística e literária, tanto no plano nacional quanto naquele internacional.

Determinar o centro e a periferia implica sair de uma definição binária de conceitos: o centro só pode ser determinado em relação a um não centro, uma periferia, da mesma forma que a periferia existe tão somente em relação a um centro. Esses dois polos se estabelecem portanto numa dependência recíproca.

O termo “periferia” deriva do grego *peri*, que significa “em torno” e *pherein*, que significa “levar”. Portanto, a periferia existe enquanto elemento que se situa em oposição a um outro elemento determinado como centro. Se então a periferia pode ser definida não como lugar mas sim como relação<sup>7</sup>, o centro também não existe sem a ligação com o que está longe: os dois polos portanto, e não só a periferia, existem enquanto dependência, encadeamento, elo, vínculo.

Como determinar o peso que os dois polos tem dentro desse encadeamento? Partindo de um ponto de vista geográfico (que é o de onde partem todas as outras aplicações dos dois conceitos em relação), o centro é o lugar onde “as coisas acontecem”<sup>8</sup>, em oposição a uma periferia que é o conjunto dos bairros mais afastados. O termo “periférico” faz referência à linha que define o limite de uma superfície e que demarca portanto a forma e a configuração de um espaço ou objeto. Em urbanística, a periferia é constituída pelas regiões afastadas dos centros, onde mora principalmente a população de baixa renda<sup>9</sup>. Nesse modo, a periferia representa um espaço social, habitado pelas

---

7 Roberto VECCHI, “Periferia/periferico”, in *Abecedario Postcoloniale I-II*, Macerata, Quodilibet, 2004, p.221

8 Alain REYNAUD, *Société, Espace et Justice*, Paris, PUF, 1981

9 Existem também periferias “ricas” onde moram as populações de alta renda que querem afastar-se dos

“minorias” ou por pessoas definidas como marginais, ou seja os marginalizados da sociedade, e assume uma conotação política quando se opõe ao centro, considerado como modelo de desenvolvimento econômico, social ou cultural. Nesse sentido, o periférico situa-se numa posição de inferioridade face ao centro: numa perspectiva de confrontação de forças, o centro é o espaço dominante e a periferia o espaço dominado, isso de um ponto de vista político, económico, social, cultural e linguístico.

Considera-se como modernidade o momento em que acontece a dissolução do centro, à qual não corresponde a afirmação plena do seu oposto, ou seja a margem, a periferia. Se a modernidade afirma o ilimitado e o ilimitável, a periferia permanece e continua a existir: é o processo de modernização que cria novos centros, novas periferias e novas semiperiferias<sup>10</sup>. À dissolução do centro e da periferia do pré-moderno corresponde o surgimento de espaços onde as fronteiras entre os dois polos são aparentemente indefinidas: essa coexistência pode criar conflitos ou uma contaminação positiva e a criação de novas formas e perspectivas, como sugere Bhabha com o conceito de terceiro espaço<sup>11</sup> ou como poderíamos exprimir com a ideia de *continuum*.

A relação entre o centro e a periferia, o global e o local e os fenómenos de inclusão e exclusão são hoje questões essenciais dentro dos processos de globalização em curso, sendo problemas centrais da economia, da política e da cultura do século XXI.

A globalização amplia as possibilidades de trocas entre os países, tornando as fronteiras mais permeáveis, pelo menos aparentemente. Seja dentro de um país seja entre dois ou mais países, as populações interagem mais facilmente, os fluxos migratórios ou de informações aumentam cada vez mais, pondo em discussão as relações entre centro e periferia e criando aquelas que o antropólogo Nestor Canclini chama de culturas híbridas, resultado de processos de hibridização e desterritorialização<sup>12</sup>. Contudo, a maior permeabilidade das fronteiras entre centros e periferias não implica igualdade dentro da “aldeia global”: pelo contrário, o centro, através da massificação e da homogeneização, impõe os seus critérios à periferia que, na maioria dos casos, tenta adequar-se.

---

centros a procura de um estilo de vida menos frenético. Porém, para designar tais espaços utiliza-se mais o termo genérico “bairros residenciais” do que “periferia”, justamente para marcar a diferença.

<sup>10</sup> VECCHI, *op.cit.*, 224

<sup>11</sup> Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, Abingdon, Routledge, 1994

<sup>12</sup> Nestor CANCLINI, *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989, citado por Rejane Pivetta de OLIVEIRA, “Literatura marginal: questionamentos à teoria literária”, *Ipotesi*, v.15, n.2 - Especial, Juiz de Fora, p. 31-39, jul./dez. 2011, disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/7-Literatura.pdf>, acesso em maio de 2015

“Periférico” é portanto um conceito intrinsecamente ligado a modelos de representação e expressão dos modos de significar o mundo e à maneira para produzir identidades.

Sendo objeto de análise dessa tese doutoral a relação entre o centro e a periferia do ponto de vista cultural, e mais especificamente literário e linguístico, não se quis traçar aqui um panorama dessa mesma relação em termos geográficos, geopolíticos ou econômicos. Como lembra Pascale Casanova em *A república mundial das letras*, o mapa literário e intelectual não se confunde com o mapa político nem a história (ou a geografia) literária pode ser reduzida à história política. Porém, para existir como tal, o espaço literário nacional supõe o acesso da nação a uma verdadeira independência política: o espaço literário sendo então relativamente dependente das estruturas políticas, as dependências literárias internacionais estão relacionadas às estruturas de dominação política e econômica internacional (por exemplo, através do controle da organização editorial). A dominação cultural pode se manter depois da independência nacional ter sido proclamada. As relações de força literária passam então também através de relações de força política<sup>13</sup>.

Tendo em conta essas reflexões, esse primeiro capítulo concentrar-se-á na relação centro/periferia em termos linguísticos e literários para entender como se constituem, dentro do mundo globalizado, as fronteiras entre línguas e literaturas centrais e línguas e literaturas periféricas e, dentro do Brasil, as fronteiras entre a norma e os usos linguísticos. Esse diálogo entre a esfera nacional e internacional não é feito à toa mas justamente para observar como elas são interconectadas: quando adotarmos um enfoque voltado para a literatura na sua dimensão mundial, não podemos considerar as literaturas de cada país como entidades independentes mas sim como elementos de uma estrutura maior, composta pelas relações entre elas.

At the same time, each writer’s position must necessarily be a double one, twice defined: each writer is situated once according to the position he or she occupies in a national space, and then once again according to the place that this occupies within the world space. This dual position, inextricably national and international, explains why—contrary to what economic views of globalization would have us believe—international struggles take place and have their effects principally within national spaces; battles over the definition of literature, over technical or formal transformations and innovations, on the whole have national literary space as their arena<sup>14</sup>.

Como afirma Casanova, o nacional e o internacional não são polos separados mas sim dois pontos de vista diferentes que dialogam entre si.

---

13 Pascale CASANOVA, (1999) *La république mondiale des lettres*, 2a ed., Paris, Editions du Seuil, 2008, p.124

14 Pascale CASANOVA, “Literature as a world”, *New Left Review* 31, 2005, p. 81

## 1.2 Centros e periferias culturais no mundo

Depois de ter esboçado um panorama introdutivo das relações entre centro e periferia e antes de passar ao aprofundamento da relação centro/periferia em âmbito literário nos seguintes capítulos, é útil situar o Brasil dentro do contexto linguístico e literário mundial para observar como se constroem as relações entre países catalisadores e países catalisados. Esse panorama é o ponto de partida necessário para entender os desafios que a presença da literatura periférica de São Paulo na cena literária mundial supõe e, sobretudo, para apreender o papel da tradução enquanto força capaz de abalar as lógicas dicotômicas e propor novos pontos de encontro entre centros e periferias.

Agora que a globalização começa a apagar a fronteira rígida entre velhos centros e periferias econômicos e que a posição de alguns países antigamente periféricos dentro da economia global mudou, o que acontece a esses mesmos países no âmbito cultural e, mais especificamente, linguístico e literário?

Como a literatura se baseia na língua, tentaremos, antes de passar à contextualização da literatura brasileira no sistema literário mundial, de determinar a posição da língua portuguesa em relação às outras línguas do mundo.

Construir uma ordenação das principais línguas do planeta é uma tarefa complexa: quais critérios devem ser levados em conta para classificar uma determinada língua? O número de pessoas que a usam como primeira língua? Ou o número daqueles que a falam e dominam como segunda língua, num contexto de diglossia? Ou então se ordenam as línguas conforme a sua influência mundial e utilização nas instituições e fóruns internacionais?

Se tomarmos o critério do número de falantes de uma língua (como primeira língua), o português situa-se em sétima posição, depois da Mandarim, do espanhol, do inglês, do árabe, do hindi e do bengali<sup>15</sup>.

Nos séculos XV e XVI, a expansão marítima de Portugal fez com que uma língua inicialmente falada por cerca de um milhão de pessoas se estendesse por vários continentes, na América do Sul, África e em alguns pontos da Ásia. Assim, o português tornou-se a língua oficial de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste, reunidos, como vimos, na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

Embora esses números, a influência da língua portuguesa no mundo mantém-se bastante aquém da de outros idiomas de origem europeia, como o inglês, o espanhol, o francês, o alemão ou o russo. Como se constrói então essa influência? Além dos fatores históricos ligados à posição

---

<sup>15</sup> Luís RETO (org.), *Potencial económico da língua portuguesa*, Lisboa, Texto, 2012, p.51

ocupada por cada nação, e conseqüentemente pelas línguas de cada nação, no sistema mundial, existem outros fatores que podem ser observados para compreender porque uma língua é considerada como influente. Obviamente, esses fatores são só uma consequência da história linguística de cada nação, elaborada ao longo dos séculos. Porém, seja talvez no âmbito desses fatores, e graças ao fato que eles agem na contemporaneidade, que há possibilidades de mudança da hierarquia linguística. Serão então esses fatores a ser analisados aqui, considerado também que essa tese não visa traçar um panorama histórico do mapa linguístico mundial mas, ao contrário, procurar caminhos novos que ponham em discussão dicotomias e hierarquias preestabelecidas.

Tomamos como dados de referência aqueles elaborados pelo observatório de línguas do linguista Calvet no *Baromètre Calvet des langues du monde*<sup>16</sup>. Nesse observatório, Calvet seleciona dez diferentes parâmetros: número de falantes; entropia (ou seja a maneira como os falantes de uma língua se encontram repartidos na região ou regiões onde a língua em questão é falada: uma maior dispersão por países conduz a maior entropia); índice de desenvolvimento humano; índice de fecundidade; índice de penetração da Internet (número de utilizadores da Internet dividido pela população total do país); número de artigos na Wikipédia (desde a sua origem até 2009); línguas oficiais; Prêmios Nobel da literatura<sup>17</sup>; traduções língua-fonte; traduções língua-alvo.

Os dados do barômetro mostram que o português ocupa uma posição relevante na dimensão demográfica, sendo a língua materna de 200 milhões de pessoas, no número de países de língua oficial portuguesa e, no plano cultural, como língua alvo de um volume relativamente elevado de traduções e também de contribuições para a Wikipédia. No entanto, os dados relativos ao índice de desenvolvimento humano, às traduções língua-fonte (a partir de originais em português), e as páginas na Internet, revelam uma posição mais desfavorável.

Considerado que as línguas se dispõem no sistema linguístico mundial conforme uma hierarquia bem definida e estabelecida, como explicado pelo sociólogo Abram de Swaan através das categorias de línguas hypercentrais e periféricas, na sua obra *Words of the World: the global language system*<sup>18</sup>, Calvet insiste porém na possibilidade de variação de algumas das variáveis, através de uma política de desenvolvimento da língua, nomeadamente no que diz respeito à

---

<sup>16</sup> Alain CALVET, Louis-Jean CALVET, *Baromètre Calvet des langues du monde*, 2011, disponível em <http://wikilf.culture.fr/barometre2012/>, acesso em setembro de 2015

<sup>17</sup> A propósito do Prêmio Nobel, é interessante citar as reflexões de Pascale Casanova: “The Nobel prize is today one of the few truly international literary consecrations, a unique laboratory for the designation and definition of what is universal in literature” (Pascale CASANOVA, *op.cit.*, 2005, p. 74)

<sup>18</sup> Abram DE SWAAN, *Words of the World: the global language system*, Cambridge, Polity, 2002

tradução. No caso da língua portuguesa, se a presença internacional das editoras especializadas na produção em português é ainda limitada, esse âmbito apresenta contudo um grande potencial que as instituições deveriam desenvolver.

É importante sublinhar que existe hoje um outro campo onde se luta pela afirmação de uma língua a nível mundial: o campo científico.

Neste domínio, é de importância vital o desenvolvimento de bases de dados que compitam com as bases em língua inglesa e que, no limite, obriguem os grandes atores que fazem a sua gestão a integrarem de forma massiva as revistas científicas publicadas em português e espanhol<sup>19</sup>.

Nesse sentido, a coleção SciELO, biblioteca eletrónica que reúne uma coleção selecionada de periódicos científicos brasileiros, representa uma experiência importante. A SciELO resulta da parceria entre a FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), a BIREME (Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde) e o CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil). Se essa base de dados fosse integrada no ISI (International Scientific Index) ou na Scopus, que reúne cerca de 5000 editores, a ciência que se produz em português e em espanhol teria um espaço de divulgação maior, o que levaria ao aumento do número e da qualidade dessas publicações científicas<sup>20</sup>.

Em todos esses âmbitos, Internet tem um papel fundamental em termos de difusão de uma língua. Internet torna a globalização real, ultrapassando as fronteiras entre os países, que sejam geográficas, linguísticas ou literárias. De fato, a presença de uma língua na Internet é hoje um dos fatores mais importantes a serem levados em conta quando analisarmos a posição de tal língua no mapa linguístico mundial. A esse propósito, lembramos que o português se tornou a quinta língua mais usada na Internet, depois do inglês, do chinês, do espanhol e do japonês<sup>21</sup>.

Se então as línguas dentro do sistema mundial seguem uma hierarquia decorrente dos processos históricos que levaram ao prestígio e a supremacia de algumas nações sobre outras e das suas línguas sobre outras, cada país dispõe de meios e de âmbitos de intervenção para mudar a sua posição dentro desse sistema, também em termos linguísticos e culturais. A tradução é um desses âmbitos, talvez o com o maior potencial. É agindo dentro desses espaços de intervenção e de mudança que cada país pode pôr em discussão o esquema dicotômico entre nações e línguas dominantes e nações e línguas dominadas e visar a construção de um *continuum*. Nesse sentido, o

---

<sup>19</sup> RETO, *op.cit.*, p.40

<sup>20</sup> *Ibidem*

<sup>21</sup> Ver <http://www.internetworldstats.com>, acesso em setembro de 2015

Brasil demonstrou ter interesse e meios para tentar sair da sua perifericidade, tanto em termos de números de falantes da língua portuguesa na sua variante brasileira quanto em termos de investimentos feitos no campo da cultura e da literatura, nomeadamente no que diz respeito aos programas de apoio à tradução e à participação do Brasil em eventos culturais internacionais, objeto do capítulo 4 dessa tese.

Uma vez que foi definida a atual posição da língua portuguesa no mapa linguístico mundial, é possível procurar situar a literatura brasileira no sistema literário mundial.

Frente à dilatação das fronteiras, conceitos como o de identidade cultural, literatura nacional e “cânone ocidental” deveriam ser repensados<sup>22</sup>. Para situar a literatura do Brasil dentro da literatura do mundo e refletir sobre as dinâmicas entre um centro e uma periferia cultural é preciso partir do conceito de cânone para apreender o impacto que o cânone ocidental teve e ainda tem na literatura brasileira.

O termo ‘cânone’ foi cunhado pela teologia para indicar os textos reconhecidos pela Igreja católica enquanto autenticamente inspirados pela divindade. Nos estudos literários, o termo designa o conjunto de obras consideradas como fundamentais dentro de uma determinada sociedade, localizável em termos temporais e espaciais. A escolha desses textos apoia-se em critérios estéticos e, sobretudo, ideológicos. Isso porque o cânone é estreitamente ligado à formação da identidade nacional. Como sugere Kothe, “a canonização não é apenas um processo exclusivo da literatura, mas parte da mitologia nacional<sup>23</sup>.”

Portanto, para abordar a questão do cânone em relação à nação Brasil, vale lembrar que a literatura brasileira nasce sob a tutela da literatura portuguesa por causa da relação colonial entre a colônia e a metrópole. Depois da independência política de 1822, a literatura brasileira tentou encontrar o seu espaço dentro da literatura mundial tendo em conta as suas características de nação periférica e as necessidades de afirmar a sua diferença em relação à ex-metrópole.

Declarar a diferenciação da literatura produzida no Brasil em relação à produção poética da ex-metrópole foi a fórmula encontrada pelos intelectuais do país para contribuir com a tarefa de consolidação política da nação<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Roberto MULINACCI, “Il canone pre-occidentale. La lirica italiana di Claudio Manuel da Costa e l'occidentalizzazione del Brasile”, in: *Topografia delle culture*, Bologna, I libri di Emil, 2011, p.122

<sup>23</sup> Flávio R. KOTHE, *O cânone republicano*, Brasília, Editora UnB, 2003, p.11

<sup>24</sup> Regina ZILBERMAN, Maria Eunice MOREIRA, *O Berço do Cânone*, Mercado Aberto, Porto Alegre, 1998

A formação da nação do ponto de vista político foi portanto acompanhada pela tentativa de constituir um *corpus* de textos literários que pudessem ser representativos, o que, num contexto pós-colonial, implicou a necessidade de se afastar do centro representado pela ex-metrópole. Porém, esse processo de afastamento ficou incompleto pela impossibilidade de afirmar uma verdadeira independência cultural: salvo raras exceções, consideradas como marginais pela cultura dominante, o modelo continuou sendo a Europa. Portugal, nação considerada como periférica dentro do espaço europeu, foi substituído por outras nações mais poderosas e prestigiosas do ponto de vista literário e linguístico, em particular a França, e o cânone ocidental foi considerado como o de referência.

Cem anos depois da independência política, o modernismo, pela primeira vez, contestou a subordinação da cultura brasileira a modelos exteriores. Com a criação do Movimento Antropofágico, os modernistas afirmaram a urgência de integrar as experiências culturais da Europa, através de um processo de antropofagia cultural, para poder elaborar uma especificidade brasileira:

Contra todos os importadores de consciência enlatada. [...] Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida. Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti. [...] Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. [...] A nossa independência ainda não foi proclamada<sup>25</sup>.

Essas frases, extraídas do Manifesto Antropofágico, escrito por Oswald de Andrade e publicado na Revista de Antropofagia em 1928, revelam toda a força do pensamento dos modernistas em termos de distanciamento da ex-metrópole, possível só através da recusa da importação de “consciências enlatadas” e de um ato antropofágico em relação à cultura europeia.

Ao longo dos anos, a reflexão antropofágica esteve na base de outros movimentos culturais, não só literários: nos anos 60 do século XX, o Tropicalismo partiu do conceito de canibalismo dos modernistas para criar obras musicais, teatrais, poéticas, cinematográficas e visuais onde houvesse o cruzamento de influências diferentes. Em âmbito musical por exemplo, as contribuições do rock, do folk, dos ritmos africanos e experimentais e da bossa nova foram ingeridos e digeridos para criar um estilo novo e inovador.

Esse breve e não exaustivo excuro sobre o conceito de canibalismo cultural torna-se portanto útil para entender de qual maneira o Brasil, desde a sua independência política, lidou com a questão da sua identidade nacional e da sua posição dentro do contexto mundial. Se o Movimento Antropofágico dos modernistas e o Tropicalismo são dois exemplos da rejeição de uma atitude passiva de imitação e dependência cultural, existiu ao mesmo tempo, na cultura dominante

---

<sup>25</sup> Oswald ANDRADE, in” Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”, *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928

brasileira, uma tendência a acompanhar os modelos europeus. As vanguardas tendem a ser aceitas só quando deixam de ser vanguardas.

A constituição de um cânone brasileiro representativo da produção literária nacional é portanto tema de discussões e debates. O peso do cânone ocidental, assim como definido por Harold Bloom em 1994<sup>26</sup>, continua muito forte e constrangedor, principalmente porque o autor entende o cânone não só como um conjunto daquelas obras que não se quer deixar morrer, mas como um verdadeiro espaço de luta entre vários textos. Ao centro do cânone de Bloom está Shakespeare, autor indispensável, segundo Bloom, não só para a definição de um cânone ocidental mas também da inteira cultura ocidental<sup>27</sup>. Os autores brasileiros, e da América Latina em geral (exceto Borges e Neruda) estão ausentes no cânone de Bloom. Quase em resposta à obra de Bloom, Said propõe, em *Cultura e Imperialismo*<sup>28</sup>, uma releitura das obras do cânone ocidental, evidenciando uma leitura pós-colonial dos clássicos literários: o escritor pós-colonial sabe que deve abandonar a atitude de reverência em relação às grandes obras do passado através de um processo de reelaboração, paródia ou reescrita, que possa verdadeiramente emancipá-lo. No Brasil, os Modernistas inserem-se justamente nesse percurso de afastamento e contestação de um cânone ocidental.

A reflexão dos estudos pós-coloniais sobre o cânone ocidental permitiu afirmar que uma leitura não eurocêntrica dessas obras poderia aumentar as possibilidades de compreensão e de apreciação, uma vez que só um olhar externo consegue observar realmente o panorama na sua totalidade<sup>29</sup>. As teorias de Deleuze e Guattari sobre as literaturas menores, assim como o percurso dos autores martinicanos Glissant e Chamoiseau sobre a identidade-rizoma e a escrita num país dominado contribuíram para pôr em questão a noção de cânone ocidental.

Porém, o mundo literário atual, apesar da globalização e das lutas dos movimentos pós-coloniais, está ainda sujeito a forças de dominação e continua atravessado por fronteiras, visíveis ou invisíveis, entre culturas consideradas como centrais e outras relegadas à periferia.

De fato, não se pode abordar a questão de um cânone literário sem olhar para o sistema literário mundial, regido por tensões que levam à formação de polos literários catalizadores e de polos catalizados, em âmbito nacional e internacional.

---

<sup>26</sup>Harold BLOOM, *The Western Canon*, New York, Harcourt Brace and Co., 1994

<sup>27</sup>Silvia ALBERTAZZI, "Canone", in *Abecedario Postcoloniale I-II*, Macerata, Quodilibet, 2004, p.55

<sup>28</sup>Edward SAÏD, *Culture and imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993

<sup>29</sup>ALBERTAZZI, *op.cit.*, p.58

Em *A república mundial das letras*, Casanova define o mundo literário como um espaço relativamente unificado que se ordena conforme a oposição entre os grandes espaços literários nacionais, que são também os mais antigos, ou seja os mais dotados de uma forte tradição literária, e os espaços literários surgidos mais recentemente e, por consequência, com uma história literária mais breve.

L'espace littéraire international s'est créé au XVI<sup>e</sup> siècle en même temps que s'inventait la littérature comme enjeu de lutte et il n'a pas cessé de s'élargir et de s'étendre depuis: références, reconnaissances, et par là même rivalités se sont constituées au moment de l'émergence et de la construction des États européens. D'abord enfermée dans des ensembles régionaux herméneutiques les uns aux autres, la littérature est devenue un enjeu commun. L'Italie de la Renaissance, forte de son héritage latin, fut la première puissance littéraire reconnue; la France ensuite, au moment de l'émergence de la Pléiade, fit surgir la première esquisse d'espace littéraire transnational en contestant à la fois l'avance italienne et l'hégémonie latine; l'Espagne, l'Angleterre, puis l'ensemble des pays européens, à partir de "bien" et de traditions littéraires différents, sont peu à peu entrés dans la concurrence. Les mouvements nationalistes qui sont apparus en Europe centrale au cours du XIX<sup>e</sup> siècle ont favorisé le surgissement de nouvelles revendications du droit à l'existence littéraire. L'Amérique du Nord et l'Amérique latine sont, elles aussi, entrées progressivement dans la concurrence au cours du XIX<sup>e</sup> siècle; enfin, avec la décolonisation, tous les pays exclus jusque-là de l'idée même de littérature propre (en Afrique, en Inde, en Asie...) revendiquèrent à leur tour l'accès à la légitimité et à l'existence littéraires<sup>30</sup>.

Nessa descrição da formação de uma literatura supostamente mundial, Casanova revela já, mesmo que implicitamente, a existência de dinâmicas de forças entre polos dominadores e dominados e, também, de uma visão eurocêntrica que considera a Europa como o espaço ao qual todos os países aspiram para ter legitimidade literária. Se o espaço literário mundial tende a recusar a sua estrutura hierárquica, o objetivo de Casanova consiste em evidenciar as rivalidades que o percorrem:

L'espace littéraire, centralisé, refuse d'avouer sa "structure inégale" [...] Ce modèle d'une République internationale des Lettres s'oppose donc à la représentation pacifiée du monde, partout désignée sous le nom de mondialisation (ou globalisation). L'histoire (comme l'économie) de la littérature, telle qu'on l'entendra ici, est au contraire l'histoire des rivalités qui ont la littérature pour enjeu et qui ont fait - à coup de dénis, de manifestes, de coups de force, de révolution spécifiques, de détournements, de mouvements littéraires - la littérature mondiale<sup>31</sup>.

De fato, a geografia da república mundial das letras constituiu-se a partir da oposição entre capitais literárias e outros polos que são dependentes delas (literariamente) e que se definem através da distância estética que os separa delas.

---

<sup>30</sup> Pascale CASANOVA, *op.cit.*, 2008, p.30

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.31

Cette République mondiale des Lettres a son propre mode de fonctionnement, son économie engendrant hiérarchies et violences, et surtout son histoire qui, occultée par l'appropriation nationale (donc politique) quasi systématique du fait littéraire, n'a encore jamais été véritablement décrite<sup>32</sup>.

O prestígio literário de uma nação deriva da sua antiguidade enquanto espaço de produção literária (e, por conseguinte, os clássicos são o privilégio das nações literárias mais antigas). Como lembra Casanova, o prestígio literário enraíza-se na nação também através de um ambiente profissional mais ou menos grande, um público restrito e culto, o interesse de uma aristocracia ou de uma burguesia iluminadas, salões literários, imprensa especializada, coleções literárias concorrentes e prestigiosas, editoras sofisticadas e, obviamente, escritores famosos, respeitados e que se dedicam inteiramente à escrita. De fato, nos países literariamente prestigiosos, os grandes escritores podem tornar-se profissionais da literatura.<sup>33</sup>

Casanova esclarece porém que não se trata de uma simples oposição binária entre espaços literários dominadores e espaços dominados mas de um *continuum*: as oposições, as concorrências, as múltiplas formas e denominações impedem a definição de uma hierarquia linear. Todos os dominados literários não se encontram na mesma posição e o seu comum estado de dependência específica não implica que seja possível descrevê-los através das mesmas categorias. Dentro do grupo das literaturas mais dotadas, por exemplo, ou seja, no entender de Casanova, os espaços europeus que entraram primeiro numa concorrência transnacional, existem literaturas dominadas. Nesse sentido, é importante lembrar que já no contexto europeu, a literatura de língua portuguesa, elaborada por Portugal, encontra-se numa posição subalterna relativamente às outras nações mais fortes literariamente, como a França, a Inglaterra ou a Alemanha.

Casanova cita o crítico Antônio Cândido<sup>34</sup> que explica que a fraqueza cultural da América Latina deriva da ausência de recursos específicos: a taxa elevada de analfabetismo, a inexistência de públicos disponíveis para a literatura, a falta de meios de comunicação e difusão, a impossibilidade de especialização por parte dos escritores são todos fatores que enfraquecem a cultura<sup>35</sup>.

De fato, se aplicarmos essa teoria de um sistema literário regido por dinâmicas de forças entre dominadores e dominados ao contexto brasileiro, o resultado seria uma estrutura de bonecas russas: a boneca menor seria constituída pela literatura periférica brasileira, seguida pela literatura brasileira, seguida pela literatura europeia que constitui a boneca maior. Porém, como lembra

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.30

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.35

<sup>34</sup> Antônio CANDIDO, "Literatura e subdesenvolvimento" in *Educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989, p.140-162

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.37

Casanova, não é possível traçar uma hierarquia estável: as forças dominadoras sempre tentarão impor o seu poder aos dominados, embora nem sempre consigam. É precisamente esse processo de subversão da ordem literária mundial que nos interessa explorar. A literatura periférica brasileira define-se como uma literatura que fala da periferia a partir da periferia, dando voz a uma margem que é muitas vezes silenciada pela cultura dominante. Se a dimensão geográfica é portanto essencial na formação dessa literatura, ela não é a única e, aliás, é posta em discussão pelos fluxos de difusão e de circulação editoriais nacionais e internacionais. De fato, a presença da literatura periférica brasileira nos catálogos de editoras estrangeiras, assim como em eventos culturais internacionais, e a crescente popularidade de alguns dos seus escritores mesmo na cena nacional, põe em questão os equilíbrios do sistema literário estabelecido e confirma a ideia de que o conceito de *continuum* é talvez o mais apropriado para descrever a cena literária do mundo globalizado e interconectado.

Na visão da Casanova, os escritores podem ser classificados segundo diferentes tipos conforme a sua posição dentro do sistema literário internacional: os escritores “nacionais”, sejam do centro ou da periferia, ignoram a concorrência mundial e consideram tão somente as normas e os limites nacionais. Ao oposto, os “modernos” ou os “cosmopolitas” são aqueles que conhecem o relógio literário internacional e que se abrem à vida literária internacional tentando romper com o que descobrem ser o seu exílio, o afastamento literário. Tanto quanto os nacionais, também os cosmopolitas podem ser centrais ou “excêntricos”. Os cosmopolitas participam à produção do valor literário e a tradução das suas obras são um instrumento essencial da unificação do espaço literário porque permitem a exportação e a difusão das grandes revoluções consagradas nos centros<sup>36</sup>.

De fato, se o mundo literário está dividido entre centros e periferias, os escritores podem, através de uma escrita “cosmopolita” e da tradução, reinventar a literatura e ultrapassar o “atraso” daqueles que acreditam na eternidade das formas estéticas passadas e nos modelos literários obsoletos. Nem todos os escritores excêntricos são condenados a um atraso intrínseco, da mesma forma que nem todos os escritores centrais são necessariamente modernos<sup>37</sup>. Deixando de lado a ideia de progresso na arte que parece ser implícita nas palavras da estudiosa francesa, o que nos interessa aqui é sublinhar como, ainda uma vez, a relação entre literaturas dominantes e dominadas se desenvolve segundo níveis diferentes de poder e de subordinação: os vários países posicionam-se seguindo uma graduação de centralidades e perifericidades diferentes e, dentro desse espaço, existem momentos em que esses diferentes níveis estão em contato e há compenetração entre eles,

---

<sup>36</sup> CASANOVA, *op.cit.*, p.151

<sup>37</sup> *Ibidem*, p.153

como por exemplo no caso da circulação internacional da literatura periférica. Contudo, apesar da transversalidade da presença de escritores cosmopolitas no centro ou na periferia, os escritores excêntricos devem lidar com as normas impostas pelo centro e, sobretudo, encontrar aquele justo meio entre os dois extremos que os tornará visíveis. Para ser percebidos, terão de produzir e mostrar uma certa diferença mas não reivindicar uma distância absoluta que os tornaria imperceptíveis<sup>38</sup>.

Na visão de Casanova, só dois caminhos são possíveis para os escritores dominados: afirmar a sua diferença e autocondenar-se ao destino dos escritores nacionais que produzem em línguas literárias menores, que não são nada ou só pouco reconhecidas dentro do universo literário ou, pelo contrário, assimilar-se a um dos grandes centros literários negando a sua diferença e respeitando as regras<sup>39</sup>. Mesmo que Casanova acene para a possibilidade de um cosmopolitismo transversal entre centro e periferia e reconheça o potencial inovador dos escritores periféricos, no final recorre a um esquema binário e não deixa à periferia nenhuma possibilidade salvo a nacionalização ou a assimilação. Ao contrário, a presente tese doutoral, em particular nos capítulos 3 e 4, procura imaginar outros caminhos, quer em termos de escrita por parte dos autores brasileiros quer em termos de difusão internacional através da tradução.

### **1.3 As fronteiras linguísticas e culturais no Brasil**

Consideremos a língua como uma cidade: ambas são constituídas por um centro e uma periferia, divididos por fronteiras, visíveis ou invisíveis. Na cidade, as ruas, os muros e os condomínios fechados são barreiras que servem para que as camadas altas da sociedade possam se defender das baixas; na língua, a norma padrão tenta dominar e ordenar todos os espaços, relegando as formas não-padrão, que considera como impuras, à periferia.

Para compreender as dinâmicas linguísticas entre a norma padrão e as formas não-padrão dentro do Brasil, é preciso dar um passo atrás a fim de observar o percurso da língua portuguesa, tendo em conta o contexto colonial e pós-colonial. Essa reflexão sobre a língua visa situar a literatura brasileira, e os diferentes escritores do nosso *corpus*, dentro do espaço literário nacional. De fato, como lembra Casanova, conforme o prestígio de textos escritos em determinadas línguas, existem, dentro do universo literário, línguas reputadas mais literárias que outras, o que leva a uma situação de desigualdades linguísticas dentro dos mercados verbais<sup>40</sup>. Uma reflexão sobre a língua

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p.230

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.259

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.36-41

portuguesa, e das suas variações sociolinguísticas, permite situar os autores do *corpus* frente às normas linguísticas nacionais e internacionais e apreender toda a importância da tradução para textos escritos em uma língua periférica, ainda mais quando essa língua quer afirmar a sua perifericidade através de usos linguísticos inovadores ou críticos (como no caso de alguns textos de literatura periférica).

Segundo Casanova, a língua é o maior elemento das lutas e das rivalidades de diferenciação das periferias literárias frente aos centros. As revoluções literárias baseiam-se em revoluções linguísticas: nos espaços dominados a questão da língua é portanto fundamental. Os escritores podem escolher entre a assimilação, ou seja anular qualquer especificidade para integrar-se à norma, ou a dissimilação, ou seja a acentuação da diferença para afirmar uma nova língua nacional<sup>41</sup>. No capítulo 3 veremos como alguns escritores podem elaborar outras estratégias linguísticas que liberam a sua obra dessa duplicidade constrangedora entre respeito ou oposição à norma. Por enquanto, traçamos aqui um percurso sobre a língua portuguesa na sua variante brasileira, necessário para entender o que é a norma dentro do contexto brasileiro e para apreender as estratégias e desafios linguísticos dos escritores do *corpus* em estudo.

Indica-se com “lusosfera” o espaço transcontinental composto pelos países cuja língua oficial e/o nacional é o português: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor Leste. Essas nações, que formam a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP<sup>42</sup>), são ditos lusófonos: o prefixo “luso”, contido também em “lusofonia”, um “continente imaterial” segundo Eduardo Lourenço<sup>43</sup>, deriva do latim *Lusus*, o filho ou o descendente do deus Baco que teria povoado a parte ocidental da península ibérica. Por que se escolheu o nome “lusofonia” e não “portofonia” por exemplo? Provavelmente porque a palavra “lusofonia” foi considerada como mais neutra de que “portofonia” que tem em si o prefixo de

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.361

<sup>42</sup> A CPLP foi criada em 17 de Julho de 1996 por Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe. No ano de 2002, após conquistar independência, Timor-Leste foi acolhido como país integrante. Atualmente é formada por oito Estados soberanos cuja língua oficial ou uma delas é a língua portuguesa: a República de Angola, a República Federativa do Brasil, a República de Cabo Verde, a República da Guiné-Bissau, a República de Moçambique, a República Portuguesa, a República Democrática de São Tomé e Príncipe e a República Democrática de Timor-Leste. Além dos membros plenos e efetivos, há três observadores associados que são a República da Guiné Equatorial, a República de Maurícia e a República do Senegal. Todos os três localizam-se no continente africano, mas apenas um tem o português como língua oficial, a Guiné Equatorial.

<sup>43</sup> Eduardo LOURENÇO, “Imagem e miragem da lusofonia”, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, 2º ed., Gradiva, Lisboa, 1999, p. 174, In: MULINACCI, R. “Lusofonie”, *Limes Rivista italiana di geopolitica: Lingua è potere*, Anno 2 n.3, 2010

“português” e também de “Portugal”: a intenção da criação da CPLP era de fato ultrapassar a situação geopolítica colonial e criar um espaço de trocas igualitárias entre os países do antigo império, cuja história comum se expressaria na língua lusófona. Na verdade, mesmo se escondida sob o termo “lusofonia”, a hegemonia de Portugal manteve-se justamente em termos linguísticos: a norma portuguesa continuou a ser o único modelo ideal de referência, de modo que para as demais variedades foi complicado elaborar uma consciência linguística que lhes fosse própria, mesmo se inserida no espaço de comunhão da lusofonia. Não é por acaso, então, que o projeto de elaboração do acordo ortográfico tenha tido muitos problemas de finalização: entre as outras razões, há, por parte dos portugueses, a recusa de aceitar o que eles chamam de “abrasileiramento” da língua, e que na realidade é apenas uma tentativa de unificação ortográfica das duas margens do Atlântico. Assim, esse universo que não quer reconhecer a sua variedade e o seu policentrismo linguísticos, recorre a atributos geográficos para representar uma realidade de diferenças idiomáticas que ainda não têm estatutos definidos:

al nome “portoghese” non corrisponde sempre lo stesso referente nei molteplici spazi culturali dove si trova ad essere declinato, tanto da richiedere spesso un supplemento di designazione mediante il ricorso ad attributi geografici (portoghese europeo, portoghese brasiliano, portoghese mozambicano eccetera). L’unità glottonimica implicita nel nome comune di lusofonia si sfalda nei nomi propri in cui si articola internamente l’insieme delle varietà del portoghese, demandando così alla geografia la responsabilità di supplire alle titubanze epistemologiche dell’approccio linguistico<sup>44</sup>.

A lusofonia é, então, um espaço onde as fronteiras, mesmo que negadas através de estratégias de criação de um universalismo utópico, são ainda muros: se a aceitação das diversidades acontecesse realmente, seria talvez ainda possível construir um “continente imaterial” onde todas as nações e as variedades linguísticas fossem reconhecidas e separadas por fronteiras positivas, permeáveis ao Outro.

Passando do contexto da lusofonia ao contexto brasileiro e, mais especificamente, àquele das cidades brasileiras, é útil traçar algumas reflexões sobre as dinâmicas linguísticas desse espaço tão plural.

O sociolinguista inglês Halliday, no seu estudo *Language as social semiotics* de 1978<sup>45</sup>, afirma que a cidade é um espaço de discursos: ela é construída e sustentada pela língua; os seus

---

<sup>44</sup> Roberto MULINACCI, “Lusofonie”, *Limes Rivista italiana di geopolitica: Lingua è potere*, Anno 2 n.3, 2010, p.181

<sup>45</sup> Michael Alexander Kirkwood HALLIDAY, *Language as social semiotic*, Baltimore, University Park Press, 1978

habitantes comunicam entre si e, nas conversas, afirmam e remodelam de maneira constante os conceitos de base que definem a sociedade urbana.

Se aceitarmos então considerar o espaço urbano como lugar específico das trocas linguísticas, da representação em palavras da realidade social, espacial e histórica, ou em outros termos, se pensarmos que a cidade fala e é falada e que os discursos dos seus habitantes compõem a realidade urbana, a questão que se põe é: qual é a língua ou quais são as línguas desses discursos?

A cidade é múltipla, não chega nunca a formar um conjunto uniforme e imutável, bem pelo contrário compõe um espaço fracionado: como então conceber a unidade, própria ao conceito de espaço, e a diversidade, intrínseca à ideia de “fração”. Um dos pontos centrais reside precisamente nessa relação diversidade/uniformidade: a cidade, considerada como um todo, continua de qualquer modo dividida em bairros, como a sociedade se quer segmentada em classes e a língua em “níveis” sociolinguísticos<sup>46</sup>. A cidade aglomera territórios singularizados em discursos, através da atribuição real ou representada de línguas ou de variedades linguísticas a espaços indenitários e identificadores. Desse modo, a cidade constitui um laboratório das experiências sociolinguísticas: nela, o indivíduo exerce muitos papéis sociais ao longo de um mesmo dia, comunicando-se com os mais diferentes interlocutores. A sua língua terá então que apresentar um leque de modalidades diferentes, aptas a possibilitar trocas linguísticas em contextos sociais diferentes.

Nas cidades do Brasil, também, as diferenças linguísticas horizontais, ou seja as regionais, tornaram-se diferenças verticais, associadas à noção de prestígio: durante o processo de colonização do país, a língua trazida pelos portugueses foi mantida nas cidades do litoral, onde o intercâmbio comercial e cultural com a metrópole era muito forte; no interior esse intercâmbio era menor e desse modo a língua foi influenciada de forma mais profunda pelas línguas que os escravos traziam da África e pelas línguas indígenas. Assim, criou-se uma separação nítida entre o falar urbano e o rural. De fato, como lembra Dante Lucchesi, no período da colonização do Brasil, desde meados do século XVI até o início do século XIX

temos, de um lado, os pequenos centros urbanos, onde se situavam os órgãos da administração colonial, sob forte influência cultural e linguística da metrópole. A elite colonial era naturalmente bastante zelosa dos valores europeus, buscando assimilar e preservar ao máximo (o que é previsível nessas situações) os modelos de cultura e de língua vindos d'além-mar. [...] A outra vertente da formação da língua no Brasil fincou raízes no interior do país, para onde se dirigiu a maior parte da população no período colonial. Fora dos reduzidos centros da elite, nas mais diversas regiões do país, o português era levado, não pela fala de uma aristocracia de altos funcionários ou de ricos comerciantes, mas pela fala rude e plebeia dos colonos pobres. Além disso, a língua portuguesa era adquirida nas situações as mais precárias pelos escravos [...]. Dos princípios da colonização até 1808, e daí por diante com intensidade cada vez maior, se notava a dualidade linguística entre

---

<sup>46</sup> Usa-se aqui a palavra “nível”, entre aspas, para indicar que esse conceito não está livre de uma concepção hierárquica da língua, e que deverá então ser substituído por “modalidade”.

a nata social, viveiro de brancos e mestiços que ascenderam, e a plebe, descendente dos índios, negros e mestiços da colônia<sup>47</sup>.

Contudo, no século XX, a migração das populações das pequenas cidades e zonas rurais para os grandes centros e a difusão dos meios de comunicação de massa fizeram com que as variedades urbanas e as rurais se encontrassem no universo da cidade: os vernáculos rurais, por causa da pressão do prestígio da norma culta, viveram um processo de declínio de modo que a dicotomia (horizontal) entre urbano e rural virou uma dicotomia vertical entre a norma padrão e os vernáculos, transformados em dialetos urbanos de classe baixa. A variação sociolinguística torna-se então uma consequência da passagem da dicotomia rural-urbano à estratificação urbana e da secular má distribuição de bens materiais, sendo negado à população pobre também o acesso à cultura dominante.

Antes de indicar e explicar as várias modalidades linguísticas que constituem a variação, deve-se lembrar que essas categorias não podem ser consideradas como absolutamente separadas e estanques: a língua não pode ser representada, estudada ou falada como se fosse formada por repartições ordenadas segundo hierarquias de importância e de prestígio, conforme afirma a maioria das teorias linguísticas. Como explica a sociolinguista Stella Maris Bortoni-Ricardo<sup>48</sup>, as gramáticas brasileiras, para descrever o português do Brasil, propõem geralmente distinções entre língua padrão, dialetos, variedades não padrão, linguagem popular etc. Essa terminologia carrega em si uma concepção preconceituosa, discriminando o que está fora da norma (definido através do “não”, sendo a sua existência possível só através de uma negação), e transmitindo a ideia de que existem fronteiras rígidas entre essas entidades, o que é falso.

Abordar a questão das dinâmicas sociolinguísticas pressupõe uma clara definição do significado que o termo norma tem, na linguística como no senso comum. Nesse sentido, Lucchesi lembra a diferença entre ‘normal’ e ‘normativo’, duas derivações do substantivo ‘norma’: se o normal é o que é habitual, costumeiro, tradicional dentro de uma comunidade, o adjetivo ‘normativo’ faz referência a um sistema ideal de valores que, muitas vezes, é imposto dentro de uma comunidade<sup>49</sup>. Essa dúplici natureza da norma concretiza-se na situação linguística do Brasil:

---

<sup>47</sup> Dante LUCCHESI, “Norma linguística e realidade social”, in Marcos BAGNO (org.), *Linguística da norma*, São Paulo, Edições Loyola, 2004, p.77

<sup>48</sup> BORTONI-RICARDO, Stella Maris, *Nós chegemu na escola, e agora? Sociolinguística e educação*, São Paulo, Parábola Editorial, 2011

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.64

por que falantes que foram expostos por mais de quinze anos a um determinado padrão normativo não refletem esse padrão no seu comportamento linguístico usual<sup>50</sup>?

Essa questão põe em evidência como a relação entre atitude normativa e comportamento normal seja muito complexa, uma vez que o sistema de valores na base dos julgamentos dos atos linguísticos dentro de uma comunidade de fala e os padrões de comportamento linguístico observáveis dentro da mesma comunidade não coincidem. Por essa razão, pensar num sistema linguístico separado por fronteiras entre norma e usos, ou entre registros, seria ilusório e reducionista. É portanto preferível adotar a ideia de *continuum*, mais representativa da situação real.

Contudo, antes de definir o *continuum*, é útil tentar explorar as características dessa suposta norma para entender as consequências que a adoção de uma lógica dicotômica pode comportar.

O que não é norma, é na maioria das vezes indicado como “linguagem popular”: mas o que significa “popular”? O que contém essa categoria? Na verdade, só é possível definir o “popular” através de uma relação<sup>51</sup>, ou seja como o que, comparado à língua normativa, é excluído por essa. Essa noção é um dos produtos da aplicação que estruturam o mundo social segundo as categorias do alto e do baixo, do fino e do grosso ( “palavrões” por exemplo), do distinto e do vulgar, do raro e do comum, do contido e do relaxado, da cultura e da natureza. Essas categorias negam a fluidez da linguagem, ignorando por exemplo a superposição da fala relaxada dos locutores dominantes (designado como “fam.”) e a fala contida dos locutores dominados (classificada como “pop.”) e sobretudo a diversidade das falas globalmente relegadas à classe do popular. As classificações como “linguagem popular”, “vulgar” ou “familiar” permitem manter algumas palavras numa zona depreciada, criando espaços de marginalização, também no dicionário.

O linguista Dino Preti, no seu trabalho *Sociolinguística. Os níveis de fala. Um estudo sociolinguístico do diálogo literário*, lembra que a nossa vida em sociedade está baseada em intercâmbios e comunicações que se realizam fundamentalmente pela língua: através dela, que transforma a realidade em signos, o indivíduo interage com a sociedade. Como a sociedade, e principalmente a brasileira, está fortemente marcada por hierarquias, cada um terá de adequar a sua fala à classe em que se situa no momento.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p.65

<sup>51</sup> Pierre BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, pp.133-138

A língua está então ao mesmo tempo sujeita a duas forças: a diversificadora, constituídas pelas falas individuais em sua interação com fatores extralinguísticos, e a uniformizadora, que disciplina e prescreve, nivelando os hábitos linguísticos.

Segundo Preti:

o indivíduo sacrifica sua criatividade, em função de uma necessidade comunicativa, enquadrando-se, inconscientemente, na língua da coletividade em que atua; a comunidade, admitindo a criação individual, incorporando hábitos linguísticos originais que atualizam o processos da fala coletiva, evolui naturalmente, procurando uma melhor forma de comunicação<sup>52</sup>.

Como pode o indivíduo brasileiro enquadrar-se numa língua comum a todos? Qual poderia ser essa língua de comunicação compartilhada por todos os cidadãos? Essa pergunta é justificada pela constatação de que no Brasil a língua modelo, chamada de “normativa”, está tão longe dos usos linguísticos que não é possível nenhum enquadramento nem nenhuma incorporação.

Preti passa a tratar a questão da norma culta, citando Coseriu que, em *Teoría del lenguaje y Lingüística General*, afirma que a norma é “o que se disse e tradicionalmente se diz numa comunidade”, e compreenderia “só o que na fala concreta é repetição de modelos anteriores”. Para ele, “a norma é a realização coletiva do sistema e contém o próprio sistema e, mais, os elementos funcionalmente não-pertinentes, mas normais na fala de uma comunidade”. Ela é, com efeito,

um sistema de realizações obrigatórias, de imposições sociais e culturais e varia segundo a comunidade. Dentro da mesma comunidade linguística nacional e dentro do mesmo sistema funcional podem-se comprovar várias normas (linguagem familiar, linguagem popular, língua literária, linguagem elevada, linguagem vulgar etc.) distintas, sobretudo no que concerne ao vocabulário, mas frequentemente também nas formas gramaticais e na pronúncia<sup>53</sup>.

A definição de norma dada por Coseriu é um projeto de mudança dessa mesma categoria. De fato, Coseriu imagina um sistema linguístico onde haja várias normas, entre as quais também a vulgar e a familiar: esses atributos, geralmente utilizados para descrever de uma maneira muito indefinida tudo o que sai da norma, chegam pelo contrário a adquirir o estatuto de caracterizadores de certos tipos de normas; Coseriu sublinha a importância de uma relação entre a tradição e a atualidade de modo que a língua se torne a expressão da mudança mas também da continuidade com o passado. A posição de Coseriu em relação à norma parece-nos um ótimo ponto de partida

---

<sup>52</sup> Dino PRETI, *Sociolinguística. Os níveis de fala. Um estudo sociolinguístico do diálogo literário*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1974, p.28

<sup>53</sup> Eugenio COSERIU, *Teoría del lenguaje y Lingüística General*, 1973, pp. 90-104, In: PRETI, D. ob. cit., pp. 30-31

para que se possa atingir no contexto brasileiro a uma concepção da situação linguística como a de um *continuum*.

Prete continua insistindo no conceito de variedade:

O que existe é um processo estratificador da língua, representativo da própria hierarquia social dos locutores, com um grau maior ou menor de originalidade, contido e limitado por uma norma geral, coletiva. Logo, chegaríamos ao princípio, aparentemente paradoxal, da “variedade dentro da uniformidade”<sup>54</sup>.

O conceito de “variedade dentro da uniformidade” é o objetivo que tem que ser alcançado pelas ciências da linguagem: é fundamental que haja o reconhecimento de que existem muitas normas diferentes contidas dentro de uma norma geral que deverá ser então realmente coletiva para que todos possam usá-la e, por conseguinte, se identificarem nela. A “uniformidade sem variedade” ao contrário não é possível nem desejável porque nivela todos e todas as maneiras de falar num todo indefinido e opressor. Bourdieu, na sua obra *Langage et pouvoir symbolique*, avisa que é preciso se livrar da ideia de um comunismo linguístico e cita, como exemplo dessa tendência universalista, Auguste Comte:

Envers des richesses qui comportent une possession simultanée sans subir aucune altération, le langage institue naturellement une pleine communauté où tous, en puisant librement au trésor universel, concourent spontanément à sa conservation<sup>55</sup>.

Comte descreve a apropriação da linguagem como uma espécie de participação mística e acessível por todos, onde a posse está negada. Ele insere-se então na linha da uniformidade, acrescentando também a ideia perigosa do misticismo: ao mesmo tempo que ele declara a igualdade de todos perante a língua, desenvolve uma visão espiritual que implicitamente afirma a aproximação maior da fonte mágica das palavras por parte de alguns, os eleitos.

Além da dicotomia norma/usos, a situação linguística é muitas vezes descrita através da contraposição entre língua escrita e língua oral. De fato, essas duas modalidades de expressão linguística são geralmente definidas através de atributos opostos, como correto/errôneo ou cuidado/relaxado, que designam a língua oral por meio de uma subtração: ela é uma língua escrita menos correta, menos cuidada, menos meditada, menos construída, menos. Ao contrário, é preciso que as duas formas sejam consideradas como componentes, igualmente necessárias, da linguagem:

---

54 PRETEI, *op.cit.*, p.36-37

55 Auguste COMTE, *Système de politique positive*, t.II, Statique sociale, 5e éd., Paris, Siège de la société positiviste, 1929, p.254, In: Pierre, BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001

só desta maneira é possível estudar e entender fenômenos sociolinguísticos como o da gíria ou começar a introduzir na sala de aula a prática de um trabalho aprofundado sobre a oralidade, nas suas expressões cotidianas e literárias. Como afirma a linguista Diana Luz Pessoa de Barros, já está se consolidando a ideia de que é insuficiente e impróprio pensar numa distinção rígida entre escrita e fala e que seja mais apropriado e realístico conceber a existência de posições intermediárias ou de certa continuidade entre os pontos extremos em que se caracterizam idealmente língua falada e língua escrita<sup>56</sup>. Como explica a linguista, a fala e a escrita não são sistemas cognitivos paralelos mas modos complementares de ver e compreender o mundo e entre eles existem graus e posições intermediárias de variação. Aplicando o conceito da norma à fala e à escrita, vemos que há uma diferença entre a aceitação dos usos na fala e na escrita: são portanto aceitos na fala usos que são considerados insuficientes na escrita. Porém, ainda uma vez, existem graus e compenetrações infinitas entre fala e escrita: pensamos por exemplo aos empregos mais formais da fala, como acontece durante um discurso público, uma aula ou uma conversa com alguém de importante, ou aos usos aceitos na fala informal e que começam a ser incorporados na escrita, definindo uma escrita mais coloquial<sup>57</sup>. Conceber a fala e a escrita como termos contrários é irreal e enganador: na verdade, a fala e a escrita são “modos e formas diversas de produzir sentidos e de estabelecer relações entre sujeitos”<sup>58</sup> e não devem então ser percebidos como polos opostos mas, pelo contrário, devem ser postos num *continuum*, formado de múltiplas graduações.

Dentro dessa tese doutoral, levando em conta a importância que a fala assume nas formas de expressão das periferias das grandes cidades brasileiras, escolheu-se dedicar uma atenção especial à gíria, um uso linguístico da língua falada com características próprias, interessantes de serem analisadas para ressaltar a relação entre escrita e fala, entre norma e usos.

A gíria é um fenômeno sociolinguístico que inclui em si dois diferentes universos: o de grupos sociais marginalizados que inventam e utilizam uma língua secreta, com formas e vocabulário peculiares, desconhecidos pelos que estão fora do grupo, e o do resto da população que usa termos da gíria para criar uma maior familiaridade na conversa.

---

<sup>56</sup> Diana Luz PESSOA DE BARROS, “Entre a fala e a escrita: algumas reflexões sobre as posições intermediária” In: Dino PRETI (org.), *Fala e escrita em questão*, São Paulo, Humanitas FFLCH/USP, 2000, p. 58

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 71

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 77

Quando pessoas dos grupos marginalizados usam a gíria, elas têm o objetivo de comunicar entre si sem serem entendidos por outros que não pertencem ao grupo, que estão “fora”. Essa linguagem torna-se então secreta, somente compreensível aos iniciados, e por isso leva o falante a auto-afirmar-se em relação àquela sociedade que o marginaliza. Por ser secreta, a gíria tem que se renovar e transformar continuamente para que a massa não entre no universo cifrado. Pelo fato de funcionar como ato de luta contra a massa social, a gíria está muitas vezes carregada de agressividade, de ironia ou de sarcasmo. Quando a fala de grupo começa a ser conhecida pelo resto da sociedade, obviamente deixa de ser secreta e torna-se parte integrante da linguagem comum. A sua função não é mais afirmar o pertencimento a um grupo restrito, mas ao contrário ampliar os limites de familiaridade e de aproximação com o ouvinte. Como lembra Preti, a crescente aceitação que a gíria tem dentro da cultura de massa e seu ingresso na língua da mídia, pelo que diz respeito aos termos que já perderam a conotação de termos secretos de um grupo marginalizado, fez com que ela entrasse na linguagem comum. Desse modo, atenuou-se o preconceito que, ao longo dos séculos, lhe tinha sido atribuído, justamente pela sua relação com os grupos marginalizados<sup>59</sup>.

A gíria então se baseia na contraposição entre o dentro e o fora, a margem e o centro, mas, aproveitando essas mesmas dicotomias, ela ultrapassa as fronteiras sociais e invade a língua de todos, invertendo os conceitos de centro e periferia. Pode-se dizer que a gíria é um contínuo processo de auto-segregação e de destruição dessa mesma segregação, sendo que a língua viaja pela sociedade através do uso, sendo a oralidade a parte mais aberta a mudanças e movimentos, ao contrário da escrita, mais controlada porque conservada nos livros.

Depois dessa análise do fenômeno da gíria, como uma das expressões da oralidade, é mais fácil entender porque essa tem que ser estudada como um universo em si, que não precisa da escrita para sobreviver ou ter legitimidade. Se então existem diferenças entre essas duas modalidades de expressão linguística, é claro porém que, dentro de ambas, há muitas tonalidades, da mais cuidada à mais coloquial, e que as “linhas que delimitam essas variedades [...] são tão tênues que se entrecruzam<sup>60</sup>.”

Por essas razões, decide-se representar a língua e as suas várias expressões através de uma linha contínua que elimina o conceito de nível linguístico e o substitui pelo de *continuum*: a língua torna-se um espaço onde o centro e a periferia coexistem e comunicam, sendo postos na mesma linha.

---

<sup>59</sup> Dino PRETI, “A gíria na língua falada e na escrita : uma longa história de preconceito social”, In : Dino PRETI (org.), *Fala e escrita em questão*, São Paulo, Humanitas FFLCH/USP, 2000, p.248

<sup>60</sup> PRETI, *op.cit.*, 2000, p.14



Podemos observar porém como, apesar da presença inegável desse *continuum* linguístico, a tendência mais forte por parte das pessoas é a da exclusão do outro ou da auto-exclusão: do ponto de vista urbanístico, vemos que os condomínios traduzem o desejo, por parte do rico, de se auto-diferenciar do pobre; da mesma forma, a gíria de grupo permite aos que já foram marginalizados, separar-se e sublinhar esse afastamento de modo que ele se torna um traço indenitário, uma afirmação de diferença; a norma culta também, sendo a língua das classes altas, as que completaram o percurso escolar, vira uma marca de categorização, uma fronteira.

Todas essas manifestações visam ocultar o outro e negar a sua existência: os condomínios, com os seus muros, ocultam a quem mora ali dentro, a visão da favela, e a quem está fora, a visão das riquezas; a gíria, através de um vocabulário não compartilhado por toda a sociedade, oculta o seu secreto; a norma culta torna-se, como sugerem os linguistas Castilho e Bagno<sup>61</sup>, norma oculta por conter em si, de maneira implícita, preconceitos sociais sobre as outras variedades linguísticas. Isso pode ser observado também, em literatura, nas categorias utilizadas pela crítica ou, em certos casos, nas posições assumidas pelos próprios autores: muitas vezes, utilizam-se definições dicotômicas para situar os autores em determinados âmbitos. Por exemplo, um autor de literatura periférica de São Paulo é antes de tudo lido como representante da periferia e não como escritor *tout court*. Nessa tese doutoral, procura-se mostrar que, ao contrário, é possível aplicar o conceito de *continuum* à cena literária, nacional e internacional, e desenvolver desse modo o grande potencial que os contatos entre formas narrativas e línguas diferentes sugerem. Essa questão será aprofundada nos capítulos seguintes.

Essas observações sobre a língua constituem uma base necessária para analisar as obras dos autores do *corpus* e apreender as implicações das formas linguísticas utilizadas nas suas obras. Cada um dos autores situa-se de maneira diferente perante a língua, a oralidade e a norma: Rodrigo Ciríaco, representante da literatura periférica, incorpora aos seus textos a fala da periferia, inclusive muitos termos da gíria; Marcelino Freire pauta as suas páginas, os seus contos/cantos, pela oralidade nordestina; Ana Paula Maia afasta a sua língua de qualquer impureza deixando os seus textos limpos e fluidos sem porém ficar presa dentro de um uso rígido da norma; Patrícia Melo representa a diversidade social das suas personagens através de formas linguísticas opostas. Tais estratégias autorais serão objeto de análise mais aprofundada no capítulo 3.

Além das obras, tudo o que constitui o seu contexto se posiciona de diferentes maneiras frente à língua, à norma e aos diferentes usos sociolinguísticos. Nesse sentido, a literatura periférica

---

<sup>61</sup> Marcos BAGNO, *A norma oculta: língua e poder na sociedade brasileira*, São Paulo, Parábola, 2003

tem a capacidade de chegar a um público jovem e, em alguns casos, de entrar em sala de aula através de iniciativas e eventos colaterais impulsionados pelos autores: pode representar uma ocasião, uma oportunidade, para mudar a rígida concepção do ensino da literatura e da língua. Os discursos da literatura periférica, pelos temas e pelas linguagens, conseguem interessar também o público dos bairros periféricos, menos familiarizados com as práticas de leitura e de escrita.

Muitas vezes imersos em um cotidiano próximo do descrito nas obras, com empregos parecidos pelos executados anteriormente pelos autores, com um linguajar repleto de gírias e códigos que também estão presentes ao longo das narrativas e poemas dessa vertente literária, esse jovem aluno de escola pública de periferia passa a perceber, a partir das leituras literárias experimentadas em sala de aula, uma representatividade social até então não vista nas demais obras canônicas<sup>62</sup>.

Iniciativas como os saraus ou a FLUPP (Festa literária das UPP), que serão objeto do capítulo 2, representam a tentativa, por parte da periferia, de afirmar que outras modalidades de letramento, que levem em conta também os usos linguísticos menos monitorados contrastando com a “norma oculta”, são possíveis.

A periferia não é só econômica, política e social mas, como vimos, também linguística, e cultural: o centro detém o poder de determinar o que deve ser lido, visto ou escutado pela população. Esse poder realiza-se através de duas estratégias: de um lado os meios de comunicação, as grandes editoras e as grandes produtoras cinematográficas e musicais que definem a oferta cultural e a sua difusão; do outro lado, o Estado que age através da canonização dos textos fundamentais de literatura, da definição dos programas escolares e acadêmicos e da criação de instituições, como a Academia Brasileira de Letras, que visam à preservação das obras literárias canonizadas e da norma culta.

Como lembra Casanova, a literatura é a forma de arte mais conservadora e mais submissa às convenções e às normas mais tradicionais da representação. Na literatura, o elo com a nação política, sob a forma eufemizada da língua, ainda é muito poderoso<sup>63</sup>.

Esse primeiro capítulo quis traçar uma contextualização cultural e linguística do Brasil, necessária para situá-lo dentro do sistema mundo.

---

<sup>62</sup> Mei Hua SOARES, *A literatura marginal-periférica na escola*, São Paulo, 2008, dissertação (mestrado em linguagem e educação), Universidade de São Paulo, p.49

<sup>63</sup> CASANOVA, *op.cit.*, 2008, p.133

O Brasil encontra-se numa posição subalterna dentro do sistema cultural mundial, onde as grandes nações literárias ainda possuem o privilégio de determinar tendências e correntes. Portanto, conceitos como o de cânone e de literatura nacional são objetos de debates e discussões.

A subalternidade do país no sistema cultural internacional reflete-se no contexto nacional onde continuam a existir fronteiras rígidas entre a norma, literária e linguística, e as formas que a contestam.

A relação entre centro e periferia está portanto na base da situação internacional e nacional do Brasil. Os vários níveis, a partir do mundial até o urbano, se encaixam nessa dialética.

O objetivo dos capítulos seguintes será observar algumas saídas dessa dicotomia e as diferentes estratégias adoptadas para lidar com os mecanismos de dependência intrínsecos ao sistema literário mundial.

## Capítulo 2

### A literatura periférica de São Paulo

#### 2.1 A questão da definição da literatura periférica : uma literatura-espaço

Passa-se, nesse segundo capítulo, a tratar mais especificamente da literatura periférica de São Paulo. Essa literatura será analisada enquanto exemplo de subversão das divisões rígidas entre uma norma e tudo o que está fora da norma.

Antes de tudo, é preciso tentar elaborar uma definição dessa literatura periférica. O que significa “periférica”? Quais são os traços caracterizadores dessa literatura que fazem com que ela seja definida periférica? Como veremos, não é fácil, ou talvez até impossível, encontrar uma definição completamente satisfatória. Como explica Alejandro Reyes Arias:

o que existe é uma dificuldade dupla: a de definir um fenômeno cultural com certas especificidades e o de nomear esse fenômeno. Inclusive, pode-se dizer que o próprio ato de nomear limita ou enquadra a definição do fenômeno<sup>64</sup>.

Como vimos no primeiro capítulo, o centro e a periferia se constroem através de uma relação dialética e nem sempre são separados por fronteiras rígidas. Por conseguinte, uma literatura periférica, mesmo utilizando o termo “periférico” para se definir, não poderá ser caracterizada por traços unívocos sendo que as posições de centro e de periferia são sempre mutuamente implicadas e, portanto, relativas. Contudo, tentaremos aqui apontar para algumas características fundamentais que possam fazer compreender do que se fala quando se fala de literatura periférica.

O estudo das literaturas ditas periféricas foi realizado durante muito tempo em torno da questão da sua própria existência, através de duas atitudes opostas, ou seja, a negação ou a exaltação. É hoje essencial analisar as literaturas periféricas como produtos de uma prática social da cultura para ver se é possível reconhecer expressões específicas que constituam pontos de vista literários originais (em termos de gêneros, temáticas, estéticas, retóricas e práticas linguísticas específicas) em relação (de oposição ou afinidade) com os centros de produção literária.

Esses centros de produção literária representam, como o nome indica, o *core* do sistema da “república mundial das letras” e é em torno deles que gravita a maior parte da produção literária a partir da qual os outros grupos menores são definidos. O centro domina através do seu prestígio, da

---

<sup>64</sup> Alejandro REYES ARIAS, *Vozes dos Porões: a literatura periférica do Brasil*, Berkeley, Tese (doutorado em filosofia), University of California, 2011, p.12

massa dos seus leitores, da densidade das instâncias de consagração e reconhecimento (instituições culturais, prêmios literárias, órgãos acadêmicos etc.) que decidem o que é “literário”, e da sua capacidade de organizar a produção literária. Desse modo, o centro impõe a sua norma, literária e linguística, e os seus critérios de literariedade à totalidade do espaço de produção literária. A periferia, por sua vez, é tal por causa das suas dinâmicas internas e das suas relações com o que está fora dela, definindo-se justamente através de uma distância do centro que pode ser espacial, social, nacional, ideológica, sociolinguística, intelectual ou política.

Uma literatura que se define como “periférica”, utiliza um termo espacial como principal traço identificador. Através do adjetivo, essa literatura coloca-se num ponto preciso do mapa: a periferia. Porém, esse espaço carrega em si implicações que não são só geográficas mas também sociais, econômicas e culturais, tornando-se portanto um conceito muito mais abrangente. Sobretudo, como lembra Reyes Arias, a atenção crescente que a mídia e os mercados culturais vem dando à literatura periférica faz com que ela não possa ser definida simplesmente como uma literatura produzida e distribuída pela e na periferia: as fronteiras entre um núcleo de produção cultural central, que poderia ser definido como *mainstream*, e aquele periférico são hoje instáveis. Todos esses fatores dificultam a tentativa de elaboração de definição da literatura periférica.

Impreciso no que diz respeito ao âmbito que caracteriza, o termo “marginal”, conforme a concepção daquele que o cunhou, pode referir-se ao autor, às formas de produção ou mesmo à linguagem dos textos, como se viu. Importa, sobretudo, o primeiro item, o que fica claro nos critérios usados para a seleção dos textos, cuja linguagem acaba por exprimir as formas da oralidade da periferia, como decorrência natural da extração social de quem escreve. O segundo item, relacionado à divulgação das obras, é o mais controverso, pois o próprio Ferréz trocou a pequena editora que publicara a primeira versão de seu romance [Capão Pecado NR] por uma editora maior, fato que evidencia por si só as relações tantas vezes recusadas pelo autor entre a produção cultural da periferia e o mercado de bens simbólicos hegemônico<sup>65</sup>.

É importante lembrar que, muitas vezes, como vemos no extrato do ensaio citado, se utiliza o termo “marginal” para indicar esse tipo de literatura. Contudo, “marginal” refere-se não só a uma margem geográfica, social ou cultural mas aponta mais especificamente para a condição de marginalidade perante a lei. Por essa razão, de acordo com alguns escritores (Rodrigo Ciríaco e Paulo Lins entre outros), na análise em apreço optou-se pelo uso do termo “periférico” de modo a evitar qualquer conotação negativa prévia. Além disso, é preferível utilizar o termo “periférico” para distinguir esse tipo de expressão literária contemporânea da literatura marginal dos anos 70 do século XX:

---

<sup>65</sup> CORONEL, *op.cit.*, p.30

O sentido de “marginal”, do ponto de vista estético-cultural, tem uma aplicação específica na história da literatura brasileira, referindo-se ao movimento da década de 70 do século XX, contrário às formas comerciais de produção e circulação da literatura, conforme o circuito estabelecido pelas grandes editoras<sup>66</sup>.

Os representantes dessa literatura marginal eram oriundos das camadas privilegiadas que, através da escritura, sobretudo de tipo poético, queriam expressar o absurdo da sociedade brasileira subvertendo os padrões normativos dela, a ordem e o bom gosto. Através de um tom irônico, de uma linguagem coloquial e do uso frequente de palavrões, os textos falavam do cotidiano das camadas privilegiadas, com enfoque na sexualidade e no uso de drogas. A literatura marginal dos anos 70 queria romper com as vanguardas da época como o concretismo, a poesia-práxis e a poesia processo. Por isso, podemos dizer que a sua marginalidade era sobretudo de ordem intelectual<sup>67</sup>. Érica Peçanha do Nascimento elaborou a seguinte definição do termo “marginal” em âmbito literário:

Associado à literatura, o termo marginal adquiriu usos e significados, variando de acordo com a atribuição dos escritores, ou mais frequentemente, com a definição conferida por estudiosos ou pela imprensa num dado contexto. Para Gonzaga (1981), tais usos e significados estão relacionados à posição dos autores no mercado editorial, ao tipo de linguagem apresentada nos textos e à escolha dos protagonistas, cenários e situações presentes nas obras literárias. O primeiro significado se refere à produção dos autores que estariam à margem do corredor comercial oficial de divulgação de obras literárias – considerando-se que os livros se igualam a qualquer bem produzido e consumido nos moldes capitalistas – e circulariam em meios que se opõem ou se apresentam como alternativa ao sistema editorial vigente. O segundo significado está associado aos textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época, como nos casos das obras de vanguarda. Enquanto o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos. Sob outro ponto de vista, “literatura marginal” designaria os livros que não pertencem aos clássicos da literatura nacional ou universal e não estão nas listas de leituras obrigatórias de vestibulares. Ou ainda, como nos estudos mais recentes, o emprego da expressão denotaria as obras produzidas por autores pertencentes a minorias sociológicas, como mulheres, homossexuais e negros<sup>68</sup>.

Para evitar toda confusão entre a literatura marginal das décadas de 1960 e 1970 e a literatura que é hoje produzida pelas periferias das grandes cidades brasileiras e para impedir que o termo “marginal” nos leve a considerar tão só o universo da escrita de detentos ou criminosos, prefere-se, portanto, utilizar aqui o termo “periférico”.

Vale também lembrar que a representação da condição periférica, caracterizada pela pobreza e

---

<sup>66</sup> Rejane Pivetta DE OLIVEIRA, “Literatura marginal: questionamentos à teoria literária”, *Ipotesi*, v.15, n.2 - Especial, Juiz de Fora, p. 31-39, jul./dez. 2011, disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/7-Literatura.pdf>, acesso em maio de 2015

<sup>67</sup> Heloísa Buarque de HOLLANDA, *Impressões de viagem: Cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*, Rio de Janeiro, Aeroplano editora, 2004, p.108

<sup>68</sup> Érica PEÇANHA, *Vozes Marginais na literatura*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2009, p.11-12

pela exclusão social, econômica e cultural, é de certa forma uma presença constante na literatura brasileira, como explica aliás Roberto Schwarz no seu livro *Os pobres na literatura brasileira*<sup>69</sup>, onde a história da literatura brasileira é observada por esse ângulo particular da representação dos “marginalizados”, isto é, da expressão daquela desigualdade social brasileira, que, relida a partir dos poemas satíricos de Gregório de Matos, passando por Aluísio Azevedo, Euclides da Cunha, Lima Barreto e Graciliano Ramos, chega a João Antônio e Rubem Fonseca. Porém, obviamente não é o só o fato de falar da periferia que faz com que uma literatura seja periférica. O que difere entre uma representação literária da marginalidade e a literatura periférica contemporânea são as condições de produção dessa literatura, no que diz respeito ao lugar de produção da escrita assumido pelos autores e a relação que eles estabelecem com os moradores da periferia: essa literatura é produzida por escritores da periferia, cuja visão é então o resultado de um olhar interno. Esses autores não são porta-vozes dos sujeitos periféricos, não falam em nome da periferia, como é o caso na maioria dos autores supramencionados, mas, ao contrário, são eles mesmos periféricos, o que transforma o foco da representação da vida periférica e confere ao seus escritos o objetivo de propor novas visões, contrastando os discursos daqueles que falam em nome dos marginalizados<sup>70</sup>:

Do que está se falando é de uma literatura feita por escritores oriundos de espaços ou territórios subalternos: marginalizados, oprimidos, explorados ou de diversas formas excluídos<sup>71</sup>.

Uma outra característica da literatura periférica é o fato de ser essencialmente urbana e de não tratar de outras periferias geográficas brasileiras, diferenciando-se portanto de uma literatura, por exemplo, “indígena camponesa”, ainda que esta compartilhe com a literatura periférica propriamente dita uma mesma posição de subalternidade. Enfim, como veremos mais detidamente nos parágrafos seguintes, essa literatura está vinculada a reivindicações políticas e sociais cujo objetivo é afirmar a voz da periferia e os seus direitos, não só de ordem literário<sup>72</sup>.

Por conseguinte, a literatura periférica apresenta alguns traços caracterizadores, tão bem assinalados por Reyes Arias: a sua temática gira principalmente em torno do dia a dia das populações marginalizadas, e portanto o crime, a violência, as drogas, as injustiças e as desigualdade viram núcleos narrativos preponderantes; essa literatura é tendencialmente realista e

---

<sup>69</sup> Roberto SCHWARZ, *Os pobres da literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983

<sup>70</sup> OLIVEIRA, *op.cit.*, p.33

<sup>71</sup> REYES ARIAS, *op.cit.*, p.13

<sup>72</sup> *Ibidem*

não apresenta, de modo geral, um foco particular em reflexões introspectivas; a linguagem utilizada apresenta os traços da oralidade típicos das periferias urbanas, os quais são inseridos nos textos escritos de diversas formas conforme os autores; por fim, os autores de literatura periférica tendem a ultrapassar as fronteiras rígidas entre os gêneros literários, de modo que o romance, a memória, a autobiografia, a crônica, a reportagem, o testemunho ou a etnografia podem confluir dentro de um mesmo texto<sup>73</sup>.

Esses traços caracterizadores, embora sejam úteis para tentar definir a literatura periférica, não devem contudo ser tomados como categóricos para não reduzir esse tipo de literatura dentro de esquemas rígidos que limitariam o seu potencial. De fato, é tendo em conta as múltiplas variações possíveis, as “fissuras, rachaduras, intercâmbios, fronteiras movediças e zonas de indefinição”<sup>74</sup> dessa literatura, e dessa literatura em relação ao centro, e considerando-as como produtivas e não como problemáticas, que é possível enxergar toda a sua potencialidade. As “zonas de indefinição” e a posição do “entre” serão mais analisadas no capítulo 3 mas já é possível ressaltar alguns elementos que nos fazem entender o que são esses espaços de flutuação. Pensamos por exemplo ao uso que os autores de literatura periférica fazem da Internet: através de blogs, das redes sociais e da rede em geral, eles conseguem sair do local e criar vínculos políticos, sociais e literários com o seu público e com outros autores no mundo inteiro, saindo desse modo de uma dimensão estreitamente local. Portanto, se de um lado, a literatura periférica pode ser definida, retomando as palavras de Coronel, “hyperterritorializada” porque é “enraizada em um espaço de precariedade, como também militantemente voltada a promovê-lo como produtor de cultura<sup>75</sup>”, do outro lado encontra formas para que esse espaço, o seu núcleo, alcance outros territórios externos.

Como exemplo dessa flutuação entre a marcação da territorialização e o movimento de saída da dimensão estreitamente local, citam-se dois diferentes discursos do autor Ferréz: se em entrevista concedida à revista *Caros Amigos*, ele afirma escrever para a periferia (“Eu escrevo para a periferia, mano, quem lê de fora é bastardo”<sup>76</sup>), em outro depoimento, ele reconhece não querer uma literatura de gueto:

ainda que eu escreva prioritariamente para minha comunidade, não quero minha literatura no gueto. Quero entrar

---

<sup>73</sup> *Ibidem*

<sup>74</sup> *Ibidem*, p.14

<sup>75</sup> CORONEL, *op.cit.*, p.29

<sup>76</sup> FERRÉZ, “A periferia de São Paulo pode explodir a qualquer momento”, *Caros Amigos*, São Paulo, n. 151, 2009, p. 12-17, p.15

para o cânone, para a história da literatura como qualquer um dos escritores novos contemporâneos<sup>77</sup>.

### Coronel explica que essa contradição

revela a intenção de permanência nas margens do sistema cultural como forma de preservação de uma identidade própria e, ao mesmo tempo, a consciência um pouco vaga e não assumida integralmente, da impossibilidade dessa autonomia em plena era do capitalismo global, marcada, segundo Fredric Jameson (2002)<sup>78</sup>, pela conversão maciça dos bens culturais em mercadorias lucrativas<sup>79</sup>.

A literatura periférica brasileira contemporânea, mesmo sendo difícil de definir, resulta portanto caracterizada por traços marcantes mas também por uma certa elasticidade e variabilidade. Analisaremos agora de mais perto a literatura periférica de São Paulo, a mais prolífica do panorama nacional, partindo das suas origens, ilustrando o percurso dos seus representantes e individuando os seus discursos. Esse *close reading*, embora possa aparecer às vezes didático, será útil para entender como se exprime essa perifericidade nos textos e nos percursos dos vários autores.

## 2.2 As origens da literatura periférica de São Paulo

A literatura periférica surge nos anos 90 do século XX quando alguns autores da periferia de São Paulo decidem publicar os seus textos em números especiais da revista *Caros Amigos*, intitulados *Caros Amigos/Literatura Marginal*.

A revista *Caros Amigos* foi fundada em 1997 pela editora Casa Amarela com o objetivo de elaborar e difundir uma reflexão crítica sobre a atualidade (política, económica e cultural) através de entrevistas a personalidades de destaque que tivessem uma posição independente em relação ao seu meio. A circulação da revista é nacional, a periodicidade é mensal e a tiragem média produzida já chegou a 50.000 exemplares e é hoje de 30.000<sup>80</sup>. A primeira edição especial da *Caros Amigos* foi publicada em 1998 e tinha como tema o movimento hip hop. Desde então, a revista publica regularmente edições especiais dedicadas a temas políticos, sociais, e culturais. As edições especiais sobre a literatura marginal foram produzidas graças a uma colaboração entre a editora Casa

---

<sup>77</sup> FERRÉZ In: Heloísa Buarque de HOLLANDA, “Intelectuais x marginais”, *Revista Idiosincrasia*, 2005

<sup>78</sup> Fredric JAMESON, *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*, Petrópolis: Vozes, 2002

<sup>79</sup> CORONEL, *op.cit.*, p.34

<sup>80</sup> Dados extraídos do site [www.carosamigos.terra.com.br](http://www.carosamigos.terra.com.br) e de “Revista Caros Amigos demite jornalistas após greve contra cortes”, *Folha de São Paulo*, 2013, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/1245175-revista-caros-amigos-demite-jornalistas-apos-greve-contra-cortes.shtml>, acesso em janeiro de 2014

Amarela e o escritor de literatura periférica Ferréz. A editora Casa Amarela providenciou o investimento de R\$ 40.000,00, que garantiu a produção gráfica, a distribuição nacional e o pagamento do cachê de R\$ 150,00 a cada um dos escritores. A equipe editorial, comandada por Ferréz, fez a seleção dos autores e textos a serem publicados. A primeira edição especial, lançada em agosto de 2001, reuniu dez autores e um total de dezesseis textos, entre poesias, contos e crônicas. Tendo como objetivo mostrar a variedade da criação artística da periferia, a publicação contava com a participação de dois rappers (Atrês e Cascão), de um autor inédito (Garrett), de quatro autores que já haviam publicado livros de maneira independente (Alessandro Buzo, Erton Moraes, Edson Veóca e Sérgio Vaz) e dos já conhecidos Jocenir (autor do livro *Diário de um detento* e do rap homônimo em parceria com Mano Brown, dos Racionais MC's), Ferréz (autor de *Capão Pecado*) e Paulo Lins (autor de *Cidade de Deus*).

A maioria desses autores eram moradores da periferia de São Paulo, ligados ao movimento hip hop e a outras ações culturais e sociais. Os textos pertenciam todos aos gêneros literários do conto e da poesia mesmo que muitas vezes eles tivessem um caráter mais testemunhal do que literário. Através de uma linguagem coloquial rica em termos de gíria, de um uso recorrente de imagens, foto ou desenhos, os textos contavam a realidade da periferia, abordando temas como a violência, a carência de bens e equipamentos culturais, a precariedade da infraestrutura urbana, as relações de trabalho e tendo sempre um posicionamento de protesto em relação ao grupo social considerado como antagônico:

Tá o maior calor, tô até lembrando quando trabalhava no padrão de lanches americanos que esses playboys consomem lá do Shopping Ibirapuera, burguesia filha da puta, não podia nem encostar a mão nos pães, contaminava, é o que diziam, e eu cuspiendo no hambúrguer, passando o queijo geladinho na testa antes de colocar na chapa, até na merda do milk shake eu cuspi, era satisfação maloqueira garantida<sup>81</sup>.

A tiragem da primeira edição especial foi de 30.000 exemplares, dos quais foram vendidos 15.000<sup>82</sup>. Em 2002, a segunda edição especial foi lançada, em 20.000 exemplares dos quais foram vendidos cerca de 9.000. Nessa segunda edição, foram publicados também textos de autores já falecidos, como Solano Trindade, João Antônio e Plínio Marcos. Esses autores, cujo perfil sociológico e cujo percurso literário têm afinidades com os dos autores da literatura periférica, serviam também de suporte para uma legitimação das novas criações literárias da periferia. Nesse sentido, se a marginalidade se opõe ao cânone dominante, ela busca, de certa forma, constituir um cânone que lhe seja próprio mas que apresente autores reconhecidos também na historiografia

---

<sup>81</sup> FERRÉZ, *Caros Amigos Especial, Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato I*, São Paulo, 2001

<sup>82</sup> PEÇANHA, *op.cit.*

literária nacional, como justamente João Antônio, Plínio Marcos ou Carolina Maria de Jesus. Além desses autores, a segunda edição apresentava textos de músicos conhecidos no panorama do rap nacional, como Dugueto Shabazz, e, em larga maioria, textos de autores desconhecidos. Como na primeira edição, os textos eram na maioria poemas e contos focalizados na crítica social, através do uso de uma língua rica em palavrões, gíria da periferia e outros traços de oralidade sublinhados às vezes por uma grafia própria. As ilustrações acompanhavam os textos, lembrando a conexão entre diferentes meios artísticos e suportes criativos.

No editorial da segunda edição, o organizador da revista, Ferréz, quis dar uma definição de literatura periférica, utilizando ainda o termo “marginal”:

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<sup>83</sup>.

A necessidade de definir essa literatura revela a exigência, por parte dos autores, de se reconhecer em um grupo, a partir da existência de características literárias comuns. A singularidade de cada autor é, portanto, inserida numa pluralidade abrangente, para que a literatura marginal possa se constituir, primeiro, enquanto geração e, depois, enquanto movimento.

A terceira edição foi publicada em 2004 em 20.000 exemplares mas no total só foram vendidos 5.000 exemplares. Alguns autores que já tinham publicado nas edições anteriores voltaram a publicar os seus textos, como Alessandro Buzo, Dugueto Shabazz ou Dona Laura. Sacolinha, que hoje é um autor afirmado, estreou nessa terceira edição com o conto “Um dia comum” sobre a vida de um morador de periferia que trabalha como cobrador de lotação, gosta de ler e de escrever. Pelo que diz respeito ao gênero dos textos, havia equilíbrio entre os textos de poesia e de prosa e todos os textos caracterizavam-se por uma elaboração literária maior, apresentando a violência de uma maneira mais indireta, como fundo para o relato da vida dos moradores da periferia. Por causa do insucesso de venda da terceira edição, a publicação foi interrompida e não houve então a quarta edição.

Alguns dos autores que tinham publicado nas edições especiais da revista *Caros Amigos*, continuaram a escrever e a ser editados por editoras independentes. Entre outros, lembra-se o volume *Graduado em marginalidade* (editora Scortecci, 2005), de Sacolinha; *Vão* (Edições Toró, 2005), de Allan Da Rosa; *Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista* (editora Edicon, 2004), de Buzo; *A poesia dos deuses inferiores: a biografia poética da periferia* (2005), de Sérgio

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p.68

Vaz. A publicação desses livros foi patrocinada pelos próprios autores e, às vezes, apoiada por ONG ou outras organizações. *Manual prático do ódio* (2003), e *Amanhecer Esmeralda* (2005) de Ferréz, publicados pela editora Objetiva, foram os únicos livros desse primeiro período de literatura periférica a não serem produzidos de uma maneira independente.

Além dos textos das edições especiais da revista *Caros Amigos* e dos publicados de maneira independente pelos autores, um outro momento importante para o surgimento da literatura periférica foi a publicação, em 1997, do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Pela primeira vez, um autor residente em uma favela, escrevia sobre a sua vivência através de um discurso que unia testemunho e ficção. O local de enunciação era o mesmo do objeto do discurso: a periferia do Rio de Janeiro. O livro *Cidade de Deus* foi o resultado de uma pesquisa científica sobre a população do bairro Cidade de Deus realizada por uma equipe de cinco pessoas, entre as quais o próprio Paulo Lins, da Faculdade de sociologia e de antropologia da UFRJ e da UNICAMP, durante 8 anos (entre 1986 e 1993). A coordenadora desse trabalho foi a antropóloga Alba Zaluar. O bairro Cidade de Deus é um conjunto habitacional da Zona Oeste do Rio de Janeiro, criado nos anos 60 com o objetivo de acolher os moradores das favelas de outras partes da cidade. Ao longo do tempo, a criminalidade e a pobreza começaram a se espalhar e hoje o bairro apresenta indicadores sociais entre os mais críticos do Rio de Janeiro. Como Paulo Lins era o único dos pesquisadores da equipe que morava na Cidade de Deus, ele foi escolhido para realizar as entrevistas aos traficantes ou aos detentos originários do bairro. O material do Arquivo Nacional e da Biblioteca Nacional também serviu de suporte para a pesquisa. O material da pesquisa foi depois utilizado pelo autor para escrever o romance que foi publicado pela Companhia das Letras. O livro teve um sucesso de público quase imediato no Brasil e, sucessivamente, no mundo inteiro, sendo traduzido para inúmeras línguas e distribuído na maioria dos países do mundo.

Mesmo que o seu livro trate de temáticas de marginalidade, Paulo Lins nunca quis ser associado à literatura marginal:

Foi o Ferréz quem começou com essa onda de literatura marginal, eu nunca tinha ouvido falar nisso, do jeito que está sendo apresentado atualmente. O Ferréz me ligou falando do projeto da revista e me perguntou se eu não tinha algum texto inédito; eu mandei o texto para ele e de lá para cá não se parou mais de falar sobre isso. O que eu conhecia de escritores marginais tem a ver com a poesia marginal dos anos setenta e eu me lembro que o Leminski achava ruim esse movimento. Essa poesia foi esquecida pelos críticos por um bom tempo e agora o Roberto Schwarz e a Heloisa Buarque estão resgatando alguns autores. Quando fiz o livro, eu não pensei que eu era marginal; e o livro saiu pela Companhia das Letras, que não tem nada de marginal. O meu livro não tinha nada de marginal, a não ser o tema, se bem que a miséria e o urbano sempre apareceram na literatura – o José Lins do Rego e o Graciliano Ramos já falavam sobre isso; sempre contrastaram o campo com a cidade. Eu penso que quem é engajado vai discutir a pobreza e a criminalidade – pra mim, a temática é que é marginal. O Marçal [Aquino], por exemplo, fez trabalho com matadores; o [Fernando] Bonassi com

detentos. Eu não vejo nada de marginal nas nossas obras, elas recebem o interesse da crítica, da universidade, da imprensa<sup>84</sup>.

Lê-se nas palavras de Paulo Lins a dificuldade de definir uma literatura com base em um traço aparentemente extrínseco à obra como a marginalidade: um autor de sucesso cujas obras tratam da marginalidade, pode ser definido como um escritor de literatura periférica? No caso de Paulo Lins, essa questão torna-se ainda mais evidente se pensarmos no filme *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles. Em 2002, o diretor inspirou-se no livro de Lins para fazer uma adaptação segundo os critérios cinematográficos de Hollywood: a fotografia, os planos, a montagem e a música do filme *Cidade de Deus* têm o objetivo de construir uma narrativa espetacular que “limpe” a violência da representação do universo da favela presente no livro. Não por acaso, Ivana Bentes inventou o conceito de “cosmética da fome<sup>85</sup>” em clara oposição ao de “estética da fome” cunhado por Glauber Rocha no manifesto homônimo de 1965, no qual o famoso expoente do Cinema Novo, analisava as formas de representação da miséria. Segundo esse manifesto, os filmes tinham que agredir a percepção e abalar o equilíbrio do público para refletir a violência social: o pobre, filmado, virava agente de uma revolução e deixava de ser um mero alvo de compaixão ou curiosidade. Exatamente na contramão disso, pelo contrário, a cosmética da fome, no entender de Ivana Bentes, é o processo que está na base daqueles filmes que, ambientados em cenários de carências, visam oferecer ao grande público um espetáculo cativante, evitando toda reflexão crítica. O sertão romântico de *Central do Brasil*, de Walter Salles, e o de *Eu Tu Eles*, de Andrucha Waddington, são citados como exemplos dessa nova maneira de filmar e *Cidade de Deus*, sem dúvida, faz parte do grupo. A síntese sociológica do filme sobre a evolução da violência na favela por meio do tráfico limita-se a um clipe de fatos que parecem extrapolados do contexto social, onde os personagens negativos são postos em oposição aos positivos, numa lógica dicotômica que não deixa espaço a nenhuma análise mais aprofundada e a nenhuma graduação. Através dessa linguagem cinematográfica, o filme alcançou o grande público, teve muito sucesso nacional e internacional, sendo hoje um dos filmes brasileiros mais distribuídos e conhecidos no mundo inteiro<sup>86</sup>. Se então o tema do livro *Cidade de Deus* é a margem, as trajetórias de publicação e o

---

<sup>84</sup> Paulo Lins entrevistado durante a Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial, realizada em 30 de junho de 2004 no SESC Consolação/ SP in PEÇANHA, *op.cit.*

<sup>85</sup> Ivana BENTES, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, *ALCEU*, v.8. n.15. - jul./dez. 2007, p. 242-255, disponível em [http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf), acesso em setembro de 2013

<sup>86</sup> Informações recolhidas durante o festival Étonnants Voyageurs (Saint-Malo/França, junho 2014) onde Paulo Lins era autor convidado

sucesso do livro, para o qual contribuiu também o filme homônimo, questionam, como afirma com toda a razão Paulo Lins, a sua pertença a uma marginalidade literária. O livro *Cidade de Deus* pode ser portanto considerado como um exemplo da insuficiência de um olhar crítico que se baseie apenas numa dicotomia esterotipada entre centro e periferia: de fato, o livro, embora falando da periferia e tendo sido escrito por um autor oriundo da periferia, conseguiu ultrapassar esse reduto periférico do ponto de vista da sua popularização, chegando assim a alcançar o grande público nacional e internacional.

### **2.3 A edição e a distribuição independentes da literatura periférica**

Em termos gerais, podemos dizer que os escritores de literatura periférica publicam os seus livros de modo independente. Uma edição é independente quando não está vinculada, do ponto de vista jurídico ou financeiro, aos grandes grupos editoriais. A publicação é muitas vezes autofinanciada pelos próprios autores ou apoiada por organizações ou associações.

Um editor independente deve ter como princípio o de publicar um livro não só em razão da sua rentabilidade econômica ou um autor não só em razão da sua notoriedade ou de tratar de um assunto não só se for de atualidade<sup>87</sup>. Se a independência jurídica e financeira são então duas das condições da independência editorial, elas não são suficientes para exprimir o conceito de “edição independente” na sua totalidade. O ambiente socioeconômico, a abordagem histórica e o contexto político são fatores a serem considerados para apreender, na sua complexidade e nas suas diferentes realidades, a noção de editor independente. Os editores independentes exercem num contexto específico com consequências diretas para a sua atividade. No entanto, se as realidades diferem de um país para outro, é possível chegar a um acordo quanto a uma série de critérios para definir o que é um editor independente. O editor independente concebe assim a sua política editorial em total liberdade, de modo autônomo e soberano. Não é o órgão de expressão de um partido político, uma religião, uma instituição, um grupo de comunicação ou uma empresa. A estrutura do capital do editor e a identidade dos seus acionistas demonstram também a sua independência: a aquisição de editoras por grandes empresas sem nenhuma ligação com o negócio editorial e o estabelecimento de uma política de alta rentabilidade envolvem geralmente perda de independência e mudança na linha editorial. O editor independente, através das suas escolhas editoriais, muitas vezes inovadoras, da

---

<sup>87</sup> KALINOWSKI, Isabelle e VINCENT, Béatrice, “Notre seul capital : les lecteurs”, 2002, disponível em <http://agone.org/page/gazette/1.html>, acesso em junho de 2015

sua liberdade de expressão e dos riscos editoriais e financeiros assumidos, participa no debate de ideias, na emancipação e no desenvolvimento do pensamento crítico de leitores<sup>88</sup>.

Contudo, como veremos, algumas grandes editoras podem decidir publicar autores que não se alinham com a cultura dominante: esse é um outro caso de interpenetração entre o centro e a periferia e, por conseguinte, de contestação de um modelo crítico baseado na lógica dos compartimentos estanques.

### 2.3.1 A fabricação do livro

Os livros de literatura periférica são fabricados tendo como objetivo oferecer ao público um produto com um forte apelo visual. Como a prática de leitura não é um hábito para a maioria das pessoas dos bairros periféricos, o livro deve convidar o leitor através de outras linguagens, além daquela da palavra escrita. Por essas razões, os livros de literatura periférica têm sempre um design gráfico muito cuidado e inovador. A capa, o formato, assim como as ilustrações e as fotos servem para incitar o leitor a se aproximar do livro, antes com os olhos e as mãos (através da visão e do tato), para depois descobrir o prazer da leitura.

Um design gráfico inovador afirma também a oposição à ideia de uma literatura elitista: tradicionalmente, as grandes editoras que publicam os clássicos da literatura e os autores mais consagrados utilizam estilos gráficos mais sóbrios para afastar-se da literatura popular, cujas publicações se caracterizam por terem capas muito coloridas<sup>89</sup>. Nesse sentido, através do design gráfico, a literatura periférica quer contestar a visão elitista que considera que a literatura só pode existir como forma de respeito pela norma, sendo que tudo o que está fora da norma será definido com adjetivos como “popular”, “periférico”, “subversivo”.

A título de exemplo, lembra-se o livro de poemas *Vendo Pó...esia* de Rodrigo Ciríaco, publicado pela editora independente Um por todos: feito em parceria com a designer Silvana Martins, o livro compõe-se de 60 páginas unidas, divididas por dobras de uma folha única, que o torna um livro-objeto manipulável, estabelecendo assim diferentes leituras e usos.

---

<sup>88</sup> Declaração internacional de editores e editoras independentes de 2014, disponível em [http://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/declaracao\\_internacional\\_de\\_editores\\_e\\_editoras\\_independentes\\_2014\\_port-3.pdf](http://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/declaracao_internacional_de_editores_e_editoras_independentes_2014_port-3.pdf), acesso em junho de 2015

<sup>89</sup> “Quand l’habit fait le livre”, *Le Monde de Livres*, 2014, disponível em [http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/08/27/quand-l-habit-fait-le-livre\\_4477732\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/08/27/quand-l-habit-fait-le-livre_4477732_3260.html), acesso em setembro de 2014

O lançamento do volume também foi baseado no caráter do livro enquanto objeto: o autor decidiu suscitar o interesse do público aproveitando a ambiguidade do título e oferecendo aos leitores cápsulas de poemas apresentadas como se fossem cápsulas de pó (cocaína). O objetivo era insistir na importância da difusão da leitura e da cultura para que a sociedade possa se afastar de práticas como o uso e o tráfico de droga.

Um outro livro que se propõe atrair o leitor através de um cruzamento de várias linguagens é *Morada*, publicado pelas Edições Toró. O livro, construído seguindo o projeto gráfico de Mateus Subverso, autor também da capa e das ilustrações, é um livro de fotografias de Guma acompanhadas por textos do escritor Allan da Rosa. No site das Edições Toró, lê-se: “O livro é de fotos. Texto é mero convidado.”<sup>90</sup> O texto coloca-se entre uma foto e a outra e, pelo fato de ser escrito à mão, assume um caráter de imagem. As palavras desenham traços na página branca e acompanham o olho do leitor na descoberta do livro, entre palavras e fotografias, através de uma interpenetração entre meios artísticos diferentes.

Os livros de Marcelino Freire também revelam a atenção do autor pelo visual: o cuidado gráfico e o diálogo com as artes plásticas marcam todo o seu trabalho. Em *Eraodito*, livro de poesias visuais, a forma e o conteúdo estão estritamente ligados: brincando com letras e frases através da grafia e das ilustrações de Silvana Zandomeni, o autor reescreve e interpreta os chamados “ditos populares”. Nos volumes de contos *Angu de Sangue* (2000) e *Rasif mar que arrebenta* (2008), as ilustrações de Jobalo e Manu Maltez respectivamente acompanham e apoiam o texto.

Em todos os casos citados, as imagens e o design gráfico dialogam com o texto. Isso faz com que um documento possa ser explorado de várias maneiras, não só através da modalidade de leitura habitual mas também através de uma leitura mais flexível e rápida que parte das imagens para chegar ao texto, o qual é, por sua vez, composto não raro por frases curtas.

Allan da Rosa, em entrevista à Revista Raiz, afirma:

Os nossos livros tem essa cara, esse couro, esses búzios, panos, essas ilustrações, porque estamos fazendo a nossa ponte entre a oralidade e a escrita, da nossa ancestralidade para o nosso tempo. Essa trabalho de design que desenvolvemos na Edições Toró é a nossa cara. Mas claro que não é só isso, mas é muito isso. Porque somente livros para crianças é que são legais? Porque não podemos criar um livro que além do texto com a nossa história, também seja bonito? Quem falou que livro tem que ser feio e chato? Essa necessidade de editar esses livros que tem búzios, panos, ilustrações é na verdade uma tentativa de atrair o leitor que não gosta de ler. (...) O texto não é só a palavra. O texto aqui na Edições Toró é autônomo, a imaginação da palavra é poderosa e os séculos 20 e 21 estão cheios de imagens, por isso ilustramos os livros, mas sem se tornar uma legenda. O livro *Morada* é isso, são poemas que escrevi e dialogam com as fotos do Guma. O livro mostra a intimidade da favela. O texto é que chama a forma, a ilustração ou a caixa. Não sei por que livro tem que ser

---

<sup>90</sup> <http://www.edicoestoro.net/nossos-livros/fotopropoe.html>

triste, sozinho, que não pode ser um objeto de artes plásticas. Acho que essas regras podem ser referências, mas não devem ser reverências<sup>91</sup>.

O que nos interessa ressaltar nas palavras do autor é a sua concepção dos aspectos gráficos como meios para criar uma ponte entre oralidade e escrita: as imagens entram a fazer parte do livro para convidar os leitores através de uma linguagem mais inovadora, que pretende fugir um pouco à rigidez das convenções tipográficas. É nesse sentido que o design gráfico é um meio para unir a escrita e a fala.

A fabricação do livro numa editora independente é sempre um trabalho feito entre o autor do texto, o ilustrador ou fotógrafo e o editor. Cada etapa é acompanhada pelas várias pessoas envolvidas no projeto. Isso faz com que cada livro seja personalizado. Às vezes, como no caso das Edições Toró, os detalhes são feitos à mão pelo autor que, desse modo, deixa a sua marca e torna cada livro um objeto único. Essa cura na fabricação do livro é possível também porque as tiragens são limitadas, longe das lógicas do grande mercado editorial. Geralmente, elas vão de 500 a 2000 exemplares.

### **2.3.2 A venda e a distribuição**

A venda e a distribuição dos livros de literatura periférica são feitas sem o apoio das distribuidoras comerciais. Os livros são vendidos pelos próprios autores ou pelas editoras durante os saraus ou em outros eventos culturais e em algumas livrarias, como a Suburbano Convicto, gerida pelo escritor e ativista Alessandro Buzo.

Para compreender melhor como funciona o processo de venda e distribuição independentes, é útil citar o caso das Edições Toró. Em 2005, um grupo de escritores e artistas, guiados por Allan da Rosa, criaram as Edições Toró, com o objetivo de editar os seus próprios livros e responder à demanda dos autores da periferia de São Paulo que queriam ser publicados mas que não conseguiam ter espaço nas grandes editoras.

Allan da Rosa, em entrevista com a Revista Raiz, conta:

Não há vontade, nem interesse de que a informação chegue até a periferia. Uma livraria no shopping de Taboão da Serra, na grande São Paulo, vende livros de auto ajuda. As distâncias são grandes dentro da cidade, entre centro e periferia, a Edições Toró quer diminuir essas distâncias<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> “A palavra que está fervendo”, *Revista Raiz*, disponível em <http://revistaraiz.uol.com.br/politicas/cooperifa.html>, acesso em abril de 2014

<sup>92</sup> *Ibidem*

Uma outra editora independente é a Um Por Todos, criada pelo autor Rodrigo Ciriaco, responsável pela publicação de livros de autores ligados à literatura periférica, além da organização do concurso literário para jovens e adolescentes, “Pode Pá Que É Nós Que Tá”.

As editoras independentes que atuam no contexto periférico tentam difundir o trabalho dos escritores de literatura periférica, em primeiro lugar na periferia, contribuindo desse modo para o desenvolvimento de uma prática de leitura, e, em segundo lugar, fora da periferia para alcançar o público das camadas mais ricas da sociedade e sensibilizá-lo a respeito de questões sociais, culturais e políticas.

Se, de um lado, os autores de literatura periférica são enraizados no espaço e no contexto periférico e lutam pela sua afirmação, do outro lado eles saem da territorialidade através de Internet e declaram uma internacionalidade e transversalidade que ultrapassa as fronteiras nacionais entre centro e periferia, e entre o Brasil e o mundo afora. Com vistas a esse fim, os autores têm uma atividade quotidiana na rede para a atualização de blogs e de perfis Facebook, Twitter e Instagram. O blog é como um diário online onde os autores podem escrever pensamentos e reflexões sobre temas variados ou, também, textos com caráter literário que poderão ser eventualmente reutilizados no momento da publicação de um livro em papel. O blog é um espaço de criação mais livre do que o livro: os autores podem escrever de uma forma mais imediata sem necessidade de pensar a inserção de um certo texto num conjunto destinado à publicação em suporte de papel. Contudo, muitas vezes, alguns dos textos do blog são depois publicados no volume em papel. O blog é, nesse sentido, um espaço de experimentação: o fato de poder ver o feedback dos seguidores, permite ao autor entender o interesse para cada texto e escolher os que suscitaram mais interesse para a publicação em papel.

Os perfis Facebook, Twitter e Instagram permitem aos autores promover os seus próprios trabalhos e criar conexões com os outros escritores e com o público. Essas redes sociais têm então uma dupla função: de um lado, o autor pode contribuir para a difusão das suas obras, pondo em evidência a sua participação a eventos, festivais, programas de rádio ou de TV etc; do outro lado, o leitor pode acessar ao universo de vida do autor e, também, exprimir as suas próprias opiniões em relação à obra. Desse modo, a distância entre o autor e o público, nacional e internacional, reduz-se.

Não tendo a possibilidade de pagar uma empresa que garanta a distribuição comercial, a Internet, pelo fato de permitir uma difusão de informações gratuitamente e de chegar a qualquer lugar, é o canal de promoção mais utilizado pelos autores de literatura periférica e, muitas vezes, também o canal de venda, através do sistema de compra online.

O sociólogo Castells, no seu estudo *The Information Age: Economy, Society and Culture* (1996-1998), mostra como a Internet tem substituído o modelo de controle centralizado e vertical, por outro descentralizado, horizontal e flexível, criando novas geografias:

The shift from traditional mass media to a system of horizontal communication networks organized around the Internet and wireless communication has introduced a multiplicity of communication patterns at the source of a fundamental cultural transformation, as virtuality becomes an essential dimension of our reality<sup>93</sup>.

Castells, utilizando o conceito de “galáxia da Internet” faz referência a *A Galáxia de Gutenberg* (1962) onde McLuhan afirma que a prensa transformou o mundo e a comunicação. Segundo Castells, a Internet seria a nova prensa, capaz de transformar o mundo:

Networks do not stop at the border of the nation-state, the network society constituted itself a global system, ushering in the new form of globalization characteristic of our time<sup>94</sup>.

Castells interessa-se pela geografia própria da Internet e afirma que, se a Internet não cancela a geografia, reconfigura os espaços e os tempos, principalmente em relação ao trabalho. As pessoas ainda trabalham em lugares fixos e coletivos, porém, com a Internet, trabalham também em casa, em seus carros, nas férias ou à noite, ou seja, em qualquer lugar e hora em que seus aparelhos tecnológicos estiverem conectados. Isso é ainda mais evidente no caso dos escritores que podem escrever e, sobretudo, difundir a sua literatura, seja qual for a sua posição físico-geográfica. Isso cria um espaço híbrido, feito de lugares e fluxos. Os ambientes físicos e os cenários virtuais funcionam então de maneira interdependente, se completando dentro dos padrões transformados da vida urbana.

Contudo, Castells põe em evidência também as desigualdades que a Internet pode criar dentro da sociedade, por causa das dificuldade de acesso por parte de algumas camadas da população e pela consequente exclusão social dos desconectados. Segundo Castells, essa desigualdade de acesso cria diferentes níveis de conhecimento, educação e aprendizagem, contribuindo à hierarquização da sociedade. Porém, pode-se afirmar que a rede e o sistema de acesso evoluíram muito ao longo dos últimos anos e hoje essa desigualdade de acesso é muito menor.

Na segunda década dos anos 2000, o desenvolvimento sempre maior da “sociedade em rede” e, também, a maior democratização do acesso à rede, questionam os velhos equilíbrios entre centros e periferias também dentro do mercado editorial oferecendo aos escritores novas

---

<sup>93</sup> Manuel CASTELLS, (1996) *The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I. *The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell, 2010, p. XVIII

<sup>94</sup> *Ibidem*

oportunidades para promover e vender as suas obras. A rede permite também aos autores de fazer conhecer ao público nacional as suas ações no exterior (obras traduzidas, participação em eventos internacionais, impacto nos mídias estrangeiros etc.), o que pode aumentar as possibilidades de ser reconhecidos e apreciados pelos leitores e pela crítica dentro do campo literário nacional.

O uso das novas tecnologias disponíveis na web representa uma possibilidade nova, capaz de mudar toda a relação entre autor, editor e público leitor. O espaço da rede é hoje o lugar onde uma nova vida literária pode surgir, com novas formas de escrita, de leitura, de crítica e de produção e circulação literárias. Internet possibilita a independência em relação aos mediadores tradicionais do processo editorial e do de legitimação, detido por editores e pela crítica acadêmica, a nível nacional e internacional e, desse modo, põe em discussão também a relegação à periferia de certas formas culturais. O “campo de jogo” amplia-se e o centro e a periferia não são mais separadas por fronteiras rígidas mas atuam dentro de um mesmo espaço, plural e múltiplo.

## 2.4 As atividades colaterais

### 2.4.1 Os saraus

Como ilustra Tennina<sup>95</sup>, a palavra “sarau” não é recente e aparece em muitos documentos (músicas, cartas, crônicas e memórias), produzidos na Europa e na América no século XIX, para indicar:

reuniões de amigos, artistas, políticos e livreiros, que, com frequência variada, encontravam-se em casas de certas guras da alta sociedade ou em espaços exclusivos desses setores – como clubes e livra-rias – para tornar suas criações públicas<sup>96</sup>.

“Sarau” deriva etimologicamente do latim *serum*, que significa “tarde” e que era justamente o momento do dia em que se realizavam esses encontros.

No Brasil, os saraus do século XIX eram reuniões artísticas noturnas em casas particulares e inspiradas nos *salons littéraires* franceses do século XVI. Hoje o sarau é um evento cultural onde as pessoas se encontram para se expressar artisticamente de uma forma livre. Os saraus são organizados principalmente em bares mas também em escolas, teatros, centros culturais e associações. Os participantes exprimem-se através da dança, da poesia, da leitura, da música e também da pintura ou do teatro. A participação é livre e não prevê um júri ou uma premiação, contrariamente aos *slam*, competições em que poetas leem ou recitam um trabalho original ou de outros e são julgados, em seguida, conforme uma escala numérica por membros da plateia.

Considerados esses elementos, é evidente, como explica Tennina, que os saraus contemporâneos mantêm só o nome dos saraus do XIX século:

No começo do século XXI, essa prática, no momento já deslocada pela cultura letrada, é retomada e ressignificada manifestadamente nas regiões periféricas da cidade de São Paulo. Porém, como todo deslocamento de um domínio de origem para outro, não se tratava de uma cópia dos saraus das salas das elegantes casas das elites paulistas, mas de múltiplos processos que os tornaram diferentes a ponto de não permitir comparações entre si. Trata-se, pode-se dizer, de uma apropriação livre que mantêm apenas o rótulo sarau e a arte como palavra de ordem central<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Lucía TENNINA, “Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 11-28, jul./dez. 2013, disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/874/showToc>, acesso em dezembro de 2015

<sup>96</sup> *Ibidem*, p.11

<sup>97</sup> *Ibidem*, p.12

A cena dos saraus de São Paulo é hoje a mais ativa: todos os dias da semana, vários saraus são organizados em bairros diferentes da cidade, sobretudo nas áreas periféricas. O número dos saraus e a participação dos artistas e dos moradores aumenta de maneira constante.

Poesis-Organização Social de Cultura de São Paulo, com o apoio do Estado de São Paulo, realizou um mapeamento dos saraus de São Paulo<sup>98</sup>: os saraus são listados segundo os dias da semana, o que permite observar a variedade da oferta cultural; a localização geográfica torna-se indispensável para entender a distribuição dos eventos no território paulistano; a data de fundação do sarau permite observar a evolução do fenômeno.

Entre todos os saraus, é importante lembrar o Sarau da Cooperifa, criado pelo poeta Sérgio Vaz, que acontece todas quartas-feiras no bar Zé Batidão, na Zona Sul da cidade. É um dos principais palcos da poesia na capital paulista e polo importante de criação e de troca entre os autores de literatura periférica.

Graças aos saraus, a periferia se reinventa, reforçando a sua identidade cultural, social e política:

é possível pensar a periferia já não como um espaço delimitado a partir de valores econômicos e socioestruturantes, mas como um mapa afetivo traçado a partir do circuito de saraus e seus frequentadores. Nesse sentido, os estigmatizados bairros do Capão Redondo, Campo Limpo e Brasilândia, por exemplo, passam a ser chamados de “o bairro do Sarau da Vila Fundão”, “o do Sarau do Binho”, “o do Sarau Poesia na Brasa<sup>99</sup>.”

Alguns saraus são organizados nas escolas públicas, tendo como objetivo principal propor aos alunos uma abordagem à leitura e à literatura que seja mais participativa e livre e que se oponha aos métodos tradicionais de estudo das obras clássicas do currículo secular. Se na sala de aula os alunos são acostumados a escutar o professor que lê ou explica as obras literárias e estão então numa atitude passiva, durante o sarau eles são chamados a participar ativamente através da leitura ou da recitação de textos de autoria própria. O modelo de ensino tradicional baseado na transmissão de normas, em termos quer linguísticos quer literários, é reinventado através de atividades que não são habituais. Desse modo, a escola, lugar “da norma” por excelência, torna-se um espaço de encontro entre maneiras diferentes de viver a literatura.

---

<sup>98</sup> Disponível ao endereço [http://www.igroup.com.br/arquivos/clube/mapa\\_dos\\_saraus.pdf](http://www.igroup.com.br/arquivos/clube/mapa_dos_saraus.pdf). Essa lista foi o resultado do projeto Pontos de Poesia, inaugurado em fevereiro de 2009 com o objetivo de registrar a efervescência cultural das áreas mais afastadas do centro literário da cidade. O mapeamento dos saraus da Grande São Paulo foi acompanhado por uma análise dos seus frequentadores. O trabalho de pesquisa foi coordenado pelo escritor Rui Mascarenhas, que trabalha como pesquisador e produtor de eventos no programa São Paulo: Um Estado de Leitores (SPEL).

<sup>99</sup> TENNINA, *op.cit.*, p.13

Entre esses saraus das escolas, lembra-se o sarau dos Mesquiteiros, organizado pelo escritor e professor Rodrigo Ciríaco. O sarau é um dos projetos do coletivo artístico e cultural Mesquiteiros, surgido em 2009 e formado por jovens e adolescentes do distrito de Ermelino Matarazzo, na Zona Leste de São Paulo. Esse coletivo tem como objetivo incentivar, difundir, promover e problematizar a cultura da periferia a partir da escola pública Jornalista Francisco Mesquita para a sua comunidade. Além do sarau, o coletivo organiza oficinas de literatura e teatro, encontros com escritores, espetáculos teatrais. O grupo tem sua origem no projeto Literatura (é) Possível, trabalho artístico e pedagógico desenvolvido desde 2006 na escola pública Mesquita e que tem como finalidade a valorização da leitura, escrita e a criação artística através da literatura, principalmente a periférica. O sarau dos Mesquiteiros acontece uma vez por semana na escola Mesquita e conta com a participação dos alunos da escola, de escritores convidados e dos moradores do bairro. Depois de uma primeira fase em que os participantes andam pelo bairro para convidar os moradores, acompanhados por tambores e batucada, o sarau começa: as performances dos participantes incluem, além do recital de textos de autoria própria o de outros, música, canto ou dança. Cada aluno prepara a sua performance nos dias anteriores ao evento e pode contar com a ajuda do professor e escritor Rodrigo Ciríaco que coordena o sarau. O sarau dos Mesquiteiros está sendo amplamente frequentado e já ultrapassou as fronteiras do distrito Ermelino Matarazzo, participando de eventos nacionais e internacionais como a 40ª Feira Internacional do Livro de Buenos Aires, em 2014. Trata-se de um outro exemplo de como os contatos entre o centro e a periferia podem acontecer não dentro de uma lógica de contraposição mas sim dentro de um *continuum* feito de diferentes graus de interação e interpenetração.

#### **2.4.2 Outros eventos**

Além dos saraus, com cadência semanal, outros eventos são organizados ao longo do ano para reunir o público em torno da literatura. Como no caso dos saraus, os objetivos desses eventos são promover a atividade artística dos autores, aproximar os moradores da cultura, em particular da cultura periférica, e incentivar práticas de leitura.

A seleção aqui apresentada visa dar conta da pluralidade de olhares sobre a cultura periférica. Os três eventos aqui analisados se posicionam todos de uma maneira diferente em relação à periferia: a Semana de Arte Moderna da Periferia, que ocorreu em 2007, quer afirmar a voz da periferia em contraste com a cultura hegemônica do centro; a FLUPP (Festa Literária das

UPP, depois rebatizada Festa Literária das Periferias), organizada desde 2012 em favelas pacificadas ou não do Rio de Janeiro (Morro dos Prazeres em 2012 e Vigário Geral em 2013), tem o objetivo de trazer o centro dentro da periferia para discutir sobre literatura; a Balada Literária, que acontece desde 2006 no bairro Vila Madalena do centro de São Paulo, propõe uma programação mista entre várias linguagens artísticas e perspectivas, trazendo a periferia dentro do centro. São essas só algumas das múltiplas maneiras em que o centro e a periferia se relacionam, escolhidas como exemplos para a ilustração do *continuum*.

#### 2.4.2.1 A Semana de Arte Moderna da Periferia

A Semana da Arte Moderna da Periferia aconteceu entre 4 e 11 de novembro de 2007 na periferia sul da cidade de São Paulo. Retomando o nome da Semana de Arte Moderna de 1922, o objetivo dessa iniciativa foi afirmar a arte produzida na periferia, em oposição à hegemonia cultural do centro.

Planejada e coordenada pelo poeta Sérgio Vaz, fundador da Cooperifa, a semana reuniu os escritores da periferia que se identificavam como tais pela origem, pela busca de uma estética fundada nessa mesma origem e pelo fato de se apropriar de um código da elite - a palavra escrita - para traçar a sua própria literatura. Nesse sentido, pode-se dizer que a Semana de Arte Moderna da Periferia de 2007 foi um momento importante para a afirmação da literatura periférica enquanto movimento.

A programação da Semana de 2007 foi rica, abrangendo as várias formas artísticas da periferia. Em ocasião da Semana de Arte Moderna da Periferia, Sérgio Vaz, escreveu o *Manifesto da Antropofagia Periférica*, inspirado no *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924) e no *Manifesto Antropófago* (1928) do modernista Oswald de Andrade.

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula. Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção.

Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer.

Da poesia periférica que brota na porta do bar.

Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”.

Do cinema real que transmite ilusão.

Das Artes Plásticas, que, de concreto, quer substituir os barracos de madeiras.

Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.

Da Música que não embala os adormecidos.

Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.  
A Periferia unida, no centro de todas as coisas.  
Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.  
Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.  
É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução.  
Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.  
Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.  
Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.  
Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles ? “Me ame pra nós!”.  
Contra os carrascos e as vítimas do sistema.  
Contra os covardes e eruditos de aquário.  
Contra o artista serviçal escravo da vaidade.  
Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.  
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.  
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

É TUDO NOSSO<sup>100</sup>!

O principal objetivo desse manifesto é afirmar a existência de uma arte periférica que se opõe à dominação cultural do centro. Nesse sentido, o texto segue as regras de escrita do manifesto enquanto gênero: as frases dividem-se entre as que declamam o “contra” e as que promovem o “a favor”. Os “contra” se focalizam nas formas de dominação social e cultural que são utilizadas, de um lado, pelos artistas da elite, que detêm o monopólio da produção cultural, sufocando a liberdade de expressão e criando formas artísticas inacessíveis à maioria da população brasileira, do outro lado, pelas políticas públicas, que não se preocupam com a implementação de serviços e espaços culturais (cinemas, bibliotecas, museus, teatros etc.) nas comunidades periféricas. Os “a favor” sublinham a necessidade de uma arte que esteja mais próxima do cotidiano da população e não só da elite e que permita a liberdade da escolha; nas palavras de Sérgio Vaz, pode-se reconhecer a afirmação da necessidade de uma arte popular e cidadã capaz de opor-se à arte privada. Um outro ponto que é importante destacar é a negação de uma visão que privilegia o exterior em relação ao interior: a frase “Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles ? Me ame pra nós!”, quer, através de um jogo de palavra entre “Miami” e “Me ame”, recusar a ideia de que o olhar do estrangeiro seja mais importante do que o olhar do próprio brasileiro para o

---

<sup>100</sup> *Manifesto da Antropofagia periférica*, disponível em <http://coleccionadordepedras.blogspot.fr/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html>, acesso em março de 2014

reconhecimento econômico e cultural. Será interessante considerar novamente essa frase à luz das observações feitas no capítulo 4 sobre as relações literárias entre o Brasil e o mundo.

Utilizando as apelações “Manifesto Antropofágico” e “Semana da Arte Moderna”, Sérgio Vaz e os seus colaboradores de um lado se põem numa linha de continuidade com um dos momentos mais importantes da história da literatura brasileira - o qual, mesmo tendo sido um ato revolucionário, entrou agora a fazer parte do cânone literário brasileiro - e, do outro, fazem um reutilizo paradoxal desses termos e do que eles significam, abalando assim o seu caráter canônico. Esse reutilizo é uma paródia que recusa a visão unilateral e hegemônica do cânone e sugere que as margens possam propor uma nova literatura capaz de revolucionar o panorama cultural do Brasil, como fizeram os Modernistas no século XX. Contudo, essa proposta de uma nova literatura é feita através de uma dialética que põe sempre o centro e a periferia como polos antagônicos, não possibilitando nenhuma interação entre eles e carregando o centro de estereótipos negativos. Porém, talvez essa atitude seja necessária para a afirmação da voz da periferia, pelo menos na fase inicial do processo.

#### **2.4.2.2 A Balada Literária**

Desde 2006, a Balada Literária acontece todos os mês de novembro no bairro da Vila Madalena, situado no distrito de Pinheiros, no centro de São Paulo. Desde os anos 70 do século XX, Vila Madalena começou a ser considerado como o bairro boêmio da cidade, pelo fato de muitos estudantes passarem a morar por lá, por causa da proximidade à Universidade de São Paulo. Ainda hoje, a Vila Madalena é um bairro muito vivaz onde há uma grande concentração de ateliês, centros de exposições artísticas, escolas de música e teatro, assim como bares e casas de show.

O escritor Marcelino Freire é o organizador da Balada Literária, que é hoje um dos eventos culturais mais importantes do bairro. Durante uma semana, encontros com escritores, palestras, debates, leituras, espetáculos teatrais, concertos e outras performances convidam o público a viver a literatura de uma maneira festiva e participativa.

No editorial da revista Balada, escrito por Ronaldo Bressane, que foi publicada em ocasião da oitava edição do evento, lê-se:

praticar a literatura de modo apaixonado e festivo, nada solene nem acadêmico. Tirar a literatura do pedestal e servi-la à mesa, fresca como cerveja, densa como feijoada, ou seja lá que petiscos e riscos você prefira: esta

ideia moveu Marcelino e comparsas para que a Balada não se mumificasse ou, pior, se fechasse só a quem tivesse grana para declarar-se leitor e escritor<sup>101</sup>.

Os escritores e artistas convidados provêm de diferentes meios artísticos e sociais: o objetivo da Balada é justamente ser um momento de reflexão e de festa em torno da literatura. O centro e a periferia, representados pelos autores e pelos participantes, estão então reunidos para que se possa realmente promover uma criação artística livre:

a Balada é de todos e todos são da Balada: Raduan Nassar, Caetano Veloso, Adélia Prado, Lygia Fagundes Telles, Tom Zé, Augusto de Campos, Adriana Calcanhotto, Mario Prata, Geni Guimarães, José Luandino Vieira, Jorge Furtado, Glauco Mattoso, Tatiana Belinky, Adriana Falcão, Binho, Miró da Muribeca, Luiz Fernando Verissimo, Mario Bellatin, João Ubaldo Ribeiro<sup>102</sup>.

Se nessa lista, a maioria dos escritores citados são autores reconhecidos da cena literária nacional e internacional, a presença dos autores das margens é constante em todas as edições da Balada. A esse proposito, Marcelino Freire explica:

Procuro, sim, ter artistas de várias cidades, tribos, gêneros... Gosto muito de trazer gente de fora do eixo, gente que está começando, colocar em uma mesa um jovem poeta conversando com um poeta consagrado. E também sou entusiasmado com o que acontece na América Latina. A maioria dos autores que eu trago de fora é de latinos. Esse ano, pela primeira vez, estamos trazendo um escritor cubano, o Alberto Guerra Naranjo. Ele é festejado no mundo inteiro e, aqui, ninguém ainda o conhece. Pois a gente traz, no maior esforço, que é para o povo passar a conhecer.<sup>103</sup>

Para ter uma ideia da programação eclética e abrangente da Balada, é útil citar alguns dos autores convidados e algumas palestras da VIII edição (2013). O autor homenageado foi o cartunista Laerte; Paulo Lins participou de uma mesa redonda sobre literatura pop e policial; Nelson Maca, que se define como “poeta da literatura negra”, apresentou o seu livro *Gramática da Ira*; Allan Da Rosa dialogou com Roberto Schwarz sobre o trabalho de editor; Sérgio Vaz falou da sua ação de agitador cultural para uma literatura ativa e participativa; Mauro Munhoz apresentou a sua ação enquanto diretor da FLIP; Vanessa Da Mata participou de uma mesa redonda sobre literatura e música; Ferréz e Lourenço Mutarelli dialogaram com Arnaldo Antunes; o poeta Binho coordenou o sarau da Balada. Outras palestras foram organizadas em torno dos temas seguintes: “Overman - quando os escritores mudam de gênero”, com participação de João Anzanello Carrascoza e Carola Saavedra; “Literatura e sexualidade”; “Cruzando as fronteiras”, com participação do escritor cubano Alberto Guerra Naranjo; “Os outros piratas, quem faz a literatura acontecer”, com foco nos

---

<sup>101</sup> [www.baladaliteraria.com.br](http://www.baladaliteraria.com.br), acesso em março de 2014

<sup>102</sup> *Ibidem*

<sup>103</sup> Marcelino Freire em entrevista com o centro cultural b\_arco, disponível em <http://barco.art.br/marcelino-freire-fala-proxima-balada-literaria/>, acesso em dezembro de 2013

agitadores culturais do centro e da periferia; “Herói - quem ensina literatura”, sobre a importância do ensino da literatura nas escolas; “O novo jornalismo”, com participação, entre outros, de Bruno Torturra do mídia alternativo Ninja. Além de encontros e palestras, houve lançamento de revistas, projeção de filmes, oficinas gratuitas de jornalismo e de escrita.

Esse rápido olhar sobre a programação já nos permite entender que um dos objetivos da Balada é cruzar expressões e linguagens artísticas diferentes, assim como autores com percursos literários, linguagens, perfis pessoais e sociais opostos. A Balada Literária consegue ser um ponto de encontro, na Vila Madalena, entre centro e periferia, entre a literatura já reconhecida e estabelecida e aquela que vive às margens da cena cultural hegemônica.

Na página Facebook da VIII edição da Balada Literária, um post reporta uma afirmação de Mauro Munhoz, diretor da FLIP, que nos parece poder resumir a perspectiva do evento: “a literatura pode ser pensada como uma praça onde há relações<sup>104</sup>.”

### 2.4.2.3 A FLUPP

A primeira edição da FLUPP aconteceu em 2012 na favela Morro dos Prazeres, no Rio de Janeiro. O nome FLUPP é a sigla de Festa Literária das UPP (Unidades de Polícia Pacificadora), uma iniciativa que visa viabilizar a proliferação da cultura literária por entre as comunidades pacificadas do Rio de Janeiro, onde moradores, autores novos e consagrados se encontram. A grade de programação é extensiva a todas as idades, contendo oficinas, debates, exposições, palestras e outras atividades pertinentes à categoria.

Já a partir da segunda edição, em 2013, por causa dos problemas e das polêmicas que surgiram em torno das UPP, os organizadores preferiram utilizar o nome Festa Literária das Periferias e envolver também favelas não pacificadas, como a de Vigário Geral.

A semana de eventos, que acontece todos os anos desde 2012 no mês de novembro, é antecedida pela fase FLUPP Pensa, que consiste em um ciclo de palestras e de oficinas de escrita destinado aos moradores das comunidades das favelas. Durante esse ciclo, os participantes escrevem textos poéticos ou de prosa que são depois lidos por uma comissão formada por autores e críticos literários: os textos selecionados são publicados nos volumes FLUPP Pensa. Em 2012, a FLUPP Pensa publicou uma antologia de contos e em 2013 um romance, uma antologia poética e uma antologia de contos. Essas publicações foram patrocinadas pelo BNDES e coordenadas pela

---

<sup>104</sup> Mauro Munhoz, página Facebook da Balada Literária, disponível em <https://www.facebook.com/baladaliteraria>, post do dia 23/11/2013, acesso em novembro de 2013

Aeroplano Editora e pela Réptil Editora. Em 2014, a FLUPP Pensa tornou-se FLUPP Brasil e ultrapassou as fronteiras do Rio de Janeiro, chegando em São Paulo, Curitiba e Salvador de Bahia.

O projeto da FLUPP foi concebido pelo grupo formado por Ecio Salles, Heloísa Buarque de Hollanda, Julio Ludemir e Luiz Eduardo Soares.

No prefácio do volume FLUPP Poesias, publicado em 2013, Júlio Ludemir e Ecio Salles escrevem:

Quem diria que veríamos a poesia se espalhar pela cidade, em saraus que vão das livrarias do Leblon a botecos nas favelas? Quem diria que a palavra escrita se tornaria um dos meios de expressão mais importantes para a assim chamada periferia? E que, por meio do simbólico, a própria noção de periferia perderia o sentido?

Hoje o centro está em toda parte. A periferia também. Um tem um pouco do outro. E, com isso, a vida se transforma no cotidiano e novos atores vêm para a disputa do imaginário na cidade. Sabemos que ainda falta muito para chegar em uma vida verdadeira e radicalmente democrática. Mas o importante é que começamos e agora não dá mais pra parar<sup>105</sup>.

Nessas palavras, lê-se as ideias que estão na base do projeto FLUPP: criar um espaço de diálogo entre o centro e a periferia através da literatura e incentivar práticas de leitura e de escrita. Para chegar a esse objetivo, vários autores e personalidades da cultura central (escritores confirmados, professores universitários, críticos etc.) são convidados para animar palestras e oficinas. Se durante a FLUPP Pensa há um verdadeiro trabalho de diálogo, de troca e de criação entre esses convidados e os moradores das comunidades envolvidas, a semana de eventos conclusiva não consegue, ao nosso ver, alcançar o mesmo nível de colaboração entre o centro e a periferia: as palestras e as mesas redondas são muitas vezes focadas em temas e debates que se situam longe do cotidiano dos moradores das comunidades envolvidas. A modalidade tradicional e não participativa do encontro também não ajuda para sair do esquema de relação rígida entre um autor que fala num pedestal, à imagem de um professor, e um público que escuta em silêncio, à imagem de uma turma de alunos. Além disso, os palestrantes convidados são muitas vezes professores universitários, com uma linguagem e uma abordagem acadêmica que podem reprimir as reações espontâneas de um público menos acostumado a essa modalidade de discurso.

Contudo, apesar de alguns obstáculos de realização e de aspectos que poderiam ser melhorados, a FLUPP é uma experiência importante e inovadora pelo fato de pensar a “literatura como uma linguagem capaz de produzir diálogos e conexões na cidade.”<sup>106</sup> O fato de criar um evento em lugares afastados do centro cultural do Rio de Janeiro, composto pela Zona Sul e pelo

---

<sup>105</sup> Júlio LUDEMIR e Écio SALLES (orgs.), *FLUPP Pensa Poesias*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora (edição Kindle), 2013, p.109

<sup>106</sup> *Ibidem*, p.80

Centro, e convidar os moradores do centro a ir até lá, no mesmo trem que esses moradores de periferia utilizam, em direção oposta, para ir ao trabalho todos os dias, é algo que permite repensar as dinâmicas geográficas, sociais e culturais dentro da cidade.

Em anexo, a entrevista a Júlio Ludemir, um dos fundadores da FLUPP.

## **2.5 A cena atual: panorama dos autores**

A literatura periférica está em constante efervescência, contando com vários autores e com um grande número de publicações. Trata-se de um fenômeno nacional que abrange muitos polos urbanos, embora a periferia de São Paulo seja hoje o espaço mais prolífico: os saraus do Binho e da Cooperifa e a consequente proliferação de outros saraus por todos os bairros periféricos da cidade deram um impulso fundamental para o desenvolvimento dessa literatura. O Rio de Janeiro, sobretudo a Baixada Fluminense, é um outro núcleo de criação importante, graças ao projeto Falcão, ao rapper MV Bill e ao produtor e ativista Celso Athayde, fundador da CUFA (Central Única das Favelas). Em Salvador, Nelson Maca e o projeto Blackitude dinamizaram a criação periférica.

Os nomes já citados e os que serão citados são só algumas referências num panorama que é muito vasto e que seria então impossível e até incorreto, no âmbito da presente análise, tentar abranger na sua totalidade, pelo fato de ele justamente estar em progressiva evolução. Por isso, prefere-se operar uma delimitação do espectro de análise que leve em conta critérios geográficos, privilegiando a cena literária de São Paulo, de gênero literário, excluindo a produção poética e com um enfoque especial só na prosa. Esse corte analítico foi feito tendo em conta vários elementos. Pelo que diz respeito ao corte geográfico, São Paulo, como vimos, é a cidade onde a literatura periférica contemporânea teve origem: como explica Tennina<sup>107</sup>, o movimento da literatura periférica está profundamente ligado ao movimento hip hop, que no Brasil apareceu pela primeira vez nos anos 80 do século XX na Praça Roosevelt e no metrô São Bento da cidade de São Paulo, num contexto postditatorial em que se procurava reapropriar-se do espaço público por meio da música rap, da dança break e do grafiti.

---

<sup>107</sup> Lucía TENNINA, “Literatura marginal de la ciudad de São Paulo: características y antecedentes”, *Argus- a Artes & Humanidades Arts & Humanities*, Vol. IV, N° 15, Buenos Aires, Janeiro 2015

Las letras de *rap* empezaron a poner en funcionamiento una cada vez mayor variedad de relatos interesados en la resignificación del negro, del pobre y del favelado, reconfigurando así el mapa social y moral de los relatos hegemónicos<sup>108</sup>.

E, nessa fase inicial do movimento hip hop, alguns poetas, moradores da periferia, começaram a declamar suas produções antes dos shows, fazendo surgir um outro movimento, o da literatura periférica. Desde então, o hip hop e a literatura periférica, estão estreitamente ligados: São Paulo foi então o núcleo de desenvolvimento de duas das manifestações mais importantes da cultura da periferia e, nesse sentido, ainda é a cena literária mais prolífica e ativa do país. Os autores mais conhecidos de literatura periférica, no plano nacional e internacional, vivem e trabalham em São Paulo e a agenda dos saraus dos bairros periféricos da cidade é a mais rica do Brasil. No que diz a respeito da escolha do gênero, a prosa representa, ao nosso ver, o gênero mais interessante a ser analisado na perspectiva dessa tese porque nele são mais visíveis aquelas variações e pontos de contatos entre poesia, romance, testemunho etc. mencionados acima e, também, entre normas linguísticas diferentes (escrita e oral, culta e popular etc.).

A lista de autores que segue não é, como já dissemos, exaustiva: a seleção foi feita tendo em conta o critério de quantidade de produção literária e de notoriedade de cada autor na cena da literatura periférica. Obviamente, teríamos podido adotar outros critérios mas, nessa seção da tese, o nosso objetivo foi, antes de tudo, fazer um panorama geral desse movimento cultural e a escolha dos autores mais prolíficos e mais famosos foi portanto considerada como a mais apropriada. Por consequência, foi necessário excluir alguns outros autores cuja produção, embora menor e menos conhecida, constitui de todo modo um aporte fundamental ao movimento. É essencial portanto lembrar que os autores aqui citados são fruto de uma seleção feita na perspectiva dessa tese e que a cena literária periférica, de São Paulo e das outras cidades brasileira, é muito mais vária.

Sérgio Vaz nasceu em Ladainha (interior de Minas Gerais) em 1964 e mudou-se para São Paulo com a família aos 5 anos de idade para estabelecer-se mais tarde em Taboão da Serra, na Região Metropolitana. É poeta e estreou em 1988 com a publicação de *Subindo a ladeira mora a noite*. Seguiram *A Margem do vento* (1991), *Pensamentos vadios* (1994), *A poesia dos Deuses inferiores* (2005). Todos esses livros foram publicados de maneira independente. Em 2007, a editora Global publicou *Colecionador de Pedras* e em 2011, o seu primeiro volume de prosa, *Literatura, pão e poesia*. Em 2008 saiu, sempre de maneira independente, *Cooperifa - Antropofagia Periférica*. Em 2000 criou a Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa) e em 2001 o Sarau da

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p.11

Cooperifa que reúne cada semana mais de 400 pessoas no Bar do Zé Batidão em Piraporinha, na periferia sul-oeste de São Paulo. Aqui, todas as quartas-feiras, cerca de 400 pessoas, leem poesia, criam literatura, se expressam de formas muito diversas e colocam para si mesmas e para os outros algumas questões inadiáveis. Ao som da poesia, a pauta dos encontros esquentava em torno do direito à cultura e do acesso ao conhecimento, do exercício da cidadania plena, da educação enquanto valor social e, portanto, enquanto via direta para a inserção social<sup>109</sup>. Em 2007, organizou a Semana de Arte Moderna da Periferia, inspirada na Semana de Arte Moderna de 1922. Em 2009, a revista *Época* designou Vaz como uma das cem personalidades mais influentes do Brasil. O autor já recebeu muitos prêmios, entre os quais, em 2011, o Prêmio Governador de São Paulo, nas categorias Inclusão Cultural e Destaque Cultural, da Secretaria de Cultura de São Paulo, que ele investiu na construção de um espaço cultural na periferia.

O blog oficial do autor é <http://coleccionadordepedras2.blogspot.fr>.

Ferréz, nome artístico de Reginaldo Ferreira da Silva, nasceu em 1975 em São Paulo. É romancista, contista e poeta. Na adolescência, foi vendedor ambulante de vassouras, balconista em bares e padarias, auxiliar-geral de construção, arquivista, chapeiro em rede de fast-food etc. Em 1997, lançou *Fortaleza da Desilusão*, um livro de poemas influenciados pela poesia concreta. Estreou na prosa de ficção em 2000 com o romance *Capão Pecado*, em referência ao bairro paulistano, cujo tema principal é o dia a dia da periferia. Em 2003, lançou seu segundo romance, *Manual Prático do Ódio*. Criou e editou a revista *Literatura Marginal*, que deu origem à antologia *Literatura Marginal: Talentos da Escrita Periférica*, lançada em 2005. Nesse ano publicou o romance infanto-juvenil *Amanhecer Esmeralda*, e em 2006 o livro de contos *Ninguém É Inocente em São Paulo*. Em 2011, saiu *Deus foi almoçar*.

Ferréz é ligado ao movimento hip-hop e escreve letras de rap e canta em grupos locais. Em 1999, em Capão Redondo, na periferia sul-oeste de São Paulo, fundou a 1DaSul, uma marca de roupa de hip-hop que tem o objetivo de oferecer aos moradores da periferia a possibilidade de se vestir segundo o padrão da moda hip-hop afirmando a sua pertença ao contexto periférico e recusando as marcas das multinacionais norte-americanas. A 1DaSul promove também eventos e ações culturais. Em 2013 participou da Feira Internacional do Livro de Frankfurt e em 2013 e 2014 do Salão do Livro de Paris. O blog oficial do autor é <http://ferrez.blogspot.fr>.

---

<sup>109</sup> Heloisa BUARQUE DE HOLLANDA, “Sérgio Vaz, um dos brasileiros mais influentes de 2009” disponível em <http://www.literal.com.br/acervodportal/sergio-vaz-um-dos-brasileiros-mais-influentes-de-2009-6456/>, acesso em março de 2014

Alessandro Buzo: nasceu em São Paulo e mora no bairro de Itaim Paulista, na periferia da Zona Leste. É escritor, ativista social, colunista, repórter e cineasta. Estreou em 2000 com o volume *O Trem - Baseado em Fatos Reais*. Lançou mais quatro livros: *Suburbano Convicto - O cotidiano do Itaim Paulista* (2004), *Guerreira* (2007), *Toda brisa tem seu dia de ventania* e *Favela toma conta*. Desde outubro de 2011, colabora com o jornal SPTV, da Rede Globo, onde apresenta semanalmente o quadro “SP Cultura” sobre a cultura da periferia paulistana. O escritor e ativista gera também a livraria Suburbano Convicto, cuja loja se situa no centro de São Paulo e que distribui os livros de literatura e cultura periférica no Brasil e no estrangeiro. Atualiza diariamente o blog [www.suburbanoconvicto.blogger.com.br](http://www.suburbanoconvicto.blogger.com.br).

Sacolinha, nome artístico de Ademiro Alves de Sousa, nasceu em São Paulo em 1983 e mora em Senzano, na Região Metropolitana de São Paulo. É autor dos livros *Graduado em Marginalidade* (2009), *85 letras e um disparo* (2007), *Estação Terminal* (2011), entre outros. Em 2002, fundou a Associação Cultural Literatura no Brasil com dois objetivos: incentivar a leitura e divulgar os escritores independentes. Essa entidade tem hoje vários projetos, muitos em parceria com as prefeituras, a Petrobras e a Fundação Itaú Social. É responsável pela Coordenadoria Literária da Secretaria de Cultura do Município de Suzano, cuja ação visa promover hábitos de leitura e de escrita. Publicou já 132 novos autores e organizou encontros com vários escritores como Ariano Suassuna, Marcelo Rubens Paiva, Moacyr Scliar, Loyola Brandão, entre outros. Promoveu quatro concursos literários, dezenas de oficinas e projetos. O blog oficial do autor é: <http://sacolagraduado.blogspot.fr>.

Allan Da Rosa nasceu em 1977 em São Paulo. Mora no Taboão da Serra. É poeta e educador, graduado em História pela USP e mestrando em Educação pela mesma universidade. Já publicou poesia, contos e dramaturgia. É fundador e organizador do selo Edições Toró, que publica escritores da periferia paulistana, e também trabalha como coordenador do núcleo de Literatura da Periferia do Centro de Juventude e Educação Continuada no projeto Ação Educativa em São Paulo. Escreve para a *Revista Forum*. É autor de *Da Cabula, Zagaia, Vão e Morada*, todos publicados pelas Edições Toró, e de *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*, publicado pela Aeroplano Editora. Apresenta o programa “À Beira da Palavra”, na Rádio Usp FM.

Obviamente, como dissemos, esses são só alguns dos autores do panorama de literatura periférica de São Paulo, que é muito vasto. Essa enumeração, não exaustiva e de caráter quase puramente informativo, é útil porem para situar os autores no seu contexto de produção literária e ver como os traços caracterizadores da literatura periférica mencionados acima se concretizam no

seu percurso pessoal e criativo. Vê-se por exemplo como todos os autores citados não se qualificam exclusivamente como escritores mas são também agitadores culturais, ativistas, promotores de atividades que saem do universo estreitamente literário. Isso confirma um dos traços caracterizadores da literatura periférica, ou seja o vínculo político que ela sempre tem com o seu público e com a sua área de atuação. Outro elemento em comum entre os autores é a utilização da Internet como meio para a difusão da sua obra: a rede permite aos autores de sair do local (embora as suas narrativas tratem e explorem o local) e alcançar um público supostamente internacional. Esses dois elementos (o vínculo político e a Internet) entrecruzam-se, como sugere Reyes Arias:

A maioria dos escritores mantém um ou mais blogs, que servem não só para compartilhar novas criações, mas, sobretudo, para criar vínculos políticos, sociais e literários, anunciando eventos, denunciando situações de repressão, violência e demais arbitrariedades, convocando a mobilizações, compartilhando conhecimento e, em geral, participando em um esforço coletivo por pensar a contemporaneidade a partir de uma visão crítica e engajada<sup>110</sup>.

Desse modo, o local e o global dialogam e entram em contato, completando-se e integrando-se: se de um lado os autores de literatura periférica defendem as particularidades locais e lutam contra a homogeneização das formas literárias, linguísticas e, também, sociais, imposta pelos discursos hegemônicos e pela mídia, do outro lado eles aproveitam os meios que o sistema lhes oferece para sair da perifericidade.

## 2.6 Os discursos

Mesmo que seja melhor evitar toda subdivisão temática para não cair em categorizações e generalizações limitativas, é importante e útil destacar alguns discursos recorrentes nas obras dos autores de literatura periférica e analisá-los de perto. Desse modo, será possível compreender a literatura periférica enquanto conjunto e ver de qual maneira ela pode, do ponto de vista das isotopias narrativas, se constituir em movimento. O objetivo é portanto partir dos textos para entender de qual forma essa literatura periférica se exprime do ponto de vista temático e, por conseguinte, de qual forma a perifericidade se concretiza nos discursos narrativos. É claro que as narrativas de literatura periférica não se reduzem a esses temas e que, mais uma vez, a literatura periférica não pode ser definida periférica só pelo fato de tratar da marginalidade (declinada aqui em vários temas). Contudo, as isotopias aqui individuadas podem servir como pontos de referência

---

<sup>110</sup> REYES ARIAS, *op.cit.*, p. 17

para depois tentar observar, no capítulo 3, as estratégias literárias postas em ato pelos autores do *corpus*, que escolheram a periferia como universo narrativo, mesmo não sendo todos autores de literatura periférica, e detetar os estereótipos elaborados pela periferia sobre o centro e pelo centro sobre a periferia.

O primeiro discurso a ser analisado é o espaço, um dos elementos constitutivos das narrativas da literatura periférica. O núcleo espacial principal é a periferia, representada através de muitas referências geográficas e toponímicas que permitem, muitas vezes, uma localização precisa dos lugares descritos. A visualização da periferia se constrói também graças à oposição com o segundo núcleo espacial das narrativas: o centro. Mesmo que esse espaço esteja ausente, porque as histórias acontecem na periferia, ele é constantemente evocado, de forma a se tornar um espaço indiretamente presente.

Alessandro Buzo, em *Do conto à poesia* (2011), localiza os lugares da sua narrativa com uma grande precisão geográfica, graças ao emprego de coordenadas topográficas bem detalhadas. No conto “A viagem”, por exemplo, a periferia é logo identificada pelo nome de Caieiras, uma localidade que se situa no interior de São Paulo, ao passo que o centro é localizável por meio de topônimos como rua Augusta, Praça 14bis, Praça Júlio Prestes, Buenos Aires. Nesse conto, o autor usa repetidamente a expressão “Centro de São Paulo” para sublinhar a oposição entre os dois polos:

Viviam ele e sua mãe, além de um primo órfão, que era o maior careta, numa boa casa no município de Caieiras. Desde jovem, odiava que falassem “vou a São Paulo”.

-Que droga, São Paulo é logo ali, meia hora de trem, e esses caipiras falam como se vivêssemos no fim do mundo. - Era o que dizia sempre.

Ele logo ganhou São Paulo de assalto. Curtia baladas na noite paulistana. Puteiro era seu forte, rock era seu hino e amava as saunas mistas da rua Augusta<sup>111</sup>.

Nesse trecho, a personagem recusa a perifericidade da sua situação geográfica e apaga as distâncias entre a cidade do interior e a metrópole. Essa negação da perifericidade efetuada pela personagem não faz, porém, senão reforçar a polarização narrativa entre a cidade do interior e São Paulo.

No conto “Toda brisa tem seu dia de ventania”, a periferia é identificada através do topônimo Itaim Paulista, qualificado como o “último bairro da Zona Leste de São Paulo”: o adjetivo “último” reforça a ideia de distância e de afastamento em relação a um outro centro que se

---

<sup>111</sup> Alessandro BUZO, *Do conto à poesia*, Rio de Janeiro, Ponteio, 2011, p.21

configura como o ponto de referência: “O Itaim Paulista dorme. É noite no último bairro da Zona Leste de São Paulo”<sup>112</sup>.

Rodrigo Ciríaco, no conto “Cobra-criada”, incluído na coletânea *Te pegó lá fora* (2008), propõe uma outra possibilidade de relação geográfica entre o centro e a periferia:

Ih tio, eu tô aqui há mais de cem anos. Praça da Sé, República, Anhangabaú. Patriarca, Ipiranga com São João, Largo do Paissandú. Faiz tempo. Agora vem a Prefeitura querê me tirá da rua? Pra quê? Pra me mofá no abrigo? Iscondê us moleque dibaixo do tapete? Não. Deixa a vergonha dessa cidade escancarada, bem no meio na cara. No centro. É, o centrão que é viração<sup>113</sup>.

Nesse conto, a periferia, representada por um sem teto, situa-se dentro do centro, descrito mediante o recurso a uma grande quantidade de topônimos: o sem teto é um elemento de perifericidade visível que, pelo fato de morar na rua, não está confinado às margens geográficas da cidade mas pode, ao contrário, invadir o espaço do centro e revelar os contrastes e problemas da cidade que se torna desse modo uma “cidade escancarada”, com um centro que é “viração”.

Essa representação do contraste entre o centro e a periferia feita através de um elemento estranho que se posiciona fora do seu lugar natural, a periferia, e que invade o centro, é frequente em muitas narrativas da literatura periférica.

No romance *Capão Pecado*, que já carrega no título a importância do espaço, fazendo referência ao topônimo Capão Redondo, um distrito de Campo Limpo, na periferia sudoeste de São Paulo, Ferréz descreve detalhadamente as andanças das personagens fazendo o leitor entrar na geografia da narrativa:

Rael se despediu de Marcão e Celso, que eram irmãos e donos da padaria, subiu a rua Ivanir Fernandes e depois passou pela Falkemberg. De lá ele avistou a escola Maud Sá e ainda pensou em passar na quadra pra ver se tinha uns colegas jogando bola, mas deu prioridade em achar a metalúrgica. Prosseguiu e chegou à rua da feira, avistou a padaria São Bento, subiu mais um pouco, passou por ela, desceu a rua da Tenge onde antigamente era um grande matagal. Ele lembrou que quando aquela área foi desmatada para se constituir um conjunto habitacional, foram encontrados inúmeras ossadas: ali era um cemitério clandestino<sup>114</sup>.

O leitor acompanha a personagem de rua em rua, de esquina em esquina: todos os detalhes e os topônimos contribuem para aumentar o realismo da narrativa e para permitir a um imaginário

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p.65

<sup>113</sup> Rodrigo CIRÍACO, *Te pegó lá fora*, São Paulo, Edições Toró, 2008, p.63

<sup>114</sup> FERRÉZ, (2000) *Capão Pecado*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2005, p.44

leitor da periferia<sup>115</sup> reconhecer os lugares citados e sentir-se desse modo parte do mesmo universo do conto.

Ferréz não é o único autor a utilizar um topônimo (ou a criar jogos de palavra com os topônimos) para os títulos das suas obras: lembra-se por exemplo o livro *Estação terminal* de Sacolinha.

Além dos topônimos, o espaço é definido também através da descrição dos bairros, das ruas, das casas, e de alguns prédios sede de instituições públicas ou privadas. Esses elementos são retratados com abundância de pormenores a fim de proporcionar ao leitor uma contextualização o mais possível facilitada das histórias contadas:

Moram debaixo de um viaduto, ali mesmo naquela movimentada avenida de São Paulo. A maioria sobrevive limpando vidro dos carros no farol. Ficam num mega cruzamento, uns três, quatro em cada farol<sup>116</sup>.

A rua torna-se um espaço de vida: os elementos do panorama urbano são reutilizados pelas pessoas que não tem casa ou que preferem deixar as casas precárias da periferia para tentar a sorte no centro. A casa dessas pessoas é então a cidade, de modo que se pode dizer que eles têm casa em toda parte e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum.

Rodrigo Ciríaco, no conto “Boca do lixo”, em *Te pego lá fora*, descreve um bairro periférico:

Aqui é o quarto do despejo da cidade. Não tem Pan, Copa do Mundo, ginásio. Só os beco, as viela, as rua; um ou dois campinho e essa porcaria de quadra. Olha só, as grade, tudo enferrujada. Sem trave, cobertura sem telha. Um cimentado todo torto que vive rachando as cabeça<sup>117</sup>.

Nesse trecho, o espaço periférico é conotado apenas *a negativo*, isto é, em termos de carência, negação e ausência: a periferia é o lugar onde faltam alguns elementos que, ao contrário, estão presentes no centro (Pan, Copa do Mundo, ginásio) e onde reina um estado de degradação (as grades são enferrujadas, sem trave e sem telha). O autor faz alusão ao título *Quarto do despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus, obra publicada em 1960 e de referência para os autores de literatura periférica, de forma a tornar evidente que a situação não mudou e que a periferia continua ainda como “quarto de despejo da cidade”.

No primeiro capítulo de *Capão Pecado*, Ferréz introduz o espaço de vida das personagens:

Era vespera de Natal, os três em volta da árvore brilhante, se é que se pode chamar um cabo de vassoura em um pote de margarina com cimento e quatro varetas de bambu com pedaços de algodão na ponta de árvore de

---

<sup>115</sup> A esse propósito, vê-se a seção dedicada ao público desse mesmo capítulo.

<sup>116</sup> BUZO, *op.cit.*, p.33

<sup>117</sup> Rodrigo CIRÍACO, *op.cit.*, 2008, p.67

Natal (...). A cama de solteiro era apertada para os três, mas eles davam um jeito, o problema mesmo era a coberta, que não dava pra cobrir os pés e a cabeça<sup>118</sup>.

A descrição da árvore de Natal e da cama revelam as condições de pobreza do espaço de vida das personagens. Pelo contrário, o centro é descrito como um espaço onde reina a abundância:

Se lembrou de uma reportagem que tinha lido naquela manhã, a matéria dizia que São Paulo era uma das cidades mais badaladas do mundo, uma das únicas que funcionam 24 horas, na matéria se destacavam casas noturnas, restaurantes e todos os tipos de comida que eram encontrados nas noites. Zeca comparou tudo aquilo que os playboys curtiam e o que ele tinha ali em sua frente, resolveu parar de pensar nisso, andou alguns metros e foi comer um churrasquinho na barraca da dona Filó<sup>119</sup>.

Através dos olhos da personagem Zeca, São Paulo é retratada como uma cidade de duas faces: de um lado, um centro que não para nunca e onde há uma grande oferta de atividades e de objetos materiais e, do outro lado, uma periferia carente. Essa contraposição é comum: partindo sempre do ponto de vista do morador da periferia, o centro assume características que se repetem ao longo das descrições. Essa repetição, insistindo na diferença vacuidade/escassez *versus* copiosidade/quantidade, faz com que os traços caracterizadores do centro e da periferia se tornem estereótipos e que cada observação proposta pelas personagens se encaixe dentro desse esquema binário, impossibilitando uma abordagem descritiva mais ampla que leve em conta as diferenças graduáveis do panorama urbano<sup>120</sup>.

O centro é também representado como um espaço protegido: “Chegaram ao clube, onde os carros podiam estacionar e seriam vigiados pelos guardas<sup>121</sup>.” O clube é um lugar pertencente ao panorama urbano do centro, onde existem regras de segurança especiais (representadas aqui pelos guardas) para que os clientes possam se sentir seguros, livres do perigo. O clube é como uma enclave dentro do centro que, por sua vez, é separado da periferia para se proteger.

De fato, a convivência de grupos sociais diferentes pode gerar conflitos. Teresa P.R. Caldeira, no seu livro *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*, explica o processo de segregação social, que pode ser dividido em três fases diferentes:

---

<sup>118</sup> FERRÉZ, *op.cit.*, 2005, p.17

<sup>119</sup> *Ibidem*, p.30

<sup>120</sup> O centro financeiro das cidades, por exemplo, é muitas vezes um espaço híbrido: núcleo vivo e frenético durante o dia, frequentado pelos trabalhadores das classes médio-altas, torna-se à noite e no final de semana uma área vazia onde vagueiam os sem-abrigo ou onde surgem comércios ilegais.

<sup>121</sup> FERRÉZ, *op.cit.*, 2005, p.50

The first lasted from the late nineteenth century to the 1940s and produced a condensed city in which different social groups were packed into a small urban area and segregated by type of housing. The second urban form, the center/periphery, dominated the city's development from the 1940s to the 1980s. It has different social groups separated by great distances: the middle and upper classes concentrated in central and well-equipped neighborhoods and the poor exiled into the hinterland. Although residents and social scientists still conceive of and discuss the city in terms of the second pattern, a third form has been taking shape since the 1980s [...]. Superimposed on the center-periphery pattern, the recent transformations are generating spaces in which different social groups are again closer to one another but are separated by walls and technologies of security, and they tend not to circulate or interact in common areas. The main instrument for this new pattern of spatial segregation is what I call "fortified enclaves". These are privatized, enclosed, and monitored spaces for residence, consumption, leisure and work. Their central justification is the fear of violent crime<sup>122</sup>.

Foi já na segunda metade dos anos 80 do século XX que o aumento da violência, provocando medo e a consequente vontade de proteger-se, fez com que começasse a construção de muros. Simbolicamente e materialmente, essa estratégia operava através da marcação das diferenças territoriais, impondo divisões e distâncias, multiplicando as regras de exclusão e restringindo a possibilidade de movimento. As fortalezas privadas criadas através desses muros estão mudando os conceitos de público e de espaço público que têm dominado as sociedades ocidentais até a nossa época: é a marcação da separação entre grupos sociais diferentes que transforma a qualidade do espaço público. As enclaves podem ser também centros comerciais, conjuntos de escritórios ou complexos residenciais e atraem aqueles que receiam a heterogeneidade social dos velhos bairros urbanos. Em particular, os condomínios fechados (complexos residenciais protegidos, habitados pelas classes mais ricas) representam uma modalidade de autosegregação com especificidades próprias: os condomínios fechados não são lugares onde as pessoas andam ou que atravessam, mas pelo contrário eles são concebidos para ser alcançados somente por carros e exclusivamente pelos residentes, pelos visitantes autorizados e pelos empregados, que têm que passar sempre por um controle e por uma entrada reservada. Os condomínios são socialmente homogêneos, afastados do resto da população da cidade e de consequência conferem status, que se mede também pelo nível de modernidade do sistema da tecnologia de segurança ou pela altura dos muros.

No que diz respeito à estrutura interna dos condomínios, é importante concentrar-se na chamada área de serviço, para entender quais são as estratégias encontradas para manter a distância entre os grupos sociais diferentes mesmo dentro de casa. Nos apartamentos, a área de serviço fica normalmente ao lado da cozinha e inclui o quarto e o banheiro da empregada, a lavanderia, e a despensa; além desse espaço, há também a assim chamada copa, uma espécie de zona intermediária entre aquelas domésticas e as formais, onde a família toma o café-da-manhã e as crianças almoçam e jantam, junto com as empregadas. Todas essas áreas estão cada vez mais desaparecendo por causa

---

<sup>122</sup> Teresa P.R. CALDEIRA, *City of Walls: Crime, Segregation and Citizenship in São Paulo*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2000, p.213

dos custos elevados. Contudo, outras soluções estão sendo inventadas para que o conceito de serviço doméstico fique inalterado; entre essas, há o exercício de um controle maior sobre as ações e a vida dos empregados: em alguns condomínios eles precisam mostrar um documento de identidade para entrar ou sair e as suas malas são inspecionadas. Esse mecanismo de controle apresenta uma contradição muito grande que confirma que as separações espaciais entre o centro e a periferia, os ricos e os pobres, não se desenvolvem numa simples oposição mas podem acontecer em níveis diferentes e subterrâneos que impedem uma descrição unívoca e linear da configuração sócio-espacial. De fato, os ricos receiam o contato e a contaminação com os pobres mas continuam dependendo deles: os donos da casa dão armas aos guardas, pertencentes às camadas baixas, para que eles vigiem os movimentos dentro e fora do condomínio; eles pedem aos empregados que resolvam todos os seus problemas burocráticos, desde o pagamento das contas até transferências bancárias de grandes somas de dinheiro; eles pedem aos empregados que lavem e passem sua roupa, preparem sua comida e cuidem dos seus filhos o dia inteiro.

Henri Lefebvre, na obra *Le droit à la ville*, afirma que há, em todas as cidades, a tendência à criação de guetos, mesmo quando os ideais políticos declaram a vontade de construir sociedades paritárias:

Observons qu'il y a plusieurs ghettos et types de ghetto: ceux des juifs et ceux des noirs, mais aussi ceux des intellectuels ou des ouvriers. Les quartiers résidentiels, à leur manière, sont des ghettos de la richesse. Le loisirs a ses ghettos. Là où une action concertée a essayé de brasser les couches sociales et les classes, une décantation spontanée les sépare vite. Le phénomène de la ségrégation doit s'analyser selon divers indices et critères: écologiques (bidonvilles, taudis, pourrissement du coeur de la ville), formels (détérioration des signes et significations de la ville, dégradation de l'urbain par dislocation de ses éléments architecturaux), sociologiques (niveaux de vie et modes de vie, ethnies, cultures et sub-cultures, etc.). [...] la pratique va vers la ségrégation. Pourquoi? Pour des raisons théoriques et en vertu de causes sociales et politiques. Sur le plan théorique, la pensée analytique sépare, découpe. Elle échoue quand elle veut atteindre une synthèse. Socialement, politiquement, les stratégies de classes (inconscientes ou conscientes) visent la ségrégation<sup>123</sup>.

Lefebvre lembra que a política, através de discursos humanistas e universalistas, nega a priori a segregação mas não opera mudanças para coibir seu crescimento:

Les pouvoirs publics, dans un pays démocratique, ne peuvent publiquement décréter la ségrégation comme telle. Ils adoptent donc souvent une idéologie humaniste qui se change en utopie au sens le plus désuet, quand ce n'est pas en démagogie. [...] le caractère démocratique d'un régime se discerne à son attitude envers la ville, les "libertés" urbaines, la réalité urbaine, et par conséquent envers la ségrégation<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Henri LEFEBVRE, (1968) *Le droit à la ville*, Paris, Ed.Economica Anthropos, 2009, p.88

<sup>124</sup> *Ibidem*, p.88

Referindo-se à realidade das periferias francesas, o sociólogo descreve as novas cidades, formadas de blocos distintos segundo a função, e que dependem todos do núcleo central; se nas cidades brasileiras, a tendência centralizante é muito menos forte do que na França, é verdade porém que há de qualquer maneira, mesmo no Brasil, a dependência dos centros de decisão e econômicos por parte dos sectores urbanos marginais:

Devant nous [...] voici les éléments de la vie sociale et de l'urbain, dissociés, inertes. Voici des “ensembles” sans adolescents, sans personnes âgées. Voici des femmes somnolentes pendant que les hommes vont travailler au loin et rentrent harassés. Voici des secteurs pavillonnaires qui forment un microcosme et cependant restent urbains parce qu'ils dépendent des centres de décision et que chaque foyer a la télévision. Voici une vie quotidienne bien découpée en fragments: travail, transport, vie privée, loisir<sup>125</sup>.

A sociedade está submetida a uma dupla força: a centrípeta, através do movimento globalizante dos consumos e do discurso nacionalista, e a centrífuga que, com o objetivo de efetuar uma prática analítica que permita uma racionalização maior e mais eficaz, cria a repartição da cidade em zonas que se queriam produtivas e que se tornam guetos, paralisando o crescimento unitário:

Une même pratique sociale, celle de la société actuelle [...] offre à l'analyse critique un double caractère qui ne peut se réduire à une opposition signifiante, encore qu'elle signifie.

D'une part, cette pratique sociale est intégrative. Elle cherche à intégrer ses éléments et aspects en un tout cohérent. L'intégration s'accomplit à différents niveaux, selon des modalités diverses: par le marché, dans le “monde de la marchandise”, autrement dit par la consommation et par idéologie de la consommation – par la “culture”, posée comme unitaire et globale – par les “valeurs” y compris l'art – par l'action de l'État, y compris la conscience nationale, celle des options et stratégies politiques à l'échelle du pays. Cette intégration vise d'abord la classe ouvrière mais aussi l'intelligentsia et les intellectuels, la pensée critique [...]. L'urbanisme pourrait bien devenir essentiel à cette pratique intégrative.

En même temps, cette société pratique la ségrégation. La même rationalité qui se veut globale (organisatrice, planificatrice, unitaire et unifiante) se concrétise au niveau analytique. Elle projette sur le terrain la séparation. Elle tend [...] à se composer de ghettos ou des parkings, celui des ouvriers, celui des intellectuels, celui des étudiants (le campus), celui ou ceux des étrangers, et ainsi de suite, sans oublier le ghetto des loisirs ou de la “créativité”, réduite à la miniaturisation et au bricolage. Ghetto dans l'espace et ghetto dans le temps. Dans la représentation urbanistique, le terme “zoning” implique déjà séparation, ségrégation, isolement dans les ghettos aménagés<sup>126</sup>.

A análise da representação do espaço esboçada nas narrativas da literatura periférica, acompanhada pelas reflexões de Caldeira e de Lefebvre sobre o mecanismo de segregação e autosegregação, deixa bem claro como duas tendências opostas se desenvolvem (retomando a ideia de Lefebvre, elas poderiam ser definidas centrífuga e centrípeta): de fato, se de um lado algumas representações, literárias, culturais ou simplesmente mentais, do espaço sócio-urbano baseiam-se

---

<sup>125</sup> *Ibidem*, p.99

<sup>126</sup> *Ibidem*, p.92

numa contraposição entre centro e periferia, entre rico e pobre, entre fora e dentro (pensando nos condomínios fechados), do outro lado o espaço aparece regido por dinâmicas que escapam a uma separação entre polos, tornando visível a sua heterogeneidade e hibridez. E é precisamente para resolver a hibridez, para clarear a heterogeneidade, que as representações e os comportamentos baseados numa oposição surgem: dentro de um espaço fluido, encontram-se estratégias para se diferenciar.

Analisando a representação do espaço elaborada pelos autores de literatura periférica tendo em conta essas considerações, é possível reconhecer que a contraposição entre dois polos (centro e periferia) na qual ela assenta é uma consequência do desejo de se diferenciar, de se distanciar de um centro que, por sua vez, ao mesmo tempo engloba e exclui. Na literatura periférica, o centro é conotado por meio de imagens que insistem na riqueza, na abundância e no luxo, e que são contrapostas à pobreza da periferia: descrevendo o centro através desses elementos, os autores denunciam implicitamente a injustiça social, as diferenças desproporcionais de renda e as discriminações que os moradores da periferia têm que enfrentar. Os atributos do centro, em particular a riqueza, tornam-se então negativos: a riqueza é o sintoma, a consequência da injustiça. Desse modo, o centro vira, no olhar da periferia, o lugar-símbolo do mal. Essa visão maniqueísta alinha-se na lógica dicotômica que supõe que o centro e a periferia se encontrem em polos extremos e opostos e que se alimenta de estereótipos.

Como vimos, porém, a configuração do espaço sócio-urbano não se desenvolve seguindo contraposições ou respeitando fronteiras (reais ou imaginárias) entre o centro e a periferia, que devem pelo contrário ser considerados como atores de uma relação contínua, ou melhor, de uma constelação (retomando as palavras de Vecchi<sup>127</sup>). Veremos como a perspectiva dicotômica é posta ainda mais em questão pela circulação de alguns autores de literatura periférica no panorama literário nacional e internacional.

Um outro filo discursivo que é possível seguir nas diferentes obras da literatura periférica é o do transporte, estritamente ligado ao do espaço.

O transporte é um elemento constitutivo do dia-a-dia da periferia: sendo que quase todos os habitantes dos bairros periféricos trabalham no centro, eles devem passar algumas horas por dia nos transportes coletivos. O trem, o metrô e o ônibus convertem-se então em verdadeiros espaços de vida para o morador da periferia e, por consequência, eles são elementos omnipresentes nos textos de literatura periférica:

---

<sup>127</sup> VECCHI, *op.cit.*

Correu até o Terminal Bandeira, que estava lotado, muitos apitos, cornetas e camisetas da seleção, pegou o Terminal Capelinha cheio. O trânsito estava uma merda e, finalmente, às vinte para às quatro, chegou. Fez baldeação e pegou outro até sua quebrada<sup>128</sup>.

Seu passatempo predileto nas conduções é ler, do Itaim Paulista ao Brás são quarenta minutos diários de leitura na ida e outros quarenta na volta. Isso quando amigos não chamam para jogar uma sueca, o jogo oficial da linha Variant dos trens da CPTM (Companhia Municipal de Trens Metropolitanos). Seis horas e André vê um tumulto na frente da estação do Itaim, os trens, para variar, estão com problemas, segundo um cartaz, um trem tinha descarrilado e os trens circulavam com atraso e maiores intervalos nas estações. Mesmo não estando em condições de prestar um bom atendimento ao usuário a CPTM não abre mão de cobrar a passagem. Alguns vão para o ponto de ônibus. Como de ônibus era certeza de atraso, André apostou no trem e embarcou, o trem que ele pegou ficou quinze a vinte minutos sem sair do lugar, neste tempo toda a composição superlotou, o ânimo para ler o livro que estava na bolsa fora embora, não dá mais nem para pegar a bolsa. A viagem de quarenta minutos chega, neste dia, a uma hora e meia. André no meio da viagem se pergunta por que a CPTM não utiliza os trens de 12 vagões, já que estão com problemas no percurso, mas parece que de propósito só circula trem de 6 vagões, como se o pobre merecesse sofrer. A pessoa sente-se numa lata de sardinha. Cansado, desanimado, amassado e humilhado<sup>129</sup>.

Nesses trechos, extraídos de *Do conto à poesia*, de Alessandro Buzo, as personagens contam as suas peripécias para voltar para casa depois de um dia de trabalho. O percurso, do centro para a periferia, é cadenciado por atrasos, pequenos acidentes e a necessidade de trocar muitas vezes de meio de transporte até chegar ao destino, com os vagões que estão todos sobrecarregados. A descrição faz compreender ao leitor as dificuldades cotidianas que um morador dos bairros mais afastados deve enfrentar para chegar ao trabalho, no centro. Além do relato do trajeto, detalhado em termos toponímicos e pelo que diz respeito aos tempos e à composição dos vagões, o narrador explicita a sua opinião através de uma certa ironia, de metáforas e de adjetivos: “os trens, para variar, estão com problemas; como se o pobre merecesse sofrer; a pessoa sente-se numa lata de sardinha. Cansado, desanimado, amassado e humilhado<sup>130</sup>.”

No conto “Cansei”, Rodrigo Ciríaco denuncia a situação do serviço dos transportes que, por carências na organização e nas infraestruturas, obriga os moradores da periferia a passar muitas horas por dia em ônibus, trens etc.:

Quer falar do transporte? Vamos falar do nosso trem, do nosso metrô, do nosso ônibus lotado? Logo de manhã a gente suando picas, sem ter onde segurar quase, sendo pisoteado, encoxado. Uma, duas horas de pé, mais quinze minutos andando, pra chegar ao trabalho. Manhã, tarde, noite. O antigo açoite. O senhor faça as contas. Quantas horas a gente perde por semana? Quantos dias num mês? Em um ano? O nosso relógio não é pauta pro noticiário<sup>131</sup>?

---

<sup>128</sup> BUZO, *op.cit.*, p.42

<sup>129</sup> *Ibidem*, p.67-68

<sup>130</sup> *Ibidem*, p.68

<sup>131</sup> Rodrigo CIRÍACO, *100 Mágoas*, São Paulo, Edições Um por Todos, 2011, p. 35

Sacolinha, no livro *Estação Terminal*, conta a chegada ao terminal do metrô na Zona Leste de São Paulo. Mesmo que esse metrô tenha melhorado muito as ligações centro-periferia da Zona Leste, ele não consegue atingir os bairros mais afastados e passou a ser complementado por outros meios (ônibus, peruas ou kombis e vans) cujos serviços são garantidos pela informalidade ou pela clandestinidade e são portanto obstaculizados pela prefeitura:

O transporte clandestino feito com kombi já era visado pela prefeitura. À época, ônibus irregulares faziam esse serviço, porém devido à grande marcação da fiscalização em cima desses ônibus, eles foram substituídos pelas kombis, que são mais fáceis de guiar para fugir da polícia e, caso sejam apreendidas, a taxa para tê-las de volta é mais acessível que a de um ônibus. O transporte legal feito com ônibus de empresas cadastradas vivia com atrasos, e sempre estava lotado. Os passageiros começaram a optar pelas kombis, que, por serem velhas e barulhentas, ganharam o apelido de peruas. Era o meio mais rápido de se chegar em algum lugar, pois lotava rápido, não ficava parando em todos os pontos de ônibus, cortava caminhos e, quando possível, deixava o passageiro na porta da casa o do serviço. Todo e qualquer meio de se ganhar dinheiro sem pagar impostos, é proibido. Por esse motivo iniciou-se uma perseguição ao transporte alternativo, intitulado como clandestino<sup>132</sup>.

Através da leitura desse trecho, é possível entender a complexidade da situação dos transportes e das ligações entre o centro e a periferia: o Estado não consegue garantir um serviço eficiente e os moradores da periferia organizam-se então de uma maneira autônoma e alternativa; esses transportes alternativos não podem ser controlados e saem então da fiscalização, tornando-se ilegais e alvo da repressão da prefeitura. Contudo, o serviço legal continua sendo de má qualidade.

Em *Estação Terminal*, Sacolinha consegue investigar a complexidade da questão do transporte enfocando os paradoxos provocados pelas relações centro-periferia, formalidade-informalidade, legalidade-ilegalidade.

A presença do tema do transporte nos textos dos autores periféricos está ligada àquela do tempo. A representação do tempo passa pela descrição do dia a dia das personagens: por meio do relato das atividades cotidianas delas, o leitor pode entender melhor o contexto das histórias.

O centro e a periferia estão em oposição também pelo que diz respeito às maneiras das personagens viverem o cotidiano e aos problemas que elas podem encontrar: se as complicações que o centro deve resolver são relativas a uma melhor ou pior qualidade de vida, as da periferia são de ordem primário (segurança, educação, transporte, sistema de saúde).

Por exemplo, no conto “Cansei” de Rodrigo Ciríaco, o autor opõe o centro e a periferia descrevendo as reações da “elite branca” frente ao atraso de um avião:

Eu tenho é raiva dessa elite branca que no aeroporto chora pitanga e não conhece o que é o caos. Social, econômico. Até aéreo. Não tem mistério.

---

<sup>132</sup> SACOLINHA, *Estação Terminal*, São Paulo, Nankin Editorial, 2010, p. 22

Você sabe há quantos dias eu carrego essa menina? Cinco! Cinco dias, cara, pra lá e pra cá, horas de fila. Sem exame, sem atendimento, sem nenhum resultado. Posto de Saúde, Ambulatório, Hospital. (...) Não tem ultrassom, raio-x, injeção. Não tem vaga. (...) Ninguém fala nada. É comum, então parece normal. Os únicos gritos que se escutam é o da mulher esperneando: “Cadê, cadê o meu hotel? Cadê o respeito? Cadê a exclusividade no meu leito? Minha acomodação?”. Só porque esperou um dia no aeroporto? Só porque sentiu um pouco o que é desconforto<sup>133</sup>?

O conto apresenta uma estrutura dicotômica: de um lado, a periferia é descrita como o polo onde não há os serviços básicos e onde reina o caos e, do outro lado, o centro é representado pela “elite branca” que se queixa pelo atraso de um avião. Através dessa estrutura dicotômica, o autor faz uma distinção entre o cotidiano do centro e o da periferia, sublinhando as desigualdades sociais.

Ferréz, em *Capão Pecado*, optou por abordar a questão do tempo partindo da importância do trabalho no dia a dia das pessoas que moram na periferia:

Rael acordava sempre às cinco da manhã (...) seu pai já arrumado para ir trabalhar.

Ela não se encontrava na cozinha, isso era sinal de que já estava dormindo (...). O descanso naquela hora era mais do que merecido, pois trabalhava em casa de família como diarista<sup>134</sup>.

É o trabalho que impõe os horários do dia a dia das personagens e que, de modo geral, ocupa as suas vidas: o pai, Zé Pedro, trabalha na empresa Metalco; a mãe, Dona Maria, é diarista e o Rael, o filho, vai à escola e trabalha numa padaria. Os momentos livres fora do trabalho são um tempo morto e vazio onde as personagens sentem uma certa tristeza provocada pela constatação da pobreza e das dificuldades:

E eram já vinte horas. O lugar dos presentes estava vazio. E era quase Natal<sup>135</sup>.

Rael voltou para a cozinha, pegou a chaleira, pegou um copo e derramou o pouco de café que tinha em seu interior. Bebeu o café meio enjoado, pois o líquido negro estava gelado; procurou fósforo (...) seu pai sempre esquecia as caixas de fósforos nos bares quando já estava de fogo. Ficou nervoso com a lembrança das bebedeiras do seu pai e foi dormir<sup>136</sup>.

Depois do trabalho, Raul não pode aproveitar de uma situação de vida agradável mas só de uma casa vazia e de um café gelado. Essas imagens revelam a desolação do universo da personagem. A comida é um elemento que é muitas vezes descrito para contar o dia a dia das

---

<sup>133</sup> CIRÍACO, *op.cit.*, 2011, p. 36

<sup>134</sup> FERRÉZ, *op.cit.*, 2005, p.19

<sup>135</sup> *Ibidem*, p.17

<sup>136</sup> *Ibidem*, p.19

personagens, podendo manifestar a carência na quantidade de um lado e a carência na qualidade do outro lado:

Logo ao entrar recebeu um beijo de sua mãe, que ainda estava com as roupas do serviço. Olhava a figura de sua doce mãe se dirigir ao fogão e girar o botão do fogareiro: o feijão estava pronto e o arroz seria o resto de ontem. Ela logo fez seu prato carinhosamente: arroz, feijão e mandioquinha frita<sup>137</sup>.

Matcherros ainda estava com o último pedaço de pão na boca, mas Narigaz já tinha comido o pão por inteiro, não perdia tempo no que se tratava de comida. Esse é o costume de quem tem uma infância turbulenta, ainda mais contando com três rimas na concorrência da mesa<sup>138</sup>.

As refeições são normalmente momentos que marcam o ritmo do dia: nos trechos citados porém, o tempo da nutrição é alterado pelos horários de trabalho intensos, o que faz com que as personagens consumam as refeições tarde à noite ou muito cedo de manhã, e pela voracidade provocada pelo medo da comida acabar. Os pratos são simples e básicos, constituídos na maioria das vezes por arroz, feijão e mandioca, sem carne.

Uma outra fronteira invisível que separa o centro da periferia é o dinheiro: como já vimos na observação da representação do espaço, o centro é o polo da riqueza, oposto à periferia, polo da pobreza. Nos textos, os autores representam essa diferença na distribuição da riqueza através da descrição ou da enumeração de objetos. As roupas, os carros, a televisão são mencionados frequentemente como indicadores do nível de riqueza de cada pessoa.

Marcelino Freire, no livro *Amar é crime*, conta, entre outras histórias, a ascensão social de uma mulher negra de camada baixa que casou com um estrangeiro. Esse casamento permite à mulher sair da situação de pobreza e marginalidade. Porém, essa mudança é algo de efêmero porque não corresponde a uma real evolução social da personagem mas depende unicamente da riqueza do marido. Por isso, o autor decide focalizar-se no ato de compra de objetos, os únicos signos de riqueza possíveis que a personagem pode mostrar porque ela não pode contar com um prestígio social devido ao seu trabalho ou aos seus estudos:

AMOR, este decote em V, o que você acha? Alonga o pescoço, não alonga? Realça o colo.

Amor, veja esse corte em viés e a barra em ponta. Venha ver as falsas mangas. Bolsas Les Gazelles. Esses óculos Ventura não quero. (...)

Baden- Baden.

Bora Bora.

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p.74

<sup>138</sup> *Ibidem*, p.95

Baby Doll.

Ah, amor, eu vou levar aquele baby-doll.

Ah mulher, você não sabe o que eu penei. Meu inferno, hoje, é só na hora de escolher as peças de roupa. Calcinhas à mostra. Como se fosse, aqui, o Pelourinho. Eu quero aquela, aquela, aquela ali, pretinha. Aquela ali, rosa. Aquela axé-xoxota. Aquela ali, última moda (...) Agora eu sou uma nova mulher. (...) Antes, entro noutra loja, depois noutra loja noutra loja noutra loja<sup>139</sup>.

A personagem feminina fala em primeira pessoa enquanto narradora. A riqueza adquirida através do casamento permite-lhe comprar muitas coisas, em particular roupas. Nessa cena, o autor descreve a personagem dentro de um shopping: através de frases curtas, da enumeração de objetos ou de nomes de marcas ou de produtos assim como da repetição (“aquela ali”; “noutra loja”), ele sublinha a voracidade do ato de comprar e o desejo de eliminar a imagem da pobreza através dos objetos (“Agora eu sou uma nova mulher”).

Rodrigo Ciríaco, no conto “A Placa” da antologia *Te pego lá fora*, conta a história de uma menina que vira placa publicitária:

A minha aluna virou uma Placa. Há três meses ela deixou de vir à escola por isso: virou uma Placa. E não uma placa qualquer, de trânsito, que ninguém respeita. Ela virou uma Placa publicitária. Agora tem uniforme, endereço e identidade. Não fica mais à margem. Fica na porta dos shoppings, concessionários e futuros edifícios, se autopromovendo: A Placa. Com pernas. (...) Vende casas de alto padrão, para pessoas de bem, alto poder aquisitivo. Luxo. Seus condomínios têm quadra de tênis, piscinas, bancos; centro de compras particular, segurança e conforto. Diz que a tendência do futuro são os ricos não saírem mais de suas caixas, seus bunkers. (...) Falei: - E aí? Você precisa voltar pra escola. Ela respondeu, em tom de deboche: -Eu não! Já tinha uma profissão. Tinha seu próprio dinheiro, ajudava a mãe em casa. Responsável, não precisava mais de conselhos, não precisava de mais ninguém. Só do big boss, o chefinho. Aquele que lhe deu valor. Deu emprego, deu presentes, prometeu castelos. O único que não lhe fez se sentir mais como uma qualquer. A transformou numa Placa. Uma Placa-viva<sup>140</sup>.

A personagem de Rodrigo Ciríaco é, como a de Marcelino Freire, uma pessoa que saiu da marginalidade por meio do dinheiro. Contudo, a sua riqueza não é o resultado de um percurso formativo e profissional mas, ao contrário, depende de um trabalho que lhe foi oferecido por um chefe e que não supõe uma valorização das suas capacidades e qualidades profissionais: ela vira uma placa publicitária, ou seja um objeto, um instrumento que serve para vender. A sua riqueza é portanto precária e superficial, o que é sublinhado pela imagem da placa-viva que “fica na porta dos shoppings”: na realidade, então, ela continua ficando à margem e não podendo acessar de verdade à riqueza do centro.

---

<sup>139</sup> Marcelino FREIRE, *Amar é crime*, São Paulo, Edith Editora, 2011 (edição Kindle), posição Kindle 376

<sup>140</sup> CIRÍACO, *op.cit.*, 2008, p.61-62

Em analogia com o texto de Marcelino Freire, essa personagem serve para denunciar a reificação intrínseca em alguns mecanismos da sociedade de consumo: de um lado, as camadas mais baixas, às quais a ascensão social é pela maioria das vezes negada, utilizam o dinheiro para comprar bens de consumo que, mesmo sendo só uma ilusão de riqueza, viram símbolos de uma condição social privilegiada com os quais as pessoas se identificam; do outro lado, as camadas mais ricas veem muitas vezes as pessoas mais pobres, que trabalham por elas ou que lhes oferecem serviços ou produtos dentro de uma relação de subordinação, como mero objetos ou fornecedores. A personagem que vira placa publicitária é portanto uma metáfora e uma caricatura de uma relação de subordinação que, desenvolvendo-se na sociedade de consumo, leva muitas vezes à reificação.

Em Ferréz, o contraste entre a periferia pobre e o centro rico desenvolve-se em termos de luta de classe. A pobreza é vista como uma herança que se transmite de geração em geração, sem nenhuma possibilidade de mudança e de ascensão social:

Rael começou a comer e, pensativo, chegou à conclusão de que, no serviço de sua mãe, ela não deveria passar de uma dona Maria qualquer; aquela que cozinha bem, que trata dos filhos dos outros bem, mas que dificilmente teria seu nome lembrado pela família que tanto explora seus serviços. E, num futuro certo e premeditado, aqueles garotinhos que ela ajudava a criar e a alimentar seriam grandes empresários como o pai, e com certeza os netos daquela simples dona Maria seriam seus empregados mal assalariados e condenados a uma vida medíocre<sup>141</sup>.

O protagonista reflete sobre o trabalho de empregada da sua mãe e dá-se conta que a condição de servidão que ela vive nunca mudará: a relação de poder entre os patrões ricos e os dependentes sempre será uma relação de força onde a ascensão social dos submissos não é admissível. As diferentes camadas sociais, representadas nesse trecho pelos “empresários” de um lado e pelos “empregados mal assalariados” do outro, são retratadas como duas partes da sociedade bem distintas que avançam cada uma numa direção própria: os membros da família dos empresários movem-se em um plano vertical, avançando para o alto; os membros da família de dona Maria não podem, ao contrário, sair do plano horizontal ficando sempre na mesma condição de subordinação. O autor descreve a relação de força entre donos e empregados através do uso de adjetivos, verbos e expressões que revelam toda a violência dessa situação de subordinação: “explora”, “condenados”, “vida medíocre”; a expressão “num futuro certo e premeditado” sublinha o fato de que a condição de exploração e de mediocridade onde se encontram os dependentes é imutável.

No posfácio do romance, Ferréz explicita ainda mais essa sua visão:

---

<sup>141</sup> FERRÉZ, *op.cit.*, 2005, p.74

A pobreza aqui é passada de pai para filho, assim como a necessidade de se trabalhar dia e noite para comprar um pão, um saco de arroz, um saco de feijão<sup>142</sup>.

Um outro núcleo central das narrativas periféricas, estritamente ligado àquele da pobreza/riqueza, é o trabalho. Como vimos, as personagens são representadas nas suas atividades cotidianas e, entre essas, o trabalho é a mais importante em termos de tempo e de energia. É o trabalho que determina os horários e a organização do dia de cada pessoa e que, sendo, pela maioria das vezes, duro de um ponto de vista físico e alienante de um ponto de vista mental, pode gerar frustrações ou sensações de cansaço físico e psíquico.

Passarei na cara de cada um a vida de rato, rá, rá, rá, que a gente vai vivendo, todo dia morrendo, contando a grana, a senhora tendo de se humilhar, lavando cueca na casa de bacana, eu negro tendo de ouvir que emprego está difícil<sup>143</sup>.

Marcelino Freire, sob as roupagens de um narrador em primeira pessoa, exprime de um lado a humilhação dos que exercem trabalhos duros e que não são respeitados enquanto pessoas mas considerados como servos e, do outro lado, a humilhação de quem é vítima de preconceitos raciais e sociais no mercado do trabalho.

Contudo, mesmo em condições de trabalho difíceis e injustas, é graças ao trabalho que as pessoas conseguem ter uma direção e uma esperança para o futuro, como se lê nesse trecho extraído de *Capão Pecado* de Ferréz: “Ele precisava daquele emprego, era tudo que tinha, sua dignidade, sua esperança, seus planos para o futuro<sup>144</sup>”.

O desemprego é ainda muito difuso nos bairros periféricos por causa da falta de qualificação das pessoas ou dos preconceitos sociais e raciais que provocam situações de discriminação no mercado do trabalho. O desemprego contribui a alimentar dois tipos de problemas dos bairros periféricos: o abuso de álcool e de drogas e o desenvolvimento de atividades ilícitas, como o tráfico de droga.

Vai para o bar mais próximo onde torra todo o dinheiro em pinga. Cai bêbado num matagal próximo ao bar quando tenta voltar ao alojamento<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p.149

<sup>143</sup> FREIRE, *op.cit.*, 2011, posição Kindle 487

<sup>144</sup> FERRÉZ, *op.cit.*, 2005, p.100

<sup>145</sup> *Ibidem*, p.100

Ele anda uns 500 metros e avista um bar, senta e pede uma branquinha. Repete o esforço físico de levantar o copo mais uma vez e, em pouco tempo, está no estranho mundo das alucinações. Paga com algumas moedas e sai. Mais bar, mais bebida. Chega ao albergue completamente bêbado<sup>146</sup>.

Alessandro Buzo, no conto “O noia”, traça a trajetória que leva um adolescente do Itaim Paulista, distrito mais extremo da Zona Leste, ao uso e ao abuso de drogas:

Cleiton sempre foi querido de seus amigos no Itaim Paulista. Jogava bola no time de salão da rua de sua casa, estudava à noite e trabalhava de dia. Tem uma boa família. Sua mãe é funcionária de uma creche e seu pai é pedreiro e trabalha por conta. Sua irmã é muito bonita e sonha ser modelo, já ele quer se formar em engenharia. Mas de três anos para cá, os seus sonhos, seus amigos, o futebol, tudo foi ficando em segundo plano. Cleiton fumava um baseado de vez em quando com a galera, de boa, às vezes (...) Mas ultimamente o baseado não o estava mais ligando, não dava mais brisa. Ele ouviu falar no mesclado, que é maconha com crack, só que sua turma não podia saber. O tal mesclado era mal visto por eles, e Cleiton passou a fumar com uma galera nova que conheceu. Gradativamente ele foi se viciando e, a cada dia, se afastava mais dos amigos de infância, do time de futebol de salão da rua. Começou a cabular aula e, pela primeira vez na vida, perdeu um ano por excesso de faltas. (...) Cleiton, a essa altura, já havia largado o mesclado e fumava as pedras de crack direto no cachimbo. (...) Cleiton tentava parar, mas quando estava sem droga, ficava cego. E já não tendo mais o que trocar, passou a roubar para manter o vício. A escola abandonou de vez (...) Foi preso<sup>147</sup>.

O protagonista, inserido num contexto onde as perspectivas de ascensão social e econômica são muitas vezes consideradas como sonhos irrealizáveis, e onde o consumo de droga é difundido, perde de vista os seus objetivos, os seus valores e os seus sonhos e abandona-se aos vícios.

Sacolinha, em *Estação Terminal*, nos dá uma outra visão da situação do emprego na periferia: o trabalho informal:

Quinze jovens se organizam em fila, todos com destino à perua. O primeiro da fila pega a sola de um chinelo e dá na bunda de um coitado que estremece sendo segurado por dois marmanjos. O próximo vem, e é a mesma coisa, talvez com mais força do que o outro. A vítima chama-se Sávio, adolescente de quatorze anos que inicia seu primeiro dia de trabalho como cobrador de lotação. Os outros são jovens que exercem a mesma profissão que ele. É sempre assim, toda criança, adolescente ou jovem que chega para trabalhar como cobrador no universo clandestino é batizado, querendo ou não<sup>148</sup>.

O trabalho informal tem as suas próprias regras de funcionamento que fogem à regulamentação legal das atividades profissionais. Entre essas regras, o narrador descreve o momento do batismo, ou da iniciação, dos novos cobradores de lotação. Esse batismo lembra os mecanismos de funcionamento das máfias, onde os novatos são sempre introduzidos no universo ilegal através de ritos de passagens, necessários para afirmar a pertença e a fidelidade ao grupo. Não

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, p.102

<sup>147</sup> BUZO, *op.cit.*, 2011, p.53-54

<sup>148</sup> SACOLINHA, *op.cit.*, 2010, p.15

é por acaso que o autor decide analisar, entre outros, o momento do batismo e fazer essa relação com as dinâmicas mafiosas, já que na introdução ao romance ele afirma:

Trata-se da história do Terminal Corinthians-Itaquera e dos problemas que o cercam, como o transporte clandestino e alternativo, os ambulantes, os moradores de rua que vivem ali, os pedintes, a máfia dos policiais e a máfia dos transportes<sup>149</sup>.

Por causa dos altos impostos sobre o emprego e pela falta de uma qualificação reconhecida por um diploma, muitas pessoas das periferias optam por serem trabalhadores de rua (camelôs), sem garantias como férias, décimo terceiro salário, hora extra remunerada, licenças maternidade e paternidade e seguro-desemprego, e sem fiscalização.

Em 2002, não se conseguia andar no Pátio do Terminal sem que a cada cinco metros não fosse preciso desviar de quiosques e barracas. Parecia uma feira de artesanato ou bienal de livros onde as tendas chegam a encostar umas nas outras. Foi implementando um sistema de ocupação tão desordenado, que chegava a fazer inveja à cidade de Itaquaquecetuba, que nessa época era primeiro lugar no estado de São Paulo em moradias irregulares<sup>150</sup>.

O trabalho informal, e em particular o trabalho de rua, implica o surgimento de outros fenômenos de informalidade e irregularidade, como a ocupação do espaço, nesse caso o pátio do terminal. A periferia “sai do seu lugar” e instala-se no território do centro, infringindo as suas regras.

Um outro dos discursos principais da literatura periférica constrói-se em torno do tema da violência. De fato, os textos de literatura periférica ressumam violência, que permeia a vida das pessoas na periferia e que está presente em diferentes esferas, entre as quais algumas já foram citadas, como relações de trabalho baseadas numa hierarquização e numa subordinação muito forte. Essa análise, porém, focaliza-se só em algumas dessas esferas e dessas injustiças, em particular na violência dentro da família e na violência do crime e policial.

A violência é frequente dentro dos núcleos familiares, contra as mulheres por parte de maridos ou companheiros, e contra os filhos por parte dos pais ou de outros parentes.

No conto “Morte e traição da copa”, Alessandro Buzo conta a raiva de um marido que descobre a mulher em flagrante adultério, durante a Copa do Mundo, e decide matar os dois:

---

<sup>149</sup> SACOLINHA, *op.cit.*, 2010, p.9

<sup>150</sup> *Ibidem*, p.71

Como pôde? Essa vaca! César sacou a arma que pegou emprestado de um amigo bandido, entrou devagarzinho pelos fundos e arrombou a porta do quarto. O casal de amantes pulou de susto e César atirou. Eles pediram pelo amor de Deus na hora dos tiros...GOOOOOOOLLLLLL do Brasil!! E os fogos abafaram os tiros<sup>151</sup>.

Mesmo que o fato de relacionar o ato do assassinato ao gol do jogo de futebol e o tom grotesco utilizado pelo autor ao longo do conto possam provocar um certo riso, a cena descrita é de fato muito violenta e as personagens são representadas como pessoas que não refletem muito, preferindo agir, na maioria das vezes, com violência. A linguagem utilizada pelo protagonista (“Essa vaca!”) o confirma.

Muitas vezes, os pais recorrem a métodos educativos que se baseiam no uso da força e na repressão:

Mas nem seu pai e nem sua mãe sabiam como lidar com o problema. Cleiton, a essa altura, já havia largado o mesclado e fumava as pedras de craca direto no cachimbo. Seu pai tentou batendo, sua mãe conversava, mas ninguém deu jeito (...). Foi preso, mas saiu porque era a primeira vez e ele ainda era menor. Seu pai foi buscá-lo e na volta quase o matou de tanto bater<sup>152</sup>.

O autor representa aqui uma família em uma situação difícil: o filho começa a entrar no mundo do crime, através do uso e da venda de droga; os pais parecem não ter os instrumentos necessários para resolver o problema e recorrem então à violência.

Rodrigo Ciríaco, no conto “Miolo mole frito”, relata os pensamentos e os planos de vingança de uma menina contra o seu padrasto que abusa dela e da sua irmã:

Meu sonho é matar o meu padrasto. Essa noite eu consigo. Vou ferver o óleo de madrugada e jogar dentro do seu ouvido. Enquanto ele estiver com o sono pesado, dormindo que nem um menino. Não será para ele não sofrer não, eu quero que ele sofra. Muito. Mas tem que ser na traiagem pra ele não me machucar mais, não mexer mais comigo. Nem com a minha irmã. (...) Podia cuspir na minha cara, chupar o meu peitinho. Esfregar a minha testa na porta do armário, apertar o meu pescoço - como fez tantas vezes - mas, ela não. (...) Quando eu estiver esquentando o óleo, vou lembrar bem da temperatura do seu cinto. A maneira que ele queimava o meu lombo. A agulha de crochê e a ameaça que você fez de enfiar dentro do meu olho. (...) Sabia que o cheiro de carne queimada é fedido? Por isso que não sai da minha cabeça o fsssssssss do óleo escorrendo pela orelha, fritando os tímpanos. Quem sabe assim ele escuta os gritos que eu não pude dar quando vinha exalando cachaça e fumo. Encostando a barriga gorda, o peito cabeludo. Quem sabe assim a minha mãe acorda e percebe o que ele faz com a gente. Comigo<sup>153</sup>.

Partindo de uma narração em primeira pessoa, com focalização interna na menina que escreve ao seu professor, a vingança é encenada com abundância de detalhes e, ao mesmo tempo, com um tom destacado, revelando toda a violência da situação (do abuso e da conseqüente reação da vítima). É uma vingança silenciosa, como silencioso é o abuso já que os gritos e as conversas

---

<sup>151</sup> BUZO, *op.cit.*, p.43

<sup>152</sup> *Ibidem*, p.54

<sup>153</sup> CIRÍACO, *op.cit.*, 2008, p.23-24

com os outros membros da família são proibidos. A precisão na descrição do plano de ação é o espelho da acumulação da dor e do sofrimento físico e psíquico dentro da menina. Nesse conto, não há sangue nem gritos: a escrita do autor é sutil, fria, destacada e deixa espaço à evocação, deixando o leitor imaginar a dor da protagonista, assim como o som do óleo fritando.

Além da violência no contexto familiar, a literatura periférica explora também a violência do crime e a violência policial.

No romance *Capão Pecado*, Ferréz conta a história de Rael, que sonha ser escritor, mas que, tendo se apaixonado pela namorada do melhor amigo, acaba por cair em dinâmicas de violência. Através do percurso pessoal do Raul, o autor busca investigar os códigos e o cotidiano, embebidos de violência, do bairro periférico de Capão Redondo.

Já no primeiro capítulo, a violência está presente na narração de uma maneira constante e imprescindível, mesmo sendo silenciosa e em segundo plano. Raul, ainda criança, aprende que a sua vida será permeada de morte e de violência e se resigna perante o que parece imutável:

Suas perdas eram constantes e aparentemente intermináveis: o primeiro amigo a morrer lhe causou um baque e tanto, mas a morte dos outros fora menos desgastante, afinal Rael estava crescendo. A necessidade de roupas e de um material melhor para a escola o fez começar a trabalhar numa padaria. Nos fins de semana, ele fazia curso de datilografia no mutirão cultural<sup>154</sup>.

Na visão do autor, a aceitação da violência, o fato de não se deixar impressionar por ela e de se tornar mais cínicos e menos emotivos, é considerado pelos moradores de Capão Redondo um sinal de maturidade. Para representar o cinismo e a resignação perante a violência, às palavras sobre a morte dos amigos segue uma frase sobre aspectos pragmáticos da vida: o trabalho, a escola, a necessidade de comprar roupas. É como se o narrador, depois de deixar espaço à reflexão sobre a violência, fizesse voltar o leitor a pensar na realidade e na necessidade de avançar.

Já no final do romance, na quinta e última parte do livro (capítulo 22 e 23), o autor faz uma representação crua da violência, com cenas onde as personagens, criminosos, policiais e moradores do bairro, atuam de uma maneira desumana:

Rael sentiu uma dor horrível quando o seu amigo de cela enfiou a caneta em seu ouvido (...) China não abriu a boca até a hora em que os gambés o colocaram no camburão e o fizeram tirar as calças. (...) Burgos foi pego no flagrante, mas o BO não foi registrado. Os policiais, exercendo todo seu treinamento acadêmico, o levaram para o Guaraci e depois que atiraram em sua cabeça o jogaram no rio<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> FERRÉZ, *op.cit.*, 2005, p.18

<sup>155</sup> *Ibidem*, p.142

O primeiro morador a sair para trabalhar quase pisou no desprotegido cadáver, e de manhã a vizinhança inteira estava olhando o feto jogado no meio da calçada<sup>156</sup>.

Mixaria viu um facão na pia, arregaçou o facão em seu braço quase o decepando, China se afastou, Celião gritou, Mixaria deu-lhe com o facão novamente, só que dessa vez na cabeça. Celião caiu de bruços. Mixaria pegou um espeto de churrasco e furou suas costas dezenas de vezes (...) Mixaria foi até o armário, pegou várias facas de mesa, enfiou-lhe uma por uma: uma entre as nádegas, que quase lhe atingiu o ânus; uma em seu pescoço; uma em sua perna esquerda. (...) Mixaria estava completamente louco. Quando a polícia chegou, viu as pernas e os braços de Celião decepados e seus olhos arrancados<sup>157</sup>.

China foi preso uma semana depois, quando estava saindo do Palácio. Negou tudo, e após o delegado ter apagado alguns cigarros em sua barriga, viu que o pequeno nada devia e o soltou pelado no Jardim Imbé. Os moradores pensaram que ele era estuprador e o lincharam até a morte<sup>158</sup>.

Essas cenas, que correspondem à conclusão do romance, são repletas de violência: todas as personagens parecem agir seguindo só a raiva e a crueldade. Os atos dos criminosos, dos policiais e dos moradores do bairro ultrapassam os limites do respeito e da dignidade humana. Ferréz constrói uma narrativa da violência que se aproxima dos filmes do gênero *splatter*, isto é, de um tipo de narração, cinematográfica ou literária, onde o sangue, o corpo e as suas entranhas servem para criar no público um certo desconforto, mesmo que, pelo fato de as cenas narradas atingirem um nível desumano de violência, elas acabem por ser, de certa forma, grotescas. Pois bem, Ferréz optou por esse tipo de narrativa para sacudir o seu público e acordar as consciências em relação à questão da violência. Porém, com essas cenas, ele contribui de um lado para alimentar a ideia de uma periferia onde domina a violência e, do outro lado, para criar no seu público, periférico ou não, um desejo e um hábito para as narrações baseadas numa representação espetacular dessa mesma violência.

Com base na técnica do *close reading*, alguns textos da literatura periférica foram analisados com o objetivo de detetar os principais discursos que os permeiam e atravessam. O mapa desses núcleos temáticos, embora não exaustivo, permite esboçar algumas considerações acerca da modalidade que esses autores escolhem para contar o seu universo de vida e de criação. O que nos interessa aqui é sobretudo ressaltar como os autores insistem em determinadas temáticas e as carregam de imagens que se repetem ao longo de um mesmo texto e, também, em textos de autoria diferente. Nesse sentido, a leitura cruzada e comparativa foi útil para entender que as imagens elaboradas por essas narrativas se caracterizam por uma tendência à estereotipização do centro e da periferia, vistos como polos opostos e contrários. Partindo da representação do espaço para chegar

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p.142

<sup>157</sup> *Ibidem*, p.143

<sup>158</sup> *Ibidem*, p.145

àquela da violência, os autores constroem uma identidade literária, cultural e, por conseguinte, também social e política da periferia baseando-se numa dialética bastante simplista, onde o centro aparece como catalizador do mal da sociedade e a periferia como vítima desse mal. Contudo, não se deve esquecer que a escolha desse tipo de representação não é casual: os autores da literatura periférica lutam sem dúvida para afirmar a voz da periferia, mas fazendo recurso a temas que interessam o público em geral, ou seja, quer da periferia quer do centro. E esses temas são, mais uma vez, os que repropõem imagens já presentes no imaginário social e que confirmam aquela visão maniqueísta, facilmente reconhecível pelos leitores. A luta desses autores concretiza-se, como é óbvio, também no plano comercial: graças a narrativas que se desenvolvem em torno de discursos estruturados em pares opostos (pobre/rico, carência/abundância etc.), os autores sabem que os seus livros terão com certeza uma difusão maior entre o público da periferia, que poderá se identificar nas histórias contadas, e o do centro, curioso de se espelhar no olhar do Outro. E, como veremos, é exatamente do ponto de vista da difusão da literatura periférica para além das fronteiras da periferia, nacional e internacional, que essa mesma dicotomia centro/periferia é colocada em xeque. Se então as temáticas da literatura periférica não conseguem, muitas vezes, se liberar de representações binárias e estereotípicas, é contudo no plano do mercado editorial que podem ser observadas algumas formas de interpenetração entre centro e periferia e de hibridação que confirmam a existência de um *continuum*.

## **2.7 O gênero: contos e cantos**

Os autores de literatura periférica escrevem principalmente contos e poemas. A brevidade e a concisão desses gêneros literários parece ser a mais adequada, muito mais do que o romance, para exprimir a voz da periferia. É justamente a forte relação com a oralidade, com a fala, que determina a escolha dessas formas literárias: o conto e o poema fazem ressoar de forma mais clara, em comparação com o romance, a palavra oral.

A escolha do conto ou da poesia deriva também da necessidade de ser breve e de forte impacto, requisitos principais para que o texto possa participar do sarau: nesse espaço, o autor deve saber suscitar interesse no público de uma maneira imediata e direta, o que seria impossível através da leitura de um romance, permitir à plateia identificar-se com as histórias contadas e, também, completá-las com as suas próprias experiências e lembranças.

Os contos de literatura periférica são permeados de oralidade num movimento que vai de fora para dentro, com a linguagem da rua e a força da fala que entra no texto, e de dentro para fora, com uma escrita que é falada durante os saraus ou que, mesmo quando for objeto de uma leitura

solitária, precisa, como afirma Marcelino Freire, de ser lida em voz alta. A relação entre letra e fala é reinventada e abala as regras literárias habituais de separação entre a escrita e a oralidade.

Nesse sentido, os textos da literatura periférica (contos, poemas ou romance), pela sua capacidade de pôr em diálogo a oralidade com a escrita dentro de um texto escrito, podem ser considerados como um laboratório de elaboração de novas maneiras de desafiar essa relação entre as duas formas de comunicação e propor então uma visão baseada numa série infinita de gradações entre escrita e fala, entre literatura escrita e literatura oral.

Tendo em consideração o que foi dito no capítulo 1 acerca da relação, em âmbito linguístico e sociolinguístico, entre centro (representado pela norma culta) e periferia (representada pelas formas de linguagens que se afastam da norma culta), os textos de literatura periférica constituem um terreno de experimentação de novos equilíbrios e de novas dinâmicas linguísticas entre os dois polos. De fato, se a maioria das narrativas permanece ligada a uma caracterização binária da relação entre centro e periferia do ponto de vista temático, elas gostam muito mais de experimentar pelo que diz respeito à língua, nomeadamente no tocante à transposição da fala para a escrita e na utilização do meio da performance durante os saraus (os textos são escritos a partir da voz e voltam à voz ao ser lidos em voz alta).

De fato, os autores de literatura periférica utilizam uma língua que foge às regras rígidas da norma culta e que reinventa a relação entre oralidade e escrita. A língua falada pela população dos bairros periféricos, caracterizada por fortes traços de oralidade e por uma aplicação mais flexível das regras gramaticais, entra no texto e torna-se língua escrita de textos literários. Longe de ser aproveitada simplesmente e unicamente nos diálogos, a língua oral une-se à palavra escrita para criar o texto: não só as frases das personagens ressumam a fala da periferia mas a narração inteira é construída a partir e por meio dela. Porém, essa fala também se reinventa porque, ao encontrar a escrita, se enriquece de novos elementos. Desse modo, a relação entre escrita e oralidade e entre norma culta e norma cotidiana, ou entre as diferentes normas, muda de rumo e traça novos percursos linguísticos e sociolinguísticos. A língua enriquece-se de termos da gíria e de formas típicas da linguagem da periferia, subvertendo assim as regras de gramática e ortografia.

Além dessa mudança de relação entre escrita e oralidade, é importante apontar para um outro aspecto inovador dos textos de literatura periférica: a representação da variação diastrática e diafásica. Ou seja, pelo fato de narrar histórias onde as personagens proveem de camadas sociais diferentes, a língua é rica em variações e consegue representar o *continuum* dos usos linguísticos.

O uso de termos da gíria é comum entre todos os autores periféricos: o objetivo é de suscitar no leitor uma identificação com o universo narrado e, ao mesmo tempo, afirmar a especificidade

dessa linguagem. Não é por acaso que, entre os traços comuns à maioria dos textos da literatura periférica, há alguns daqueles inerentes à assim chamada “norma popular”, a saber: fenômenos de não concordância verbal e nominal, uso preferencial de formas contraídas de verbos e pronomes (“tá” por “está”; “cê” por “você” etc.) e presença, inclusive, de marcas substandard como a troca do “l” pelo “r” (“forgado” por “folgado”). Alguns autores fazem também grande uso de palavrões.

O poema “O alvo” de Allan da Rosa deixa explícito o desejo de contrastar a dominação de uma minoria elitista que dita os “protocolos” a serem seguidos por aqueles que ainda não pertencem a ela mas queriam ter acesso:

O alvo deixa a gente brincar mais se a gente botar gravata,  
Alisar o cabelo, passar gumex e aplicar a correta  
Concordância nominal. E não pode ir de chinelo<sup>159</sup>.

Através do uso de formas linguísticas que não respeitam a norma culta, os autores de literatura periférica exprimem a sua distância em relação à concepção elitista da literatura:

Mas, não se pode negar que existam, sim, determinados princípios orientadores da criação, que se coadunam com os anseios do movimento. Um desses princípios, por exemplo, é manter na escrita os mesmos desvios gramaticais produzidos e ouvidos no uso corrente do dia a dia da periferia. Não se trata de um erro (que poderia ser facilmente corrigido na edição dos livros), mas de uma postura consciente, porque tais autores se negam a se submeter às correções da revisão.<sup>160</sup>

Como lembra Casanova, a literatura está ligada à norma de tal forma que tendemos a identificar a língua da literatura (a “língua de Racine” ou “a língua de Shakespeare”) com a própria literatura. Uma grande literariedade (“littérarité”) ligada a uma língua supõe uma longa tradição que, a cada geração literária, modifica e enriquece o conjunto de possibilidades formais e estéticas da língua e estabelece e garante a evidência do caráter eminentemente literário do que está escrito naquela língua<sup>161</sup>.

Através de uma linguagem escrita profundamente eivada de oralidade, os autores de literatura periférica afirmam a necessidade de emancipar-se de uma literatura vinculada a uma língua escrita culta e, por conseguinte, das imposições do centro, que se manifestam indiretamente na língua.

---

<sup>159</sup> Allan ROSA, *Vão*, São Paulo, Edições Toró, 2005

<sup>160</sup> Laetitia Jensen EBLE, “(Auto)biografias urbanas: percursos possíveis pela literatura marginal”, *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, número 2, 2012, disponível em <http://iberical.paris-sorbonne.fr/essai-page/numero-2-automne-2012/>, acesso em junho de 2015

<sup>161</sup> CASANOVA, *op.cit.*, 2008, p.39

La littérature démeure l'art le plus conservateur, c'est à dire le plus soumis aux conventions et aux normes les plus traditionnelles de la représentation - normes dont les peintres et les plasticiens, à travers de la révolution de l'abstraction notamment, se sont libérés de façon radicale et depuis longtemps -, c'est que le lien dénié avec la nation politique, sous la forme euphémisée de la langue, est encore très puissant<sup>162</sup>.

A proposta da literatura periférica de fazer entrar a oralidade na escrita não é, obviamente, uma novidade, estando presente em muitas obras literárias dos séculos passados e da contemporaneidade, e ela não constitui portanto um traço específico e caracterizante desse tipo de literatura. O que nos interessou aqui, como já foi salientado no capítulo 1, foi porém observar a contestação das regras do centro feita por parte da periferia, através de uma língua que desafia a dicotomia entre oral e escrito, entre rural e urbano, entre norma e uso.

Não se deve erroneamente entender que os autores da periferia estejam fadados a uma escrita débil gramaticalmente, mas, sim, que, para além de preconceitos linguísticos, eles são livres para criar e se expressar usando suas próprias palavras, podendo optar : *i*) pela espontaneidade da escrita, que reproduz a fala do dia a dia da periferia, com suas riquíssimas gírias— o que não anula o caráter literário das obras; ou, ainda, *ii*) por fazer uso de um tom mais culto, que revela a habilidade desses autores, ao colocarem em prática aquilo que a linguística convencionou chamar de diglossia, ou seja, a capacidade de, dominar dois registros linguísticos diferentes (a norma e o coloquial, o de maior prestígio e o de menor prestígio), e saber fazer uso deles em situações comunicativas sociopolíticas diferenciadas<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p.133

<sup>163</sup> EBLE, *op.cit.*, p.5

## 2.8 O público

O leitor, como se sabe, é um protagonista indispensável da comunicação literária. É graças ao leitor que o texto é ativado e que vive. A comunidade de leitores constitui o panorama de difusão e de existência de um determinado texto.

No caso da literatura periférica, é importante tentar compreender quem são os seus leitores e qual é o público alvo dos autores. De fato, essas duas categorias podem ser distintas. Os autores podem pensar em um público modelo que, no caso da literatura periférica, poderia ser constituído pelos habitantes da mesma periferia, tendo como objetivo não só a reivindicação daquela presença social no tecido urbano, como também a paralela estimulação de práticas de leitura e de escrita, mas, ao mesmo tempo, é o próprio centro que pode se tornar leitor dos textos dessa literatura, assim se conscientizando da existência de uma periferia ativa.

A literatura periférica consegue cada vez mais sair das fronteiras dos bairros periféricos e atingir um público mais variado, sobretudo através da participação dos autores de literatura periférica em festivais nacionais e internacionais e do interesse de algumas editoras por autores que já alcançaram o sucesso no âmbito da periferia e que, pelas características dos seus textos, parecem suscetíveis de serem publicados e distribuídos no centro.

A Global Editora, por exemplo, pertencente ao Grupo Editorial Global, criou a coleção Literatura periférica onde, até hoje, foram publicados *Colecionador de pedras* e *Literatura, Pão e Poesia*, de Sérgio Vaz, *Guerreira*, de Alessandro Buzo, *85 Letras e um desparo*, de Sacolinha, *De Passagem mas não a passeio*, de Dinha, *Da Cabula*, de Allan Da Rosa, *A rima denuncia*, de Gog e *Cela Forte* de Luiz Alberto Mendes.

No site da editora, encontra-se a apresentação da coleção:

Dentro de seu espírito vanguardista, a Global Editora, mais uma vez, sai à frente e lança uma coleção cujos autores apresentam uma característica comum: moram e têm origem na periferia. A coleção Literatura Periférica enfoca, como não poderia deixar de ser, a literatura produzida por aqueles que vivem nas "quebradas" e nos "cafundós" das grandes cidades e de lá extraem toda a essência e a verve literária que atraí, a cada dia, a atenção e o respeito de um público cada vez mais amplo<sup>164</sup>.

A Global Editora, ativa no mercado editorial brasileiro há mais de 40 anos e segunda maior exportadora de autores brasileiros publicados em língua espanhola, apresenta um catálogo amplo onde se encontram, entre outros, autores como Cora Coralina, Câmara Cascudo, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, Ignácio de Loyola Brandão, Machado de Assis,

---

<sup>164</sup> <http://www.globaleditora.com.br/literatura/literatura-brasileira?colecao=273>

Lygia Fagundes Telles, Ferreira Gullar, Edla van Steen, Sábato Magaldi, Marcos Rey e Mario Quintana. O fato de criar uma coleção de literatura periférica dentro de um catálogo que apresenta obras consagradas da literatura brasileira, é um sinal evidente de que os autores da periferia começam a ter um espaço dentro do centro.

Outros sinais de interesse pelos autores de literatura periférica vieram da editora Record, que já publicou *Contos Negreiros* (2005), *Rasif Mar que arrebeta* (2008) e *Nossos Ossos* (2013) de Marcelino Freire. Mesmo que Marcelino Freire não se defina como um autor de literatura periférica, os seus livros falam da margem a partir de um olhar marginal e a sua ação enquanto agitador cultural é voltada para a afirmação dessa mesma margem. No capítulo 3, a sua obra será analisada mais aprofundadamente.

Contudo, esses espaços que as grandes editoras deixam aos autores da periferia não podem ser considerados como completamente livres, sendo condicionados não só por óbvios critérios comerciais: de fato, como vimos no caso dos discursos narrativos elaborados pelos autores periféricos, centrados numa representação binária estandardizada da dialética entre o centro e a periferia, a publicação dessa literatura por parte dessas editoras parece responder também à necessidade de oferecer aos leitores do centro um alhures ao alcance da mão, cuja fruição se dá segundo modalidades que estavam normalmente reservadas para os produtos culturais “exóticos”. Nesse sentido, a literatura periférica representa um “além” que o centro pode facilmente “consumir” graças não só a editoras como a Global ou a Record mas também, conforme foi dito, aos seus próprios autores, que para circular pelo mundo afora precisam se tornar reconhecíveis. Tudo isto, se de um lado confirma a força da atração e de apropriação do centro, que engloba em si as formas mais periféricas impondo as suas regras, é também uma prova que a periferia sabe inventar novas maneiras para sair da sua marginalidade, mesmo se condenando, às vezes, a se tornar marca registrada. Trata-se então de um movimento que vai em ambas as direções e que, mais uma vez, comprova que as fronteiras entre centro e periferia são permeáveis e que os dois polos “se invadem” reciprocamente de maneira constante.

Além das editoras, é importante sublinhar também o impacto dos festivais literários para a difusão e a recepção das obras de literatura periférica: lembra-se, por exemplo, a participação de Ferréz e de Rodrigo Ciríaco do Salão do Livro de Paris de 2013 e de 2015, de Marcelino Freire do Salão do Livro de Paris de 2014 e 2015, de Ferréz e de Marcelino Freire da Feira de Frankfurt de 2013, de Ferréz, Marcelino Freire e dos membros do Sarau da Brasa, da Cooperifa, do Sarau do Binho, entre outros, da Feria Internacional del Libro de Buenos Aires de 2014.

Observa-se que são sobretudo os festivais e as feiras do livro no estrangeiro que convidam os autores de literatura periférica brasileira, ao passo que o mercado literário brasileiro parece não estar ainda pronto para conceder aos autores da periferia o espaço que merecem. A criação de uma coleção especial de literatura periférica dentro do catálogo das grandes editoras ou também a simples publicação de algumas obras isoladas são afinal formas de assimilação à lógica do sistema daquela voz alheia, capaz de proporcionar aos leitores do centro a experiência de um certo exotismo barato. Os festivais e as feiras do livro no estrangeiro apresentam essas novas vozes da literatura periférica como as representantes da imagem do Brasil como país violento e país das favelas: vista do estrangeiro, a literatura periférica pode aparecer como, simplesmente, uma outra expressão daquele corrente literário onde a periferia urbana é o cenário de histórias de crime e de violência. E isso é confirmado pelo fato que, muitas vezes, as mesas redondas organizadas durante esses eventos reúnem autores do centro e da periferia que falam da violência porque o importante é unicamente fazer ressaltar esse tipo de imagem do Brasil.

De todo modo, os principais leitores, ideais e reais, das obras de literatura periférica continuam sendo os moradores da periferia. Os autores, muitas vezes engajados em programas sociais e educativos, tentam despertar curiosidade e interesse pela literatura e gerar hábitos de leitura em ambientes em que normalmente estava ausente. Em particular, as suas ações destinam-se às crianças e aos adolescentes, através de atividades e iniciativas nas escolas e nos bairros.

Érica Peçanha do Nascimento, em uma entrevista ao jornal *Brasil de Fato*, comenta a capacidade dos escritores periféricos de criar uma conexão com um público específico:

Pra um menino que tá lá na periferia e que tem um igual que também escreve, que virou notícia na televisão porque escreve, é extremamente significativo. Eu participei de pouco mais de 200 atividades nesses oito anos que fiquei pesquisando, e tive a oportunidade de acompanhar também esses escritores em escolas, também em ONGs; é impressionante o efeito pedagógico junto aos meninos de favela e periferias<sup>165</sup>.

Ferréz, que coordena e participa regularmente de atividades dentro das escolas, explica os seus objetivos:

Tento mostrar que a literatura não tem por quê ser uma coisa chata, que a literatura pode fazer rir, pode dar tesão, pode gerar um sentimento de revolta... Meu objetivo é criar milhões de leitores, ganhar os moleques para a literatura<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> “Literatura e periferia: Avisa que alastrou”, disponível em <http://www.brasildefato.com.br/node/26996>, acesso em janeiro de 2014

<sup>166</sup> “Os escritores da periferia criam novos leitores”, disponível em <http://www.sul21.com.br/jornal/os->

Além da importância de propor uma abordagem mais ativa da literatura, o autor insiste no poder que ela tem em termos de sensibilização e de criação de uma consciência crítica:

Eu tento fazer eles observar e compreender. Quando estou nas vilas, mando eles olhar pelas janelas, e pergunto: por quê temos que morar entre o lixo, no córrego? Aí pensamos juntos: a gente mora no córrego, mas não é o córrego<sup>167</sup>.

Além das ações educativas e sociais, os autores de literatura periférica constroem narrativas de esperança e otimismo, tendo como protagonistas crianças ou adolescentes, para contribuir a transmitir a ideia de que é possível criar e viver numa periferia positiva, afastando-se do crime e da violência. Em todas essas obras, a violência urbana é enfocada a partir da ótica do oprimido, tentando contestar a truculência da narrativa oficial. Por exemplo, *Amanhecer Esmeralda*, de Ferréz (2005) conta a história de uma menina que vive na periferia de uma grande cidade e que graças a um pequeno presente do professor e a uma importante conversa com a merendeira da escola, vive uma experiência de afirmação e elevação da autoestima e começa a agir no seu bairro para resolver os problemas e mudar os aspectos negativos. *Zagaia*, de Allan da Rosa (2007), traça o percurso de um rapaz que sai de Minas Gerais com a família e vai viver em São Paulo. Ao chegar à capital, ele se depara com novos seres e novas perguntas, passando por duras provas e acabando assim por amadurecer. *Os Zumbis da Pedra*, do repórter Manoel Soares (2009) alerta as crianças sobre os riscos da droga. *Dia das Crianças na Periferia*, de Alessandro Buzo (2011) descreve o cotidiano de um grupo de crianças num bairro periférico.

Através da leitura dessas obras, além de aproximar-se da prática da leitura, o jovem leitor pode identificar-se com as situações narradas e começar um percurso de compreensão e de formação de uma consciência crítica sobre o seu contexto de vida.

O fato de inserir mensagens de esperança nas narrativas não é uma exclusiva dos livros destinados ao público jovem. Ferréz, por exemplo, insiste sempre muito, nas suas obras e através das suas ações socioculturais, na importância da criação de uma periferia positiva, de um córrego *que não é o córrego*. Em *Capão Pecado* por exemplo, ele insere um texto de uma música rap do grupo Outraversão, cujo título é “Se eu quero, eu posso, eu sou”, que sublinha a necessidade da ação de cada indivíduo para mudar as situações negativas:

É óbvio, nós sabemos quais são as carências daqui, mas muitos não fazem a correria para que isso se reverta. As armadilhas estão armadas há tempo, algumas já utilizadas, nós as enxergamos e podemos desativá-las.

---

[escritores-da-periferia-criam-novos-leitores-por-julio-souto-salom/](#), acesso em janeiro de 2014

<sup>167</sup> *Ibidem*

Basta acreditar que a revolução começa a princípio em cada um de nós. Se eu quero, eu posso, eu sou. Abrace essa ideia de um modo positivo. Periferia é tudo igual, não importa o lugar: Zona Oeste, Leste, Norte ou Sul. Não importa se é no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, Brasília ou em São Paulo. Enfim, seja lá qual for o lugar, sempre serão os mesmos problemas que desqualificam o povo + pobre, moradores de casas amontoadas umas em cima das outras. Mas e aí? Fazer o quê? Como diz o Tim: - Ah! se o mundo inteiro me pudesse ouvir... - Mas como todos nós sabemos que é muito difícil fazer com que o mundo inteiro nos ouça, nós mandamos um toque daqui, do nosso canto; de onde Deus escolheu para ser um lugar em que nem tudo dá certo, um lugar em que você pode perder a vida num piscar de olhos, um lugar que é considerado o Pecado das periferias, um lugar chamado Capão Redondo! O nosso lugar, descubra-o. Paz<sup>168</sup>!

Nessas linhas, o narratário, o morador de Capão Redondo, é convidado a desenvolver uma consciência crítica em relação ao seu bairro periférico, reconhecendo os seus problemas e redescobrimo-o através de uma perspectiva positiva (um “modo positivo”), a fim de acreditar na possibilidade de mudar as situações negativas com as próprias ações.

Depois da leitura desses trechos e da análise das intenções implícitas ou explícitas dos autores, pode-se afirmar que o público leitor da literatura periférica está constituído principalmente pelos moradores dos bairros periféricos, sobretudo jovens e adolescentes, que são solicitados a viver a literatura de uma maneira mais participativa, mediante a leitura dos textos (e a identificação com as situações representadas) e graças a eventos onde há uma experiência real de encontro com a palavra literária, tais como os saraus, as palestras com os autores, as oficinas literárias nas escolas etc. Pelo que diz respeito à difusão das obras de literatura periférica além das fronteiras da periferia, nota-se uma atenção crescente para essa literatura por parte de festivais e de feiras do livro no exterior, o que de certa forma muda também as dinâmicas internas ao Brasil entre um centro e uma periferia literária<sup>169</sup>.

Se a literatura periférica fica portanto muito ligada a uma representação dicotômica da relação entre o centro e a periferia no que diz respeito aos discursos elaborados nas narrativas (como o espaço, o transporte, a violência, o cotidiano etc.), ela constitui uma novidade no que diz respeito à língua dos textos e à circulação editorial: nesses âmbitos, de fato, o caso da literatura periférica mostra como é possível pensar num sistema de produção e de circulação da literatura livre das imposições da lógica dicotômica que separa norma e usos linguísticos ou grande e pequena distribuição. Isso não significa uniformizar essas várias componentes mas, pelo contrário, conceber um *continuum* de gradações diferentes entre as formas mais centrais e aquelas mais periféricas. Contudo, como vimos, é importante considerar que as estratégias, linguísticas, narrativas e

---

<sup>168</sup> FERRÉZ, *op.cit.*, 2005, p.69

<sup>169</sup> Vê-se o capítulo 4 para o aprofundamento dessa questão.

editoriais respondem sempre também à exigência, por parte dos autores da periferia, de difundir as suas obras, tanto na periferia quanto no centro: as escolhas desses autores são portanto sempre influenciadas também por um desejo de agradar ao público, quer no sentido de estimular nele um efeito de espelhamento, quer no sentido de propor temáticas e modalidades linguísticas que sejam recebidas fora da periferia quase como exóticas (pensamos por exemplo nos termos da gíria). Porém, essas estratégias podem ser consideradas não como uma aceitação passiva das regras do centro por parte da periferia mas sim como uma apropriação ativa dos instrumentos e dos espaços do centro, feita de uma maneira consciente e, justamente, estratégica. Entre o centro e a periferia, desenvolvem-se portanto fluxos que seguem diferentes direções. E é por meio desses fluxos e dessa osmose constante entre o centro e a periferia - uma osmose irreduzível à mera assimilação -, que se constitui o *continuum* sobre o qual estamos nos debruçando.

### Capítulo 3

#### Escritores em confronto: Rodrigo Ciríaco, Patrícia Melo, Ana Paula Maia e Marcelino Freire

Depois de uma introdução geral sobre a literatura periférica de São Paulo, que mereceu uma atenção particular pelo fato de constituir um caso híbrido em relação a uma visão dicotômica do centro e da periferia ou a uma visão baseada num *continuum*, o capítulo em apreço pretende focar o percurso artístico de quatro escritores contemporâneos, todos escolhidos enquanto representantes de vertentes literárias diversas, mas a partir de uma mesma experiência da relação centro/periferia, não raro associada também à violência urbana.

Vamos então começar por situar estes quatro autores na nossa linha imaginária periferia/centro, onde, próximo do polo “periferia”, se encontra justamente Rodrigo Ciríaco, autor que, não por acaso, declara pertencer ao movimento da literatura periférica, publica suas obras em editoras independentes e afirma “representar” a periferia com o objetivo de dar voz à parte da população excluída da vida literária, bem como política e econômica, do país.

Pelo contrário, em proximidade do polo oposto, se configurando como uma espécie de antítese do Ciríaco, está Patrícia Melo, autora afamada de muitos romances, publicados todos por grandes editoras e assentes, na sua maioria, em histórias de bandidos, de traficantes e de assassinos que gravitam em torno da periferia da cidade ou, mais especificamente, da favela. Nos romances da escritora, a favela torna-se o lugar do mal, cenário perfeito para histórias cativantes e espetaculares onde a violência domina.

A meio caminho entre os dois polos, Ana Paula Maia, originária de Nova Iguaçu, na periferia do Rio de Janeiro, constrói suas narrativas com personagens marginais, focalizando-se em particular nos trabalhos que executam. Essa autora, que não se identifica com o movimento da literatura periférica e é publicada por grandes editoras, representa justamente um interessante compromisso em relação à pura e simples polarização, aparentemente estanque, da cena literária brasileira.

Finalmente, em posição autônoma e livre, situa-se Marcelino Freire. Originário de Pernambuco, esse autor, que mora hoje em São Paulo, conta histórias de situações e personagens marginais. A sua escrita, pelas características intrínsecas de grande criatividade e experimentação, faz com que ele fuja, ao mesmo tempo, às regras convencionais impostas pelo centro (academia,

escola, mercado editorial etc.) assim como às legítimas reivindicações da voz da periferia, se tornando, portanto, um escritor autônomo e inovador.

Antes de passarmos à análise das obras desses quatro escritores, é útil lembrar as observações sobre as diferentes tipologias de autores elaboradas por Pascale Casanova em *A república mundial das letras* para depois tentar modificar um pouco a aplicação dos esquemas da autora. O objetivo da análise textual, em *close reading*, será, de fato, elaborar algumas reflexões sobre as narrativas desse *corpus* e a sua relação com os modelos literários dominantes, para depois chegar a abordar o papel da tradução enquanto fator de internacionalização, no capítulo 4.

Como vimos no capítulo 1, segundo Pascale Casanova, podem-se distinguir dois tipos de escritores: os “nacionais”, isto é, os que respeitam as regras (linguísticas e literárias) estabelecidas pela nação; os “internacionais” ou seja, os que, pelo contrário, conhecem a lei do espaço literário mundial e que sabem então contestar as regras do país para construir narrativas que ultrapassam as fronteiras nacionais tornando-se desse modo universais. Essas duas tipologias são inseridas numa outra superestrutura que, no contexto do espaço literário mundial, separa os autores centrais dos excêntricos, assim como os espaços literários centrais dos excêntricos. Os autores “autônomos”, ou seja aqueles que se liberam das regras estabelecidas pelo sistema nacional, podem surgir nos espaços centrais tanto quanto nos espaços excêntricos. Porém, os autores nacionais, ainda segundo essa autora, não podem ser autônomos por causa da sua forte conexão com o tema político que impede as formas de criação mais livres.

Quando aplicarmos esse esquema ao contexto literário brasileiro e aos quatro autores escolhidos para essa análise, algumas alterações tornam-se necessárias. A relação, política e literária, entre o centro e a periferia dentro do espaço brasileiro faz com que as categorias indicadas pela autora não tenham as mesmas características.

Segundo Casanova, os autores nacionais, os que respeitam as regras, são também os mais politizados porque lutam, através da escrita, pela afirmação da nação. Se Rodrigo Ciríaco é um autor fortemente politizado, ele não luta pela nação brasileira mas, sim, pela periferia de São Paulo: se o elemento político está bem presente na sua literatura e na sua língua, ele não pode contudo ser definido nacional precisamente por estar posicionado abertamente contra a nação e as suas regras sociais, políticas, literárias e linguísticas que ele luta. Trata-se de um autor excêntrico em relação aos autores centrais num país que, por sua vez, está excêntrico dentro do espaço mundial. Por isso, é possível que Ciríaco escolha formas narrativas que se destacam pela inovação e que poderiam então lhe permitir tornar-se autônomo.

Casanova cita Mario de Andrade como autor nacional que, através da sua literatura e da sua língua, se opôs às regras impostas por Portugal e declarou a necessidade de uma especificidade brasileira. Porém, como vimos, também os modernistas posicionavam-se contra o uso literário e linguístico da época, então contra a nação, acusada de estar ainda subordinada a Portugal. Os modernistas puderam então ser definidos nacionais só *a posteriori*. Os escritores de literatura periférica não podem por enquanto ser definidos como nacionais mas, se as suas lutas conseguirem ser reconhecidas pelas instâncias literárias do país, eles poderão assumir o papel de fundadores de uma nova literatura que surgiu da periferia para chegar ao centro de um país que é, por sua vez, excêntrico.

O mercado editorial desempenha também um papel nessa possível consagração de um autor como autor nacional: mais do que as instituições acadêmicas nacionais, como tradicionalmente se afirmava, são hoje as editoras e o seu sistema de distribuição e de promoção que determinam a posição de um autor dentro da literatura nacional e, através das traduções, também pelo mundo afora. Se o Estado ainda pode influenciar a difusão das obras de um determinado autor através dos prêmios literários ou de sua inserção nos programas escolares, isso só pode acontecer depois que o autor tenha sido reconhecido pelo mercado editorial. Torna-se evidente se pensarmos na escolha dos autores para os festivais internacionais de literatura: o Ministério da Cultura recebe as indicações e as sugestões das editoras e, posteriormente, elabora uma seleção dos autores mais representativos do panorama literário nacional. Ou seja, para tornar-se “internacionais”, os autores precisam ser visíveis, isto é publicados por grandes editoras com um sistema de distribuição nacional.

Sugere-se então aqui uma integração ao modelo analítico elaborado por Pascale Casanova que leve mais em conta as dinâmicas de relação de força entre o centro e a periferia desenvolvidas nos diferentes países e, em especial, naqueles que ficam na periferia do mundo. Isso permitirá, de um lado, compreender o papel que a literatura desempenha para a reivindicação política e social de alguns autores que não conseguem porém, mesmo sendo muito politizados, serem definidos nacionais, e, do outro lado, reconhecer toda a importância que o mercado editorial tem para a determinação da posição do autor no interior do sistema literário nacional e mundial, através da tradução.

As categorias sugeridas pela autora (nacionais, internacionais, revoltados ou cosmopolitas), são, nessa análise, postas em questão para delinear uma outra estrutura onde os autores seriam distinguidos como “centrais”, “periféricos” e “entre”, em relação aos centros políticos mas também editoriais, nacionais e internacionais. Em cada uma dessas categorias podem existir autores que

constroem narrativas inovadoras, além de qualquer fronteira linguística, literária ou política (na proposta de Casanova, esses autores são definidos como “autônomos” ou “revoltados”). A ideia de uma escrita que possa ultrapassar as fronteiras permite sublinhar a necessidade de traçar um novo mapa literário mundial em que a dominação dos centros, embora visível, acaba por ser questionada: os autores autônomos, retomando a definição de Casanova, são os que se posicionam, com as suas narrativas, em um lugar que não é fixado em nenhum ponto preciso (quer do centro quer da periferia) mas que pelo contrário reinventa as categorias linguísticas, literárias ou políticas e propõe novas perspectivas. Contudo, é preciso utilizar os termos “revoltados” ou “autônomos” sugeridos por Casanova sabendo que esses implicam sempre uma existência que se constrói através de uma oposição a algo, esse algo posicionando-se sempre na Europa, mesmo nas visões que se propõem a elaboração de uma crítica ao eurocentrismo, como aquela de Casanova.

A esse propósito, é a autora que, no prefácio da edição de 2008 de *A república mundial das letras*, sublinha o peso da sua nacionalidade na criação da sua teoria:

La circulation transnationale du livre m’a aussi renvoyée à maintes reprises à une identité que je n’avais eu de cesse d’occulter ou de dénier en ce que je la considérais comme dénuée d’importance, de validité ou de pertinence: mon identité nationale. [...] Il me semble d’abord que le livre est très “français” en ce qu’il met la littérature au centre d’une réflexion globalisante. En cela il est tout à fait conforme à cette sorte de “littérocritisme” caractéristique de la tradition littéraire nationale. [...] La littérature continue d’incarner socialement, en France, l’une des formes d’ambition les plus légitimes et les plus hautes, d’être considérée comme l’une des réalisations de soi les plus achevées et les plus enviées. Et en cela j’ai conscience d’avoir perpétué une forme de conviction très nationalement marquée<sup>170</sup>.

Numa análise que se propõe observar as dinâmicas entre o centro e a periferia a partir do contexto brasileiro e imaginar cenários literários que saiam da dicotomia entre os dois polos, é de grande importância conseguir reconhecer as visões implicitamente já fixadas em um centro. De fato, a literatura, assim como a sua crítica, são, como sugere Dalcastagné, territórios contestados:

É difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que podem parecer apaziguados, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. Isso porque todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa<sup>171</sup>.

Por essa razão, essa análise propõe um percurso que visa observar as dinâmicas de força presentes no território da literatura brasileira contemporânea e as novas perspectivas que, destacadas de centros e periferias nacionais e/ou internacionais, se constituem através de uma linha

---

<sup>170</sup> CASANOVA, *op.cit.*, XIV-XVI

<sup>171</sup> Regina DALCASTAGNÉ, *op.cit.*, 2012

imaginária, ou *continuum*, constituída de infinitas gradações diferentes entre o centro e a periferia. A ideia de autonomia, em relação aos autores, não está aqui a significar simplesmente o fato de ter uma obra traduzida numa outra língua e conseguir desse modo sair da cena estreitamente nacional: a autonomia concretiza-se na própria narrativa graças ao afastamento dos lugares comuns literários e linguísticos que caracterizam a produção literária de uma determinada corrente ou movimento. Retomando as reflexões de Casanova, esse afastamento seria uma revolta respeito aos códigos dominantes num determinado espaço literário. Na perspectiva dessa tese doutoral, que visa investigar os conceitos de centro e de periferia, tenta-se sublinhar que são justamente os autores capazes de sair dos espaços já conhecidos (das “zonas de conforto”), quer do centro quer da periferia, que conseguem propor narrativas inovadoras e autônomas.

À luz dessas observações, foram escolhidas as obras de Rodrigo Ciríaco, Patrícia Melo, Ana Paula Maia e Marcelino Freire considerando a posição de cada autor no cenário literário nacional e internacional.

As obras serão observadas tentando apreender os mecanismos de representação que o centro e a periferia põem em ato para se descrever, reciprocamente, e detectar os possíveis estereótipos implícitos ou explícitos na caracterização de personagens, lugares e situações.

Se a análise terá como enfoque principal os textos, o contexto de vida dos autores será também levado em conta: desse modo será possível avaliar o peso que esse contexto tem na construção da narrativa de cada autor.

De um ponto de vista metodológico, opta-se por uma divisão em dois tempos: a uma primeira análise separada das narrativas de cada autor se segue uma seção conclusiva, visando individualizar elementos convergentes e divergentes, numa perspectiva mais especificamente comparativa. Nessa última seção, tenta-se também fazer dialogar as observações dessa tese doutoral com as reflexões elaboradas por Dalcastagnè sobre aspectos de desigualdade social na literatura brasileira, em particular nos seus ensaios “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”<sup>172</sup> e “Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais”<sup>173</sup>.

O objetivo desse dialogo é avaliar se as narrativas de Rodrigo Ciríaco, Patrícia Melo, Ana Paula Maia e Marcelino Freire apresentam novidades a respeito da representação da sociedade brasileira e das suas desigualdades.

---

<sup>172</sup> Regina DALCASTAGNÉ, “Personagem do romance brasileiro contemporâneo:1990-2004”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, no 26. Brasília, julho-dezembro de 2005

<sup>173</sup> DALCASTAGNÉ, *op.cit.*, 2012

Os textos estudados são extraídos das obras *Te pego lá fora* (Edições Toró, 2008) e *100 Mágoas* (Um por Todos, 2011) de Rodrigo Ciríaco, *O Matador* (Companhia das Letras, 1995) de Patrícia Melo, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (Record, 2009) de Ana Paula Maia, *Angu de Sangue* (Ateliê Editorial, 2000), *BaléRalé* (Ateliê Editorial, 2003) e *Contos Negreiros* (Record, 2005) de Marcelino Freire.

### 3.1 Rodrigo Ciríaco

Rodrigo Ciríaco nasceu em 1981 na Zona Leste de São Paulo. É graduado em História pela USP, tornou-se em 2006 professor efetivo de uma Escola Estadual no Parque Cisneros, na Zona Leste de São Paulo. Em 2005, integrou a Cooperifa e começou a escrever e a participar dos saraus com textos de sua autoria. Além de dar aulas e de escrever, é coordenador pedagógico do jornal *Fique de olho!*, escrito, produzido e distribuído pelos estudantes da sua escola, e do projeto de incentivo à leitura e produção escrita “Literatura (é) possível”, que consiste na realização mensal de saraus (como o Sarau dos Mesquiteiros) e atividades culturais dentro da sala de aula, além de encontros literários entre os alunos e escritores. Define-se como autor integrante do movimento de literatura periférica. É autor das antologias de contos *Te pego lá fora*, publicada em 2008 pelas Edições Toró, e *100 Mágoas*, publicada em 2011 pelo selo Um por todos. Em 2014 publicou, sempre no selo Um por todos, o livro de poemas *Vendo Pó...esia*.

Alguns dos seus contos foram traduzidos para o francês e inseridos nas antologias *Je suis favela* (2011), *Je suis toujours favela* (2014), *Le football au Brésil: onze histoires d'une passion* (2014), publicados pela editora francesa Anacaona, para o italiano para a antologia *Io sono favela* (2013), publicada sempre pela editora francesa Anacaona; outros contos foram publicados para o espanhol e inseridos na antologia *Saraus* da editora argentina Tinta Limon Ediciones (2014). O blog oficial do autor é <http://efeito-colateral.blogspot.it>.

Participa regularmente de eventos literários e culturais na periferia de São Paulo, no Brasil e de vários eventos internacionais, nomeadamente do Salão do Livro de Paris (2013 e 2015), da Feira Internacional do Livro de Buenos Aires (2014), do Festival Internacional de literatura e do livro juvenil d'Alger (2014). No contexto brasileiro, pode ser destacada a participação do autor na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), primeiramente como participante de uma mesa redonda

sobre a poesia de rua organizada pelo instituto Itaú cultural<sup>174</sup>, em 2011, e, na edição de 2012, como contestador externo à festa e, sucessivamente, em 2014, como autor oficialmente convidado na mesa redonda “Versos de risco-do haikai à poesia marginal”<sup>175</sup>.

Rodrigo Ciríaco escreve as suas narrativas em forma de contos, à exceção dos poemas do livro *Vendo pó...esia* (Um por todos, 2014). Os contos são caracterizados por um tipo de narrativa com final surpreendente, retomando as palavras de Ricardo Piglia<sup>176</sup>: a situação inicial é muitas vezes desenvolvida ao longo do texto para sofrer uma inversão no final, o que surpreende o leitor.

Em entrevista com o autor<sup>177</sup>, foi possível entender que ele começou a elaborar esse tipo de estrutura narrativa depois de uma oficina literária com o escritor Marcelino Freire. De fato, os dois escritores sabem desenvolver histórias que parecem ter dois níveis de leitura: o primeiro é o mais acessível, constituído pelas ações ou pelos pensamentos das personagens; o segundo é o não dito, o subjacente, o implícito que pode ser revelado ao longo do texto através do tom da escrita (irônico, sarcástico, cínico etc.) e de técnicas narrativas como a prolepse, ou, na maioria das vezes, só no final, provocando justamente uma surpresa no leitor que, de uma certa forma, entende que o pacto de leitura foi comprometido. A esse propósito, é útil lembrar as reflexões de Piglia sobre a estrutura do conto: o autor apresenta duas teses: a) contam-se sempre duas histórias<sup>178</sup>; b) a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes<sup>179</sup>. Comentando a primeira tese, acrescenta que “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície<sup>180</sup>.” As teses de Piglia são válidas para histórias policiais - romances, contos, filmes - e cômicas. Valem também para as piadas, embora, neste caso, elas devam ser modalizadas, pois o final da “história secreta” não aparece na superfície: ele deve ser descoberto a partir de um indício, que, “analisado” pelo leitor/ouvinte, permite construir um segundo final. E podem ser aplicadas às narrativas de Rodrigo

---

<sup>174</sup> “Itaú Cultural leva programação especial à FLIP”, disponível em <http://www.conteudocomunicacao.com.br/imprensa/item38972.asp>, acesso em março de 2014

<sup>175</sup> Programação FlipMais, disponível em [http://www.flip.org.br/edicoes\\_antiores\\_2014.php?programacao=flip\\_mais&dia=31&ano=2014](http://www.flip.org.br/edicoes_antiores_2014.php?programacao=flip_mais&dia=31&ano=2014), acesso em novembro de 2014

<sup>176</sup> Ricardo PIGLIA, *Formas Breves*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002

<sup>177</sup> Ver anexos.

<sup>178</sup> PIGLIA, *op.cit.*, p.89

<sup>179</sup> *Ibidem*, p.91

<sup>180</sup> *Ibidem*, p.90

Ciríaco e Marcelino Freire, onde o diálogo entre o trágico e o cômico contribui a aumentar o efeito de surpresa.

Pelo fato de ser professor de uma escola pública de periferia, Rodrigo Ciríaco constrói histórias que se desenvolvem no contexto escolar e consegue descrever com grande agudeza as dinâmicas de relacionamento entre os alunos e os professores, entre professores ou entre pais e alunos. O foco da narração é centrado em personagens que se encontram numa situação de injustiça ou de violência, física ou psíquica, em relação a uma outra personagem, às vezes só evocada e ausente do texto enquanto personagem ativa. Na visão proposta pelo autor, essas violências são a consequência das péssimas condições de vida que as personagens devem enfrentar: as crianças vivem em famílias em que os recursos financeiros são precários, ausentes ou dependentes de atividades criminosas e em que os abusos sexuais são frequentes; os professores da escola pública devem lidar com a superlotação das turmas e com os salários inadequados, o que os leva, muitas vezes, a perder a motivação e a agir mais como guardas do que como formadores; nesse contexto, para não subir as situações de violência familiar e pela falta de um percurso escolar de qualidade que possa lhes dar a possibilidade de mudar e de crescer profissionalmente, as personagens crianças ou adolescentes são muitas vezes representadas em atos de fuga (do núcleo familiar, da escola etc.) na esperança, muitas vezes negada, de ter uma vida melhor ou de, pelo menos, ser livres.

A linguagem utilizada pelo autor é rica em termos, estruturas e expressões da oralidade: na linha do *continuum* entre escrita e oralidade, essa linguagem se situa muito perto do polo da oralidade. Além disso, o autor usa de modo frequente os termos de gíria da periferia com o objetivo de afirmar a identidade linguística das personagens e, de modo indireto, dos leitores da periferia que potencialmente poderiam ser entre os destinatários da sua escrita. Porém, os textos de Ciríaco são acessíveis a qualquer leitor, uma vez que o autor evita as formas mais extremas de reprodução escrita da oralidade ou os termos da gíria do grupo desconhecidos pela maioria.

Entre os traços de oralidade mais utilizados pelo autor, podem ser notados a ausência de concordância entre artigo e substantivo e entre pronomes e verbos, a elipse de letras e contração em formas abreviadas, a elipse das formas verbais, indicadas através de acentos, a abundância das formas interrogativas, o uso de “gente” em lugar de “nós”, o uso repetitivo de “ai” para enumerar fatos etc.

A esses elementos, o autor acrescenta estratégias linguísticas que sublinham ainda mais a presença da fala dentro da escrita: entre eles, lembra-se a ausência da pontuação, como no conto “Era uma vez” (100 *Mágoas*, 2011, Um por todos) e um aprofundamento da musicalidade das palavras, como, por exemplo, nas frases “seu corpo cru quase nu” e “legado jogados largados”.

O autor não insere diálogos ou de momentos de oralidade numa língua mais monitorada: não se trata aqui de citação, de uma mera transcrição da oralidade ou de uma realização escrita da linguagem falada em pontos determinados do texto. Ao contrário, o autor inventa uma outra linguagem onde oralidade e escrita dialogam para sair das regras rígidas de separação entre os dois polos e da imposição da norma culta para os textos escritos. Nos contos de Ciríaco, a variação diastrática e diafásica entram em cena através da voz do narrador e das personagens construindo o texto que, desse modo, reflete a variedade e a criatividade da língua.

Depois dessa breve introdução sobre as características principais da obra de Rodrigo Ciríaco, passa-se à análise de alguns textos extraídos das antologias de contos *Te pegó lá fora* (2008) e *100 Mágoas* (2011).

### 3.1.1 “Nos embalos”

Esse conto, que faz parte da antologia *Te pegó lá fora* (Edições Toró, 2008) desenvolve-se aparentemente através de um diálogo entre uma aluna e o seu professor. Contudo esse diálogo é, na verdade, um monólogo: o professor, evocado e invocado constantemente, não participa, é um interlocutor sem voz. Através da voz da aluna, a narradora, o leitor descobre o espaço social da escola pública que frequenta e o universo exterior à escola, onde o abuso de álcool, sexo e drogas é a norma para muitos adolescentes. A aluna fala diretamente ao professor e admite a necessidade de se adequar a esses hábitos para não ficar excluída do grupo:

Todas as minhas amigas lá fumando, enchendo a cara, e eu: -Não, desculpa aí, minha mãe falô que eu não bebo, não fumo, não hum...entendeu? Pronto, morri. Ah, pega mal né, prôfi. É a mesma coisa que tá lá, todo o mundo no créu, créu, créu, dançando, rebolando, descendo até embaixo e só você parada, de braço cruzado. Num dá. A gente fica excluída. Sem jeito, sem graça. Eu não quero ser taxada<sup>181</sup>.

A personagem dirige-se ao seu interlocutor com tom sarcástico, revelando toda a dureza do meio em que ela vive e a dificuldade de assumir uma atitude diferente dos outros. Porém, sublinha também a sua capacidade de estabelecer os limites e de manter uma postura firme face aos vícios e às degenerações que poderiam comprometer a sua vida:

Te disse, eu tô acelerada. Mas num tem essa de viciá não. É besteira. Cigarro? Quando eu quisé eu paro. Sô uma mina firmeza, num sô? O senhor não acha? Eu tenho a minha opinião, meus argumento. Pergunta oras mina aí: tenho atitude ou num tenho? Tá vendo. Sô ligeira, professor. Num vô no embalo de ninguém<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup> CIRÍACO, *op.cit.*, 2008, p.18

<sup>182</sup> *Ibidem*, p.18-19

Se a personagem afirma a possibilidade de mudar de atitude perante a vida e de não cair nos vícios, o autor deixa o conto suspenso, sem dar ao leitor nenhuma certeza em relação ao futuro da menina. Deste modo, o leitor pode perceber a necessidade de uma periferia positiva que se libere dos esquemas de vida fundados no abuso de álcool mas tem plena consciência das dificuldades de mudar a situação. O fato de o conto se desenvolver em forma de diálogo entre uma aluna e um professor serve para acentuar a importância do papel que a escola deveria e poderia ter para a promoção de outros valores e a criação de esperanças de vida e de trabalho melhores, através de um ensino de qualidade.

Aliás, sendo o conto escrito em forma de diálogo, a língua está impregnada de marcas de oralidade:

-transcrição fonética das palavras com conseqüente elipse de letras, substituídas por acentos: em particular, todos os infinitivos perdem a desinência em -ar, -er e -ir; a primeira pessoa dos verbos em -ou é reduzida a “ô”; o pronome “você” sofre aférese e vira “cê”:

“fumá” (em vez de “fumar”), “falá” (em vez de “falar”), “fazê” (em vez de “fazer”), “quis é” (em vez de “quiser”), “tô” (em vez de “estou”), “sô” (em vez de “sou”), “falô” (em vez de “falou”), dó (em vez de “dor”), tá (em vez de “está”).

-abundância de formas interrogativas:

“Fazê o que?”, “Né não?”, “Tenho atitude ou não tenho?”

-ausência de concordância entre pronome pessoal e verbo e entre artigo e substantivo:

“Eles acha”; “Eles que me cata”; “nas balada”; “umas menina”.

-uso de “gente” em vez de “nós” com conseqüente simplificação da conjugação verbal a três pessoas ( 1)eu, 2)você/ele/ela/a gente, 3)vocês/eles/elas)

-uso repetitivo de “aí” como interjeição no relato das ações:

“aí tem umas meninas, umas fresca lá, que entra para mijá”.

-uso de termos de gíria da periferia, muitas vezes com conotação chula:

“créu” (onomatopéia de matriz sexual que supostamente corresponde ao som ou ruído do momento da penetração e que foi utilizada à repetição pelo cantor de funk carioca MC Créu na música homônima, cuja dança simula o movimento de penetração sexual); “numa noite eu catei seis” (“catar” é utilizado aqui no sentido de beijar ou de ter relações sexuais); “breja” (cerveja).

Apesar desses elementos de oralidade, que facilitam a recitação durante os saraus, o texto permanece facilmente acessível a todos mesmo em leitura individual pelo fato de apresentar uma estrutura sintática e uma pontuação lineares. Trata-se, mais uma vez, de uma integração da fala

dentro da escrita: a literatura não é mais o espaço exclusivo da norma culta mas sim de experimentações entre as varias normas, escritas e orais.

### 3.1.2 “Um estranho no cano”

Nesse conto, da antologia *Te pego lá fora* (2008), o autor faz um retrato do universo escolar do ponto de vista de um professor, que assume a função de narrador: as relações com os colegas são o centro do desenvolvimento dos pensamentos da personagem principal e das ações narradas. Ao longo do texto, descobre-se o contraste existente entre o centro, constituído aqui pelo grupo de professores, e a periferia, representada aqui por um professor diferente dos outros e que é portanto excluído.

Eu não me sentia confortável ali: sabia que era diferente [...] eu me colocava alheio a todos esses discursos [...] Não me misturava muito aos outros<sup>183</sup>.

O grupo de professores é descrito pelo narrador como uma feira, um salão de beleza ou um shopping:

Ali dentro acontecia de tudo. Uma hora parecia uma feira: pessoas gritando, falando ao mesmo tempo. Em outras um salão de beleza, no pior sentido: a fofoca rolando solta, cobra engolindo sapo e arrotando urubu. Um horror. Tinha dia que virava shopping: Boticário, Avon, Natura; roupa P, M, G, plano de saúde, clube de férias, conta em banco. Consumo, consumo, consumo<sup>184</sup>.

Se o autor quer representar sobretudo a confusão presente dentro do grupo dos professores, não é por acaso que ele escolhe compará-la a frenesi do consumismo que, na sua visão, seria intrínseca a contextos de riqueza do centro (shopping, clube de férias, bancos etc.).

A relação entre o professor-narrador e os outros professores, assim como aquela entre o grupo dos professores e os alunos, são dominadas pela violência:

Falavam que alguns professores viviam xingando eles de tranqueira, estúpido, marginal. Êh nóia. Ô raça! Isso num é gente. Que alguns deles já haviam sido beliscados, tomado tapa, cróqui, chacoalhão. Até apagador já tinha voado na cabeça de aluno<sup>185</sup>.

Um outro elemento sublinhado pelo autor é a ineficiência do sistema escolar que faz com que os professores, perante turmas sobrelotadas, não consigam transmitir nem os ensinamentos básicos como a escrita e a leitura:

a maior parte dos professores estava de saco cheio de escola, de direção, de alunos. Aquilo era um cabide de emprego e pronto. Nada mais que isso.<sup>186</sup>

---

<sup>183</sup> CIRÍACO, *op.cit*, 2008, p.33

<sup>184</sup> *Ibidem*, p.33

<sup>185</sup> *Ibidem*, p.35

Ninguém se referia ao fato de ele estar na quinta série e não saber ler e escrever.<sup>187</sup>

Nesse contexto de violência latente, o equilíbrio explode quando o professor-narrador defende um aluno, posicionando-se desse modo contra todos os outros professores. O professor, o elemento estranho e diferente dos outros (“o estranho no cano<sup>188</sup>”), vira metaforicamente um rato que tem que se esconder no cano e que é silenciado pela “corporação” de professores através de ratoeira, veneno e cimento:

Nem comecei a falar uma professora arregalou os olhos, subiu em cima da mesa e soltou um grito. Foi um pega pa capá danado. Professora correndo, o diretor com a vassoura na mão. Até a mãe do Zoinho ficou assustada. Aí eu vi que tinha feito merda. O melhor era ter ficado quieto, em silêncio, como sempre fiz. Foi um tal de jogar cadeira, bater com a vassoura. Eu com as minhas patinhas ziguezagueando, desviando. Até que eu entrei pelo cano. [...] Espalharam ratoeira, veneno. Só que eu era ligeiro. Desviava de tudo, tinha bom faro. Comia as sobras que caíam no chão no intervalo dos professores e voltava pro meu esconderijo. Até ontem eu ainda podia ouvir eles condenando a minha presença, a minha atuação. Imagina, em pleno Conselho de Classe, eu fazer aquela intervenção? Absurdo. Estavam revoltados. Deve ser por isso que hoje quando eu acordei não consegui mais sair. Tinha essa massa fria, úmida, cobrindo o buraco do cano. É, acho que foi cimento que passaram por aqui<sup>189</sup>.

Nesse conto, a língua utilizada pelo autor situa-se perto do polo de escrita mais monitorada na linha do *continuum* linguístico: as marcas da oralidade são raras ou reservadas aos diálogos; a estrutura morfossintática é linear. Essa escolha por parte do autor pode ser explicada pelo fato de a personagem principal, que é também o narrador, ser um professor: por isso, a sua maneira de narrar a história respeita a norma escrita, evitando as formas mais próximas da oralidade. Contudo, o narrador afasta-se também da utilização de formas linguísticas eruditas que seriam inacessíveis à maioria dos leitores. A escolha linguística do autor é então coerente com a caracterização da sua personagem principal: um professor que se destaca dos demais professores pelo fato de não considerar os seus alunos como “animais” e que, ao contrário, visa propor um ensino de qualidade, longe da concepção elitista da língua e da literatura e que permita aos alunos aprender a ler e escrever.

Através da leitura desse conto, podemos entender que a relação de força entre um polo dominador e um polo dominado desenvolve-se em diferentes níveis. As imposições do centro são incorporadas pelos moradores da periferia: isso é evidente no âmbito escolar, onde os professores

---

<sup>186</sup> *Ibidem*, p.33

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 36

<sup>188</sup> O título do conto (“Um estranho no cano”) faz provavelmente referência também à expressão popular da língua portuguesa “entrar pelo cano”, utilizada no sentido de “se dar mal” em alguma situação ou ficar encrocado, em sarilhos ou com complicações.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p.37

não conseguem se libertar de uma visão da língua e da literatura enquanto meios de diferenciação social e continuam ensinando a norma culta e as obras literárias acadêmicas, estranhas ao cotidiano e ao panorama cultural dos alunos. Mesmo que o saber acadêmico tenha que permanecer um elemento dos programas escolares, ele não pode ser o único ou a base. Se os ensinamentos estivessem mais relacionados ao presente e ao cotidiano dos alunos, esses poderiam ter um acesso mais fácil à escrita e à literatura, o que contribuiria para uma diminuição da taxa de analfabetismo funcional.

### 3.1.3 “A placa”

Esse conto, da antologia *Te pegó lá fora* (2008), é escrito em primeira pessoa sob forma de relato de um professor sobre a trajetória de uma aluna que decidiu abandonar a escola pública da periferia para virar uma placa publicitária humana e ir morar e trabalhar nos bairros mais ricos:

Ela virou uma Placa publicitária. Agora tem uniforme, endereço e identidade. Não fica mais à margem. Fica na porta dos shoppings, concessionários e futuros edifícios, se auto-promovendo: A Placa. Com pernas<sup>190</sup>.

A narração constrói-se em torno da descrição de todos os elementos que constituem o novo status da menina, agora capaz de ter acesso à riqueza que caracteriza o centro econômico da cidade. Todas as componentes mencionadas como pertencentes ao centro são relativas ao dinheiro e à riqueza, não tendo nenhuma referência de outros aspectos como cultura, serviços etc.

A minha aluna virou uma Placa. Ela diz sentir muito orgulho da empresa em que trabalha. Construtora. Grande. Bem conceituada. Vende casas de alto padrão, para pessoas de bem, alto poder aquisitivo. Luxo. Seus condomínios têm quadra de tênis, piscinas, bancos; centro de compras particular, segurança e conforto<sup>191</sup>.

O narrador traça a trajetória da menina através de um relato das suas vicissitudes sem exprimir explicitamente o seu ponto de vista. Porém, o seu tom sarcástico revela toda a sua desaprovação pela escolha da ex-aluna que se deixou iludir, deixando a escola e a possibilidade de um futuro melhor em troca de um trabalho que a desvaloriza:

A empresa só fez uma exigência: que deixasse a escola. Questão de escolha. O trabalho é das nove da manhã às sete da noite. Segunda a domingo. E sempre há um novo bico. Setor imobiliário em expansão. As propostas estão em expansão. Eles precisam de Placas. Ela já é uma Placa. Quem precisa de estudar<sup>192</sup>?

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, p.61

<sup>191</sup> *Ibidem*, p.61

<sup>192</sup> *Ibidem*, p.62

A efemeridade do trabalho e do novo status da menina torna-se evidente na conclusão do conto onde o narrador, sempre com tom sarcástico, sublinha a dependência ao chefe:

Não precisava mais de ninguém. Só do big boss, o chefinho. Aquele que lhe deu valor. Deu emprego, deu presentes, prometeu castelos. O único que não lhe fez se sentir mais como uma qualquer. A transformou numa Placa. Uma Placa-viva<sup>193</sup>.

A língua utilizada não apresenta muitos traços de oralidade, sendo uma linguagem mais monitorada, perto da norma standard. Alguns elementos sublinham o caráter de relato em primeira pessoa: entre eles, as repetições e a pontuação servem para dar um certo ritmo e para pôr o acento em alguns pontos particulares. A frase “a minha aluna virou uma Placa” por exemplo é repetida ao começo de cada um dos cinco parágrafos que compõem o conto.

Interessante é também o uso de estrangeirismos na descrição do centro:

Diz que a tendência do futuro são os ricos não saírem mais das suas caixas, seus bunkers. Para eles tudo será Prime, Van Gogh. Personalité<sup>194</sup>.

Bradesco Prime, Santander Van Gogh ou Itau Personalité são programas elaborados pelos bancos para atender uma clientela especial, criando um tipo de ‘clube’ dos mais ricos, já que os clientes que pertencem a esses ‘clubes’ de bancos são aqueles com contas polpudas. Os sites<sup>195</sup> ou até as revistas reservadas a essa clientela não falam quase em dinheiro, mas em vantagens culturais ou sociais, como por exemplo assistir a um evento reservadíssimo, ou viajar para algum destino pouco conhecido, definindo assim uma elite, que se diferencia radicalmente do comum. O uso de referência cultural erudita, como o nome de um pintor ou uma palavra em francês, acentua o distanciamento das classes mais baixas.

Visando afirmar a necessidade de continuar os estudos, e utilizando a metáfora muito apropriada da placa publicitária para sublinhar o perigo de um percurso profissional desvalorizador, o autor cede porém, às vezes, a uma visão maniqueísta da sociedade brasileira: nessa perspectiva, o centro seria unicamente o lugar do dinheiro e do luxo, desprovido de todos os valores que seriam, ao contrário, representados pela escola situada na periferia.

### 3.1.4 “Literatura [é] possível”

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p.62

<sup>194</sup> *Ibidem*, p.61

<sup>195</sup> Ver <https://www.santander.com.br/br/pessoa-fisica/santander-van-gogh>;  
<https://www.itau.com.br/personnalite/>; <http://www.bradesco.com.br/html/prime/>

O título desse conto, da antologia *Te pego lá fora* (2008), retoma o nome de um projeto concebido e coordenado por Rodrigo Ciríaco que visa incentivar a leitura e a escrita através da realização mensal de saraus e de outras atividades culturais dentro da sala de aula, entre as quais encontros literários com escritores.

Por essa razão, o texto tem caráter de manifesto mais do que de conto: as frases são curtas, o tom é declamatório e os verbos, quase sempre na primeira pessoa do plural para marcar a força da coletividade, são exortativos. Palavras grifadas em maiúsculas são como gritos. O objetivo procurado e o efeito produzido consistem em afirmar o poder da literatura enquanto motor de mudança e de reação positiva face às dificuldades da vida num bairro periférico ou numa situação de marginalidade social. Os destinatários desse conto são os jovens, detentores de esperanças e de energias novas para a criação de uma nova periferia:

A primeira coisa a lembrar é que estamos ali não pela imposição das leis, do judicial, da sociedade que nos obriga a SER, algo que depois não vai RECONHECER. Não, estamos ali por um ato de liberdade. Um ato de vontade. Um momento na vida em que paixões podem ser divididas. Angústias, alegrias, mágoas, risadas podem ser divididas. Através da palavra<sup>196</sup>.

O conto-manifesto afirma também a possibilidade de uma outra literatura, como universo acessível e não como meio para reforçar as dinâmicas de discriminação social:

Nada de escritor terno-e-gravata. A imagem no quadro, paralisada. Não, ele é uma pessoa. Parecida com a gente. Viva. [...] Que me faz lembrar da antiética que é dizer: eles são burros. Idiotas. Não estão preparados para Literatura, Jorge Amado, Guimarães Rosa. Não vão gostar de Eliane Brum, Akins, ou qualquer outra prosa. Eles não têm cultura. Não estão preparados para escrever, expor seus sentimentos, mandar os recados de uma vida dura, mas com muita alegria, brincadeira e ternura. E eu digo: não<sup>197</sup>.

Nesse trecho, o autor cita alguns autores: Jorge Amado e Guimarães Rosa, autores que são hoje em dia consagrados, Eliane Brum, jornalista, escritora e documentarista que se interessa às formas de expressão da periferia paulistana, e Akins, escritor da periferia. Na perspectiva do narrador, esses autores são postos no mesmo plano: a literatura é vista como um universo variegado composto de vozes, de línguas e de narrativas diferentes e não como um espaço onde as formas mais altas e eruditas seriam separadas daquelas mais baixas e populares. Existem, sim, diferenças mas é justamente essa heterogeneidade que, na visão do autor, permite à literatura alcançar um público maior e, desse modo, ser uma força de mudança em vista da alfabetização e da aculturação de toda a população. Para marcar a sua distância respeito a uma concepção da literatura como fator de discriminação, o autor utiliza imagens caricaturais, como aquela do escritor terno-e-gravata, o que releva, mais uma vez, como o discurso político, que utiliza muitas vezes um tipo de

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p.85

<sup>197</sup> *Ibidem*, p.85

representação estereotipada para descrever os opositores e alcançar desse modo mais facilmente o público, esteja sempre presente nas narrativas de literatura periférica.

A literatura é uma das forças positivas que podem levar à mudança de uma situação dualista entre um centro desenvolvido economicamente e culturalmente e uma periferia abandonada: “Não só a literatura é possível, professor. Nós também<sup>198</sup>.” Essa frase, posta no final do conto, confirma justamente o poder da literatura enquanto fator de criação de uma consciência crítica. A deformação do pronome de primeira pessoa plural “nós” em “nóis”, traço de oralidade corriqueira, é uma outra maneira que o autor utiliza para promover uma ideia de literatura que abranja também as formas menos eruditas, a começar do âmbito linguístico. O seu objetivo é insistir na possibilidade de uma literatura que seja acessível também por um público mais periférico (socialmente e culturalmente) e que admita portanto também formas linguísticas que se afastam da norma culta. Admitir esse tipo de narrativas e de linguagens seria, na visão do autor, uma forma de enriquecimento em vista da criação de uma literatura mais heterogênea.

### 3.1.5 “Mãe de aluguel”

O conto “Mãe de aluguel”, incluído na antologia *100 Mágoas* (2011), representa o centro e a periferia de uma maneira bastante inovadora dentro do conjunto das obras do autor, focalizando-se na relação social de dominação entre uma patroa e uma empregada doméstica. O conto relata o cotidiano de Dona Samantta, da sua filha Ana Luiza e da empregada Ela. Utilizarei os termos de ‘centro’ e de ‘periferia’ para indicar a polarização antagônica das personagens, a saber: o ‘centro’ para indicar a Dona Samantta, o marido e a filha Ana Luiza e a ‘periferia’ para indicar a empregada.

A oposição entre o centro e a periferia desenvolve-se segundo eixos diferentes:

-Nomeação: se o centro tem nomes próprios de pessoa (Dona Samantta, Ana Luiza), a periferia não tem nomes, mas só pronomes (Ela, Dela). O autor utiliza a letra capital e a flexão do pronome “ela” para sublinhar, ironicamente, a falta do nome próprio.

-Tempo: o dia do centro só começa quando a periferia já acordou:

Ela chega todas as segundas, às seis horas da manhã. [...] Prepara o café antes de todos acordarem. [...] A patroa acorda às oito e quinze e já encontra o café matinal pronto<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> *Ibidem*, p.87

<sup>199</sup> Rodrigo CIRÍACO, *op.cit.*, 2011, p.83

-Espaço: o centro e a periferia habitam um espaço diferente dentro da cidade e dentro da casa. Se o centro é a “cidade grande<sup>200</sup>”, a periferia é originária do Piauí. Dentro do prédio e do apartamento, a periferia usa “o elevador sem espelhos”, entra pela “entrada de serviço” e mora no “quartinho de empregada<sup>201</sup>”; pelo contrário, o centro tem um banheiro que é maior do quarto da empregada. Além disso, as viagens do dono e da patroa representam a mobilidade do centro (“O dono da casa está viajando. Como sempre. [...] Dona Samantta estava na China<sup>202</sup>”), em contraste com a estaticidade da periferia que, a não ser a viagem de “duas horas<sup>203</sup>” da segunda-feira para chegar na casa dos donos, fica sempre dentro do apartamento.

-Atividades: a periferia não tem atividades a não ser o trabalho como empregada. Falando de “salário mensal<sup>204</sup>”, o narrador evoca as dificuldades da empregada para chegar ao final do mês, o que impossibilita qualquer tipo de lazer. Pelo contrário, a lista das atividades do centro é comprida e variada: “academia”, “escola”, “viagens”, “negociatas do marido”, “saídas”, “vida social”, “festas da gente rica, comer e beber<sup>205</sup>.”

-Objetos: a periferia não tem objetos próprios mas só os que já estavam no quarto de empregada do apartamento (a cama, uma pequena cômoda, a televisão); no centro, ao contrário, há abundância de objetos: “lápiz de cor”, “computador”, “tecnologia”, “futilidades”, “compras”, “TV a cabo”, “pé, mão e cabelo”, “presentes”, “brinquedo”, “boneca loira de cabelos cacheados<sup>206</sup>.”

Além desses eixos de comparação, a oposição entre o centro e a periferia dá-se também através da omissão, como acontece na representação da comida: o narrador faz uma descrição detalhada do café de manhã da patroa, com acumulação de termos especificando vários tipos de

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, p.84

<sup>201</sup> *Ibidem*, p.84-85

<sup>202</sup> *Ibidem*, p.84-85

<sup>203</sup> *Ibidem*, p.84

<sup>204</sup> *Ibidem*, p.84

<sup>205</sup> *Ibidem*, p.83-85

<sup>206</sup> *Ibidem*, p.84-85

alimentos, e não acena às refeições da empregada, que só “prepara o café antes de todos acordarem<sup>207</sup>”:

A patroa acorda às oito e quinze e já encontra o café matinal pronto. Como sempre. [...] senta-se à sua mesa de frutas, suco de laranja, café, pão integral, queijo branco, goiabada, requeijão diet, iogurte desnatado, mel e cereais<sup>208</sup>.

Nessa descrição pormenorizada, os adjetivos “diet” e “desnatado” sublinham, com ironia sutil, a diferença entre quem tem muita comida e tem, então, que subtrair gordura/abundância e quem não tem comida suficiente.

Como vimos, os eixos de comparação entre o centro e a periferia traduzem principalmente a oposição entre abundância (do centro) e falta (da periferia). Porém, no final do conto, o vazio invade o centro: trata-se do vazio do relacionamento entre mãe e filha. Apesar da abundância de objetos, coisas, presentes, brinquedos (“Parecia decidida a exercitar o espírito de mãe. Como sempre, trouxe um brinquedo<sup>209</sup>”) oferecidos pela mãe, a filha procura um amor materno junto à empregada Ela, que se torna o seu ponto de referência afetiva: a patroa dá-se conta disso quando a filha chama Ela de “mamãe”, atribuindo-lhe dessa maneira um nome revelador da realidade de uma relação. O centro (a patroa) não aceita essa usurpação, essa invasão de espaço e manda que a periferia (a empregada) volte no “seu lugar”: “Não sabia o seu lugar<sup>210</sup>?”. A esse propósito, Roberto da Matta, em *Carnavais, Malandros e Heróis*, explica o lado autoritário e hierarquizado da sociedade brasileira, pela existência de uma ordem formal, baseada em posições de *status* e prestígio social bem definidos, para evitar conflitos, onde “cada um sabe o seu lugar” e “sabe com quem está falando<sup>211</sup>.”

O título do conto (“Mãe de aluguel”) pode ser lido como alusão à situação das mulheres que assumem uma gestação para outras (barrigas de aluguel), como outra faceta desse mesmo processo de substituição dos papéis entre mulheres ricas e pobres.

O conto é narrado em terceira pessoa por um narrador externo e onisciente. Porém, a focalização zero torna-se às vezes interna para adotar o ponto de vista da empregada, de maneira

---

<sup>207</sup> *Ibidem*, p.83

<sup>208</sup> *Ibidem*, p.83

<sup>209</sup> *Ibidem*, p.85

<sup>210</sup> *Ibidem*, p.85

<sup>211</sup> Cf. Roberto DA MATTA, *Carnavais, Malandros e Heróis, para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro: Rocco, 1997

silenciosa e tímida, ou da patroa. Falaremos então de focalização múltipla. No momento do conflito entre a patroa e a empregada por exemplo, a focalização interna passa a adotar o ponto de vista da patroa que quer reapropriar-se, também do ponto de vista narratológico, do seu espaço de poder e da sua voz: ela toma a palavra através de um discurso indireto livre:

Perguntou se Ela não tinha vergonha na cara, não tinha modos. Não sabia o seu lugar? Ela deu tudo: roupa, comida, estadia, uma vida social, podia acompanhar a família nas festas da gente rica, comer e beber do melhor, ser feliz e Ela fazia isso? Virar a cabeça da filha? Como assim, a menina a chamando de mamãe? Que ousadia. Que aquilo não mais se repetisse<sup>212</sup>.

Depois dessa passagem, a focalização interna volta à empregada que comunica (ao leitor) os seus sentimentos: “Aquilo era injusto<sup>213</sup>.” Porém, Ela não pode responder à patroa: “Apenas baixou a cabeça e o rosto secou<sup>214</sup>.” Os seus pensamentos não podem ser verbalizados. A periferia voltou ao seu lugar, sem voz.

Rodrigo Ciríaco afirma-se como autor de literatura periférica e membro ativo do movimento. Os seus textos posicionam-se do lado da periferia para exprimir o ponto de vista de quem é excluído da cultura dominante e, portanto, marginalizado. Através de histórias inspiradas do seu universo profissional e pessoal, o autor convida o leitor a se colocar do lado daqueles que sofrem de situações de violência (*lato sensu*) e contra a elite. Para o autor, a literatura é luta: a sua mensagem deve portanto ser impactante e clara para atingir os leitores e suscitar o desejo de mudança e o desenvolvimento de uma consciência crítica. As suas obras são destinadas principalmente aos moradores da periferia e, em especial, aos jovens: por meio dos seus contos, mas também por meio da sua ação sociocultural como organizador de saraus, encontros e oficinas literárias, Rodrigo Ciríaco visa incentivar hábitos de leitura e de escrita dentro de grupos que são normalmente poucos acostumados a tais práticas e que veem a literatura como algo distante e erudito.

Conforme o esquema proposto no início desse capítulo, Rodrigo Ciríaco será definido então como autor periférico. O fato de se posicionar ao lado da periferia e contra o centro, de ter como objetivo a luta e a formação de uma consciência crítica, fazem com que a escrita de Rodrigo Ciríaco se desenvolva por meio de oposições binárias em que a periferia é sempre representada como vítima e o centro como opressor.

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, p.85

<sup>213</sup> *Ibidem*, p.86

<sup>214</sup> *Ibidem*, p.86

Como aponta Dalcastagné:

Daí as suas obras [dos autores periféricos, NR] serem marcadas, desde que surgem, por uma espécie de tensão, que se evidencia, especialmente, pela necessidade de se contrapor a representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, de reafirmar a legitimidade de sua própria construção. E isso aparece seja no interior da narrativa : “É preciso conhecer a fome para descrevê-la”, dizia Carolina Maria de Jesus; seja em prefácios, como os de Ferréz, que defende a importância de deixar de ser um retrato feito pelos outros e assumir a construção da própria imagem; ou mesmo em manifestos, como o de Sérgio Vaz, que diz que “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”; e há ainda as apresentações dos livros, as orelhas e os textos da quarta de capa que reforçam isso, explorando a ideia do lugar de fala do escritor<sup>215</sup>.

Querendo dar voz à periferia e estando profundamente radicado no seu território, Rodrigo Ciríaco esquece às vezes de construir discursos plurais e cai em representações que não carecem de estereótipos. As palavras de Coronel em relação à obra *Capão Pecado* de Ferréz permitem entender a dicotomia presente nas obras de Ciríaco:

O fator essencialmente produtivo na construção identitária dos moradores do Capão é, portanto, a divisão da cidade em duas partes, reproduzindo a luta de classes clássica na teoria de Marx entre os que detêm o capital e os que estão despojados dele. A alteridade é entendida, assim, como adversária, reproduzindo, em via inversa, a noção predominante no conjunto da sociedade sobre os habitantes da periferia, vistos reiteradamente como ameaça vinda das margens e associada ao crime e à violência. [...] Não há nenhuma chance de entendimento com os habitantes da zona do asfalto, sugere o narrador do romance<sup>216</sup>.

Insistindo sempre na contraposição centro/periferia, Ciríaco deixa por lado as múltiplas possibilidades que uma perspectiva baseada na ideia de *continuum* lhe ofereceria. Porém, as obras de Rodrigo Ciríaco surpreendem pela inventividade dos enredos e por um uso eclético da língua que explora todas as variações diastráticas e diafásicas. O autor talvez esteja ainda numa fase de escrita concebida só como grito, que levará em um segundo momento ao desenvolvimento de outras formas discursivas, já presentes mas ainda só esboçadas, em que a periferia poderá livrar-se de dicotomias constrangedoras.

A participação do autor em eventos literários internacionais, como o Salão do Livro de Paris, e a tradução de algumas das suas obras em antologias de editoras estrangeiras independentes, contribuem para fazer sair o autor de uma visão e de uma escrita dicotômicas. Saindo das fronteiras nacionais, escapa também das fronteiras da periferia de São Paulo, seu cenário de vida e de criação. Desse modo, a periferia de um país ainda periférico no panorama literário mundial consegue atingir os que são considerados como os centros do mundo literário e editorial. Se então a escrita de Rodrigo Ciríaco ainda está baseada na dicotomia centro/periferia, pelo menos do ponto de vista temático, a circulação das suas obras fora do espaço restrito da periferia de São Paulo demonstra

---

<sup>215</sup> Regina DALCASTAGNÉ, *op.cit.*, 2012

<sup>216</sup> CORONEL, *op.cit.*, p.33

que não se pode pensar na relação entre esses dois polos como algo de estaticamente oposto mas, pelo contrário, como um fluxo de movimentos contínuos e um conjunto de graduações de maiores e menores perifericidades e centralidades.

### 3.2 Patrícia Melo

Patrícia Melo nasceu em 1962 em Assis, no interior do Estado de São Paulo. É escritora, roteirista e dramaturga. O seu primeiro romance, *Acqua toffana*, foi publicado em 1994 pela Companhia das Letras. Seguiram, sempre publicados pela Companhia das Letras, os romances *O Matador* (1995), *Elogio da Mentira* (1998), *Inferno* (2000), *Valsa Negra* (2003), *Mundo perdido* (2006) e *Jonas, o Compromanta* (2008). A partir de 2010, com o romance *Ladrão de Cadáveres* (2010), a escritora passou a ser publicada pela editora Rocco, que assumiu também a reedição das suas obras anteriores. A última obra da escritora é o livro de contos *Escrevendo no escuro* (Rocco, 2011). As suas obras estão traduzidas na Inglaterra, França, Alemanha, Itália, Espanha, Holanda, Grécia, Finlândia, Noruega e China e outros países.

Pelo fato dos seus romances serem publicados por algumas das maiores editoras brasileiras e internacionais, por já ter sido vencedora do Prêmio Jabuti (2001) com o romance *Inferno*, e por ter relançado o livro *O matador* (1995) no cinema, com o filme *O homem do ano* (adaptado por Rubem Fonseca e dirigido por José Henrique Fonseca, em 2003), pode-se afirmar que Patrícia Melo se tornou uma escritora de sucesso, reconhecida por àquela que chamaremos aqui de cultura dominante. Desse modo, na nossa linha imaginária entre a periferia e o centro literários, Patrícia Melo situa-se mais próxima do polo do centro no que diz respeito à circulação da sua obra, embora, no plano temático, ela tenha escolhido situar as suas narrativas na periferia e no mundo dos marginalizados.

As obras da autora, pelo fato de narrar histórias e contextos de violência urbana, são geralmente inseridas no gênero da ficção policial. A crítica associa muitas vezes Patrícia Melo a Rubem Fonseca, o que leva a autora a se posicionar de um modo ambivalente: se por um lado ela reconhece essa filiação e faz muitas vezes referências explícitas à sua admiração por Rubem Fonseca (como no romance *Jonas, o compromanta*), por outro lado exprime a sua decepção em relação à permanência dessa visão dos críticos que não conseguem valorizar a sua evolução criativa<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> Em entrevista ao *Jornal Rascunho*, a autora afirma: “Às vezes, tenho a sensação de que estou sempre lendo a mesma crítica sobre o meu trabalho: a influência de Rubem Fonseca, a escritora de romance

Uma análise do livro *O Matador* permite observar os mecanismos de representação da periferia e da favela postos em ato pela autora, detectar os eventuais estereótipos e apreender os efeitos da sua encenação da violência urbana.

### 3.2.1 *O Matador*

O romance *O Matador*, de Patrícia Melo, foi publicado pela primeira vez em 1995 pela editora Companhia das Letras e recebeu os prêmios Deux Océans e Deutsch Krimi. Nesse livro, a autora fala de personagens marginais que atuam em universos periféricos, à margem da lei e das regras do centro. Em entrevista ao *Jornal Rascunho*, a autora confirma:

A cidade pulsante é um personagem constante da minha literatura. Meus temas estão sempre rodeando a morte. Meus personagens estão sempre no limite<sup>218</sup>.

O protagonista do romance *O Matador* é Máiquel<sup>219</sup>, morador da periferia de São Paulo que se torna criminoso: de vendedor de carros usados, ele passa a ser, por conta de uma aposta, um assassino profissional, “o matador da Zona Sul”.

O primeiro capítulo do livro apresenta o protagonista, o matador, e o universo onde ele mora: através de um *close reading*, tentaremos explicar porque essa apresentação é caricatural e estereotipada.

Os vários elementos que compõem a representação do protagonista e do seu universo contribuem para a construção do estereótipo:

- a caracterização física: o protagonista tem bigode (como Charles Bronson, escreve a autora) e pinta o seu cabelo de castanho-aloirado (“Loiro mesmo, que nem esses cantores de rock da Inglaterra<sup>220</sup>”);

---

policial. Como se eu não tivesse percorrido um longo caminho, como se não tivesse minha própria dicção, como se minha literatura se restringisse ao universo do romance negro.” Márwio CÂMARA, “Livre do passado”, *Jornal Rascunho*, disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/livre-do-passado/>, acesso em junho de 2014

<sup>218</sup> *Ibidem*

<sup>219</sup> A grafia abrigada de nomes estrangeiros, geralmente norte-americanos, participa da percepção “periférica” da personagem.

<sup>220</sup> Patrícia MELO, (1995) *O Matador*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p.9

- uma sensualidade latente invade os espaços: no salão onde o protagonista pinta o seu cabelo, há “mulheres bonitas pregadas nas paredes<sup>221</sup>”; no shopping, ele passa “os olhos procurando uma vendedora bonita<sup>222</sup>”;

- essa sensualidade latente torna-se sexualidade expressa, sexualidade animal:

Fiquei com vontade. Arlete recuou [...] mas eu agarrei seu corpo, coleí nossas bocas, beijamos. Forcei a cadeira, caímos trancados. Ajoelhei, ajoelhamos, levantei seu vestido amarelo e senti aquela coisa poderosa em volta de nós dois, Arlete, a égua, a marca do biquíni, a boceta molhada, eu, o cavaleiro, minha tropa de cavalos, meu tronco expelindo uma grande árvore líquida, de copa frondosa, cheia de flores<sup>223</sup>.

Enlacei-a pela cintura e senti o cheiro da boceta de Arlete no meu rosto. Como é que esqueci de lavar? Será que a Cledir perceberia? [...] o cheiro, as enzimas e bactérias da boceta de Arlete me deixaram completamente doido, meu sexo, um cavalo selvagem amarrado [...] Eu queria levá-la para um motel e foder a noite inteira<sup>224</sup>.

Perdi a vontade de foder naquela noite<sup>225</sup>.

A autora, através da personagem de Máiquel, insiste no peso da educação machista que o leva a se relacionar com as mulheres de uma forma violenta e a perceber a sexualidade feminina em termos de conquista e invasão:

Sempre exagerei no sexo, porque as mulheres me ensinaram que era preciso exagerar. Perguntem o que elas querem e elas vão dizer: foda-me. (...) É isso. Mulheres gostam de tropas, cavalos, lanças, coisas que invadem e conquistam<sup>226</sup>.

O protagonista obedece aos seus instintos, que o deixam “completamente doido<sup>227</sup>”: essa atitude é caricaturada através da comparação entre o homem e o animal (“Arlete, a égua”; “eu, o cavaleiro, minha tropa de cavalos”; “meu sexo, um cavalo selvagem amarrado<sup>228</sup>”) e da utilização

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, p.9

<sup>222</sup> *Ibidem*, p.12

<sup>223</sup> *Ibidem*, p.10

<sup>224</sup> *Ibidem*, p.13

<sup>225</sup> *Ibidem*, p.15

<sup>226</sup> *Ibidem*, p.36

<sup>227</sup> *Ibidem*, p.13

<sup>228</sup> *Ibidem*, p.10-13

de elementos textuais com uma forte carga sensorial (“senti o cheiro”; “meu tronco expelindo uma grande árvore líquida<sup>229</sup>”).

Além do protagonista, também as outras personagens que compõem o universo periférico ficcional tem características físicas e contextuais que se tornam caricaturais: “Ela sorriu, tinha um dente quebrado na ponta, um charme<sup>230</sup>.” O dente quebrado é um traço típico de rostos de pobres, que não têm acesso aos cuidados odontológicos. O fato de que o narrador acrescente à frase “um charme” ressalta o caráter estereotipado dessa representação física.

As personagens estão todas inseridas num contexto de doença e de morte: “pai paralisado”, “tinha uma mãe doente, o pai morrera num acidente de carro.”<sup>231</sup> Esse contexto parece ser o único possível, sem nenhum espaço para a vida.

As personagens parecem ser todas ingênuas e desprovidas de uma grande inteligência:

Aquela tinta tingiu alguma coisa muito profunda dentro de mim. Tingiu a minha autoconfiança, o meu amor-próprio<sup>232</sup>.

A tinta loira do cabelo consegue dar ao protagonista muita autoconfiança: o adjetivo “profunda” exprime o contraste entre algo de superficial, como a tinta, e algo de mais interno e importante, como a autoconfiança. O fato que a tinta possa provocar uma mudança profunda no protagonista demonstra que ele mora num espaço emotivo primário onde as emoções se baseiam em fatos superficiais e simples.

Cledir, a personagem feminina desse capítulo, caracteriza-se por uma forte emotividade traduzida em choro e implorações: “Cledir [...] ao me ver, correu na minha direção, com voz de choro, veio implorar<sup>233</sup>.” Os indivíduos dominados por uma emotividade forte são geralmente considerados como menos racionais e, por isso, dotados de uma personalidade e de um espírito crítico menos evoluídos.

A violência é uma presença constante nas relações entre as personagens que, mais uma vez, são comparadas a animais ou pessoas sem discernimento:

---

<sup>229</sup> *Ibidem*, p.10

<sup>230</sup> *Ibidem*, p.12

<sup>231</sup> *Ibidem*, p.9-12

<sup>232</sup> *Ibidem*, p.11

<sup>233</sup> *Ibidem*, p.16

Arlete [...] começou a gesticular e a gritar feito gralha, me agarrou pelo braço, enfiou minha cabeça no lavatório [...] xingando, gemendo, berrando como uma louca de hospício<sup>234</sup>.

Essa violência constante e difusa torna também a morte uma possibilidade real e mais próxima: estando numa situação de violência latente, o protagonista reage utilizando uma violência manifesta. Essa passagem de uma agressividade silenciosa a uma agressividade falada acontece sem nenhum fato marcante, é como se a personagem seguisse o fluxo de eventos e escolhesse matar sem uma forte motivação: a violência é então gratuita.

Pega tua arma, Suel. Ele falou que eu devia estar brincando, somos amigos, ele disse. Não éramos amigos porra nenhuma, mas eu poderia perfeitamente pegar esta deixa e encerrar o assunto<sup>235</sup>.

Dei o primeiro tiro, Suel voou no chão, deve ter morrido na hora. A namorada berrava e tentava arrastar o negro para o carro. Dei outro tiro sem mirar e acertei na cabeça de Suel. [...] Até isso acontecer, eu era apenas um garoto que vendia carros usados e torcia para o São Paulo Futebol Clube<sup>236</sup>.

Todos esses elementos temáticos são expressidos por meio de uma linguagem que, sobretudo mediante um uso repetido de palavras e expressões vulgares e de muitos adjetivos, se torna violenta:

Lembrei do tempo em que a gente fodia no sofá da casa dela. [...] Gostou dessa merda? [...] Eu queria levá-la para um motel e foder a noite inteira [...] ele que se fodesse [...]. Porra, você chega aqui parecendo um gringo, achei engraçado, porra. Qual é o problema, porra? [...] Perdi a vontade de foder naquela noite. [...] Suel era um negro de foder. [...] Eu disse: nem fodendo. [...] Deus define direitinho como é que vai foder a sua vida<sup>237</sup>.

Os adjetivos “sensacional” e “diabólica” reforçam os substantivos e contribuem para criar uma imagem enfatizada e estereotipada da mulher descrita:

Roçava os peitos no meu braço, na minha cara, respirava em cima da minha boca, uma coisa diabólica<sup>238</sup>.

Ficaram nos olhando, todos, eu, loiro, de camisa social, com aquela morena sensacional<sup>239</sup>.

Em contraste com essa representação da mulher como uma figura com uma forte carga sensual, a metáfora entre a personagem feminina e um pêssego insere-se na caracterização

---

<sup>234</sup> *Ibidem*, p.10

<sup>235</sup> *Ibidem*, p.17

<sup>236</sup> *Ibidem*, p.18

<sup>237</sup> *Ibidem*, p.9-17

<sup>238</sup> *Ibidem*, p.9

<sup>239</sup> *Ibidem*, p.14

estereotipada dessa personagem como uma figura delicada, ao lado da personagem masculina, “o matador”:

Ela era bem mocinha, um pêssego<sup>240</sup>.

Muito higiênica, gostava das coisas brancas, fôrmica branca, era paz, uma paz fora de mim<sup>241</sup>.

Ao longo do romance, a autora desenvolve as suas personagens femininas seguindo uma visão polarizada entre a santa e a serpente. Cledir, a esposa, é a encarnação da mulher doméstica e da mulher-mãe, definida pelo narrador como “doce”. A amante Erica, ao oposto, representa o mal e a guerra e é então escolhida por Máiquel como verdadeira companheira na sua vida de matador.

Essa desconstrução do texto e dos códigos de representação permite observar que o universo narrativo de *O Matador* está inserido numa periferia estereotipada onde todas as personagens são violentas ou doentes, não são muito inteligentes, falam uma língua vulgar e têm relações sexuais como animais. Como sugere o crítico literário Marcos Pasche<sup>242</sup>, nas narrativas da autora, tudo converge “para retratar a banalização da violência das grandes cidades de forma caricata”: nos seus livros os tiros tomam “o lugar da reflexão e da experimentação formal”. Também Nelly Novaes Coelho exprime-se negativamente sobre o romance, afirmando que a gratuitidade da violência se torna mais contundente “devido à linguagem ingênua, quase infantilizada, usada pelo eu-narrador (e que a escritora manipula com rara acuidade)<sup>243</sup>.”

Dentro da totalidade da obra literária da autora, nem todos os seus romances tratam da criminalidade nas periferias e nas favelas. Se a violência permanece sempre central, pode ser declinada segundo as diversas formas e nas várias camadas sociais que compõem o panorama urbano brasileiro. Contudo, a representação da margem é um dos núcleos principais das suas narrativas, junto com a exploração da violência, considerada pela autora como intrínseca ao ser humano.

Se então o objetivo da escritora parece ser o de detectar os mecanismos que levam o homem, de qualquer camada social, a agir segundo dinâmicas de violência, ela cai em uma representação

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, p.12

<sup>241</sup> *Ibidem*, p.105

<sup>242</sup> Marcos PAISCHE, *Mudança e permanência*, disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/mudanca-e-permanencia/>, acesso em agosto de 2014

<sup>243</sup> Nelly Novaes COELHO, *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*, São Paulo, Escrituras Editora, 2002, p. 540-543

caricatural quando faz o retrato de personagens pertencentes à periferia e à favela, caracterizadas, na visão da autora, como espaços dominados unicamente pelo mal, sem possibilidade de mudança.

Patrícia Melo caiu numa armadilha enquanto ficcionista: a de priorizar a situação social, o ambiente previamente definido, em vez de se preocupar mais com a estrutura íntima dos personagens (para emprestar uma expressão citada pelo crítico Álvaro Lins) e, a partir daí, deixar se desenvolverem o enredo e as ações sociais. Perdeu com isso em termos de arte literária. Daí os personagens de comportamento previsível, estereotipado, e os cenários pouco originais do livro<sup>244</sup>.

A autora constrói narrativas em que as personagens e as situações são polarizadas entre bem e mal, sem nada de permeio, e carregadas de estereótipos.

A autora termina se perdendo, ao buscar dar conta realisticamente de um cotidiano por ela pouco conhecido, repetindo a mesma narrativa de narcotráfico carioca diariamente contada pela mídia<sup>245</sup>.

Essa representação da periferia está presente em muitas obras literárias e cinematográficas produzidas pela cultura dominante brasileira a partir dos anos 1990: os escritores e os diretores deram-se conta de que a favela poderia se tornar um cenário muito fascinante para narrar aventuras de bandidos e de heróis a serem vendidas ao público das classes altas, que podia finalmente ler algo sobre esse mundo tão longe das grades dos condomínios e, ao mesmo tempo, tão perto e, por essas mesmas razões, tão misterioso e atraente. A representação da favela continha uma abundância de violência e marginalidade negativa para que o centro pudesse reconhecer nas narrativas as imagens que ele já tinha da periferia e, ao mesmo tempo, a representação devia ser esterilizada, sem sofrimento nem envolvimento que pudessem pôr em crise a posição do centro e a sua legitimidade. Nesse sentido, como vimos, Ivana Bentes elaborou o conceito de “cosmética da fome”, em oposição ao de “estética da fome” do Cinema Novo, para descrever os filmes produzidos a partir dos anos 90 com ênfase na violência, representada porém como espetáculo cativante e envolvente. O exemplo revelador dessa “cosmética da fome” é o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. Nesse filme, as imagens e a música limpam a violência e o sangue de modo que o público chega a aceitar e gostar dessas dinâmicas de violência, esquecendo os lados negativos.

A favela é o cartão-postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica, não-superada, do capitalismo e os pobres, que deveriam, dada toda produção de riquezas do mundo, estar entrando em extinção, são parte dessa estranha “reserva”, “preservada” e que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode, “ameaçando” a cidade. É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se

---

<sup>244</sup> Bernardo AJZENBERG, “Obra parece pular para as telas”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/09/2000, disponível em [www1.folha.uol.com.br/fsp/.../fq3009200022.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/.../fq3009200022.htm), acesso em março de 2014

<sup>245</sup> Beatriz RESENDE, *Expressões da literatura brasileira no século XXI*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008, p. 37

arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós- MTV e videoclipe, um “novo-realismo” latino-americano que englobaria filmes que iriam de *Amores perros* a *O invasor*, trabalhando, nos dois casos com a ironia e humor negro diante da ruína das metrópoles periféricas. Um cinema ácido que se distingue do mero gozo espetacular da violência, como acontece frequentemente em *Cidade de Deus*. [...] A violência surge ainda como o novo folclore urbano, história de crimes, massacres, horrores. Nesse novo brutalismo podemos constatar que nenhum desses filmes trabalha com a idéia de cumplicidade ou piedade<sup>246</sup>.

No campo da literatura, sempre a partir dos anos 90, alguns autores decidiram optar por uma representação *splatter* da violência: nos romances de Patrícia Melo por exemplo, há abundância de sangue, de vísceras, de corpos desmembrados, de protagonistas brutos como animais, de sexo. E tudo isso é contado através de uma língua que tenta se aproximar da variante da periferia mas que na verdade, pelo fato de acentuar e de enfatizar de maneira exagerada o uso de palavras e expressões vulgares, termina por se tornar uma língua caricatural. Na sua representação da violência, Patrícia Melo faz dialogar a literatura com outras linguagens, nomeadamente a televisiva e a cinematográfica. Entre outros, o ritmo acelerado e a utilização de matérias veiculadas pela mídia revelam a influência do audiovisual na obra da autora.

A exposição da morte, da destruição, da tortura e da violação exacerbadas, diluem qualquer pretensão à neutralidade estética ou moral na representação. Estetizar a violência tem sido, na verdade, criar condições excitantes para a velha fruição de um mórbido deleite; mais uma vez o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa reforçam os estereótipos em que o pobre e o feio sempre aparecem como risco e ameaça, pois sua contextualização histórica e social desaparece<sup>247</sup>.

A observação das estratégias e dos tipos de representação da margem efetivadas a partir dos anos 90 pela cultura dominante permite afirmar que a tendência é uma focalização no universo das grandes metrópoles para ressaltar a violência como espetáculo, sem contextualização. Como lembra Beatriz Resende em *Expressões da literatura brasileira no século XXI*:

A cidade – real ou imaginária – torna-se, então, o locus de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível<sup>248</sup>.

A representação da marginalidade e da violência social em tons realistas não é prerrogativa das narrativas das últimas décadas mas começou a aparecer com uma frequência considerável já a partir da década de 30, quando escritores e intelectuais passaram a pensar na complexidade da

---

<sup>246</sup> Ivana BENTES, *op.cit.*, p.226

<sup>247</sup> Tânia PELLEGRINI, “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: DALCASTAGNÈ, R. (Org.) *Ver e imaginar o outro – alteridade, desigualdade, violência na literatura contemporânea*, São Paulo, Horizonte, 2008, p.48-49

<sup>248</sup> RESENDE, *op.cit.*, 2008, pp. 32-33

sociedade brasileira, por causa de fatores sociais diversos como a industrialização e o avanço do pensamento capitalista. Como lembra Cândido, esses escritores tinham “uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado<sup>249</sup>”.

Nessa perspectiva, e considerando a tradução como a possibilidade que um país tem para difundir as suas obras no exterior, torna-se necessário refletir sobre o impacto que as obras centradas numa representação da periferia e da favela carregada de violência gratuita, como as de Patrícia Melo, exercitam no contexto literário internacional. O Brasil, através dessa literatura, difunde uma imagem nacional construída numa encenação da violência, que chega a ser um dos traços mais distintivos da especificidade brasileira.

Falar da violência urbana tornou-se mercadologicamente uma boa opção. Além disso, nos vastíssimos espaços das periferias, seja do Rio de Janeiro, São Paulo ou Recife, não faltam conflitos universais ou tragédias míticas que possam render boas histórias<sup>250</sup>.

O público estrangeiro, tendo um acesso bastante fácil a essas obras da cultura dominante brasileira graças à tradução e à promoção das editoras e um acesso mais difícil a obras menos “centrais”, acaba recebendo uma imagem do Brasil que parece ser a única possível, a da violência.

O foco excessivamente fechado do mundo do crime termina por recortá-lo do espaço social e político, da vida pública. Torna-se, então, ação passada em uma espécie de espaço neutro que não tem mais nada a ver com o leitor. Corre-se o risco de resultarem disso tudo, o mais das vezes, obras literárias que temo considerar descartáveis. Surge a ameaça de que a literatura que pretende falar de *arenas* da cidade apresente aos seus leitores espaços de conflito que encenam a violência como fonte de *divertissement*. A *arena* da cidade opõe-se, então, à *ágora*<sup>251</sup>.

Essas obras utilizam um “território” brasileiro desprovido de qualquer contexto social e político como ponto de partida para construir narrativas cativantes, baseadas apenas na caracterização estereotipada da periferia, facilmente reconhecível para um público internacional, impedindo por conseguinte que a circulação dessa literatura pelo mundo afora se furte a uma concepção dicotômica da dialética entre centro e periferia.

Produto da grande cidade mundializada, a ficção brasileira traz para o texto uma relação de mão dupla com outras cidades do mundo. A cidade do romance e do conto brasileiro passa a ser qualquer cidade<sup>252</sup>.

---

<sup>249</sup> Antônio CÂNDIDO, “A nova narrativa”, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987

<sup>250</sup> RESENDE, *op.cit.*, 2008, p.37

<sup>251</sup> *Ibidem*, p.38

<sup>252</sup> Beatriz RESENDE, Beatriz, “Súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90”, In: *Apontamentos de crítica cultural*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.75

Relativamente à literatura brasileira dos anos 90, Beatriz Resende resume desse modo o processo de surgimento de uma paisagem mundializada na escrita dos autores e a conseguinte “desterritorialização”: no contexto do capitalismo global, escolhem-se cenários adaptáveis à todas cidades do mundo e ao público internacional. Coronel, respeito à literatura brasileira contemporânea mais recente, acrescenta:

O cenário do capitalismo tardio é, assim, o de um balcão de vendas ampliado. O espaço urbano é invadido pelos grandes *outdoors* que promovem uma gama interminável de produtos, difundindo o consumo como principal via de satisfação. É necessariamente desterritorializada a paisagem que coube à literatura mais recente representar. E assim ela vem se mostrando majoritariamente em suas páginas<sup>253</sup>.

Segundo Flora Süssekind, a dificuldade de representação do ambiente urbano violento das formas literárias brasileiras contemporâneas corresponde à desterritorialização:

é fundamentalmente um imaginário do medo e da violência que organiza a paisagem urbana dominante na literatura brasileira contemporânea<sup>254</sup>.

A paisagem urbana é portanto substituída por um imaginário de medo e de violência, descrito por meio de estereótipos. O lugar específico é substituído pelo lugar comum, como vimos no caso de Patrícia Melo: a desterritorialização pode realizar-se por meio da acentuação de lugares comuns e da eliminação de qualquer especificidade territorial e social. Desse modo, a favela e a periferia, esvaziados dos seus caracteres identitários, viram cenários perfeitos para a representação de uma violência que, pelo fato de ser ela mesma esterotipada, pode tornar-se universal e ser aceite por qualquer público. “Qualquer cidade” para qualquer público.

### 3.3 Ana Paula Maia

Ana Paula Maia nasceu em 1977 em Nova Iguaçu, na Região Metropolitana da cidade do Rio de Janeiro. As suas primeiras criações foram em âmbito cinematográfico e teatral: já integrante da faculdade de Comunicação Social, depois de ter sido inscrita em Ciência de Computação, escreveu o roteiro da curta-metragem *O entregador de pizza*, que nunca foi editado, e participou à escritura do monólogo teatral *O rei dos escombros*, que foi montado em 2003. O seu primeiro romance, *O habitante das falhas subterrâneas*, foi publicado em 2003 pela editora 7 Letras.

---

<sup>253</sup> CORONEL, *op.cit.*, p.38

<sup>254</sup> Flora SÜSSEKIND, “Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”, *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, 2005, p. 60-81, p.65

Seguiram, em 2007, *A guerra dos bastardos* (Língua Geral), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, publicado pela Record em 2009, anteriormente publicado no blog da autora em forma de folhetim em 2006<sup>255</sup>. Seguem, sempre com a Record, *Carvão Animal* em 2011 e *De Gados e Homens* em 2013.

Além desses romances, seus contos integram diversas antologias, entre elas *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Record, 2004) e, na Itália, *Sex 'n 'Bossa* (Mondadori, 2005). *A guerra dos bastardos* foi traduzido em sérvio e publicado em 2011 pela editora Rende, e também em alemão pela editora independente A1 em 2013 e reeditado em 2014 pela editora Buchergilde; na França, a editora Anacaona publicou a tradução de *Carvão Animal* em 2013 e de *De gados e homens* em 2015, que foi publicado também por La Nuova Frontiera em italiano, em 2016.

Desde 2013, o blog oficial da autora é <http://anapaulamaiaescritora.blogspot.fr>, que substituiu o antigo <http://killing-travis.blogspot.fr>.

Participa regularmente de atividades literárias, nomeadamente oficinas, e festivais independentes no Brasil e no exterior.

Depois dessa breve biobibliografia, passa-se à análise de alguns textos da autora, extraídos de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (Record, 2009). À análise, seguirá uma parte conclusiva sobre a relação da autora com a periferia e o centro.

### **3.3.1 O trabalho sujo dos outros**

---

<sup>255</sup> Ver a entrevista da autora em “Paiol Literário: Ana Paula Maia”, *Jornal Rascunho*, Agosto de 2011, p.4, disponível em [http://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2011/07/Rascunho\\_136.pdf](http://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2011/07/Rascunho_136.pdf), consultado em julho de 2014

“Então, concluí alguns capítulos de *Entre rinhas*, avancei, dividi em doze capítulos curtos e decidi colocar num blog fechado, sem possibilidade de comentários, sem a participação do leitor. Era um espaço de veiculação. Criei um blog muito simples e comecei a publicar. Lembro que tinha dois leitores, dois rapazes. Era uma novela que agradava muito aos homens. Aí, um lia e colocava link, ia divulgando na própria web. Isso foi de janeiro a abril de 2006, antes de eu publicar *A guerra dos bastardos*. De certa forma, a publicação foi muito simples e despretensiosa, porque sempre disse que o *Entre rinhas* era o meu lado B, era o que eu achava ser o meu lado do avesso. Apesar de não estar ligado exatamente a minha vida, era o texto com o qual mais me identificava, porém tinha medo das restrições mercadológicas. Só que o *Entre rinhas* começou a fazer uma carreira na internet. Os acessos foram aumentando. O livro passou a ser lido por pessoas bacanas. E não havia revisão ortográfica, gramatical. Havia erros, não tinha um belo layout convidativo. Nada disso. E ainda assim a obra sobreviveu. Acho que a obra precisa sobreviver em qualquer meio, em qualquer lugar, seja internet, jornal ou revista. É uma limitação falar que literatura veiculada na internet não tem qualidade. Tem autor que fala isso. Gente da velha guarda que diz que nem olha para essa literatura de blog. Faz até uma careta. Somos uma outra geração, vivemos com isso. Temos essa ferramenta como divulgação. Não dá mais para lançar um livro e ficar numa toca. Você tem que usar a internet como meio de divulgação do seu trabalho.”

Essa novela em 7 capítulos está inserida no romance *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (Record, 2009) e narra a história de três homens: Erasmo Wagner recolhe o lixo da cidade; o irmão Alendelon quebra o asfalto com a britadeira; Edivardes desentope latrinas, esgotos e canos. Através dessas histórias, a autora fala da dureza dos trabalhos “sujos”, executados por pessoas que recebem um salário muito baixo e permanecem invisíveis, afastadas e marginalizadas, apesar de ser essenciais para o bom funcionamento da cidade. O texto apresenta traços de grande realismo que já foi definido como “cru”, “excessivo”, “trágico”<sup>256</sup>, e que põe em evidência a violência intrínseca à sociedade.

Na entrevista ao jornal *Rascunho*, já citada, a autora explica o tipo de violência que impregna a sua obra:

é uma violência de outra coisa, de brutalidade de uma profissão, do cara que é bombeiro, do cara que entra num prédio pegando fogo, sobe as escadas, vai ao décimo andar levando um equipamento que pesa cerca de trinta quilos e ainda carrega um machado para arrancar uma porta. Isso é bruto, é violento. [...] É um trabalho no meio na violência, sempre. Matar um porco, abri-lo, isso é violento. Quebrar um asfalto seis horas por dia, seu couro trepidando, isso é violento. A violência com a qual lido vai por esse caminho. Nunca foi uma violência de “aí maluco, aí tio, perdeu, bandido”. De morro. Porque o Rio de Janeiro tem essa coisa da favela muito presente. Eu não quero saber. Não estou interessada nisso, em bandido, em pivete. Estou interessada em uma outra violência, que é muito pior porque é gerada por trabalhos e profissões que as pessoas precisam ter. Alguém tem que recolher o lixo, abrir o asfalto, desentupir o esgoto. O cara tem que meter a mão ali no esgoto, sentir o cheiro, desentupir. Alguém tem de fazer o trabalho sujo. Trabalho nessa dimensão de violência, de brutalidade<sup>257</sup>.

Em *O trabalho sujo dos outros*, essa violência enquanto brutalidade das existências moldadas pelos “trabalhos sujos” é representada através de vários elementos textuais que podem ser reagrupados em cinco núcleos: as cores, os ruídos, o lixo, os animais e o cheiro.

-As cores: o texto desenvolve-se seguindo uma perspectiva cromática que conduz o leitor ao longo da história indicando-lhe os pontos mais violentos. As cores dominantes são o preto, sinal da morte e da putrefação, e o vermelho, diretamente associado ao sangue, palavra que recorre ao longo da narração.

O tempo escureceu. No meio da tarde, eles avistam trevas. Vestem uma capa preta de plástico. Parecem mercadores da morte recolhendo sacos pretos e despejando conteúdos nojentos de latões de lixo direto no compactador, ou, como eles chamam, na boca da “esmagadora”<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> Ver a apresentação do livro feita por Beatriz Resende na orelha de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (Record, 2009)

<sup>257</sup> “Ana Paula Maia”, *Jornal Rascunho*, disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/ana-paula-maia/>, acesso em maio de 2014

<sup>258</sup> Ana Paula MAIA, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, Rio de Janeiro, Record, 2009, p.94

A descrição da ação dos catadores apoia-se em metáforas baseadas na cor preta como símbolo da morte. Em outros pontos do texto a correlação entre o preto e a morte é menos explícita:

Ele deseja descer, afundar-se num buraco, pois tem a impressão, que numa fenda subterrânea encontrará algo que lhe pertence, mas não sabe o que exatamente<sup>259</sup>.

Se o buraco e a fenda subterrânea não são diretamente ligados à cor preta e, conseqüentemente, à morte, o lugar onde a personagem quer encontrar abrigo encontra-se debaixo da terra e sem luz, ou seja abaixo da vida.

Quanto mais se afastam do local, melhor conseguem perceber a fumaça densa e negra. O asfalto permanece limpo, o lixo recolhido, mas acima das cabeças a fumaça negra aumenta de tamanho. O que foi produzido e consumido espalha-se no céu, mas não se dissipa<sup>260</sup>.

A fumaça negra é o resultado da queimadura do lixo, ou seja dos restos da vida; a autora insiste na consistência “densa” e na cor “negra” da fumaça para sublinhar que os restos da vida e os rastros da morte não podem ser eliminados.

Para descrever o ferimento de um dente da personagem de Erasmo Wagner, a autora utiliza a palavra “sangue”, associada à cor vermelha, de maneira repetitiva:

Cospe sangue. O sangue dos seus dentes pobres. Erasmo Wagner sangra suavemente por dois lugares. É como estar morrendo bem lentamente [...] O dente fede e está escuro. Enfia um punhado de papel higiênico para conter o sangue desmedido<sup>261</sup>.

A repetição da palavra sangue e a imagem do dente escuro por causa da putrefação levam o leitor a imaginar a cena descrita em torno dos dois polos cromáticos (o vermelho e o preto).

-O ruído e o silêncio: o texto ressoa de muitos ruídos diferentes com ação intrusiva na vida das personagens, que pode ser considerada como violenta. O caminhão do lixo, a britadeira, a chuva, os gritos das pessoas, a TV e o rádio, os animais (entre as quais as moscas) são alguns dos ruídos que ritmam a narração. Em oposição a esse barulho constante, a personagem de Alendelon ensurdeceu por causa do uso da britadeira:

A preocupação aumenta com o estado de surdez de Alendelon. Ele é muito jovem e já está sequelado. Precisa gritar o tempo todo para que ele escute e isso tem feito sua garganta doer<sup>262</sup>.

---

<sup>259</sup> *Ibidem*, p.137

<sup>260</sup> *Ibidem*, p.139

<sup>261</sup> *Ibidem*, p.132

<sup>262</sup> *Ibidem*, p.105

Um outro elemento silencioso do texto é o lixo, resultado da fase sucessiva à vida. Erasmo Wagner identifica-se a tal ponto com a sua profissão de coletor de lixo que se torna capaz de absorver todos os ruídos da vida e permanecer silencioso:

Ainda é um homem silencioso e sente-se capaz de digerir todas as imundícies e maravilhas ao seu redor. É um homem expurgado e permanecerá recolhendo o lixo dos outros, como uma besta de fardo, estéril, híbrida, que não questiona<sup>263</sup>.

Essa frase, que fecha a novela, compara a personagem de Erasmo Wagner a uma besta silenciosa que come os restos dos outros e não opõe resistência, só digere. Portanto, na visão da autora, o silêncio, e não só o barulho, está carregado de violência porque recolhe em si a frustração da personagem, obrigada a efetuar um trabalho considerado como indigno pelo resto da sociedade e que leva então à marginalização. Não é por acaso que a autora escreve que a personagem digere “todas as imundícies e maravilhas ao seu redor”: como durante a digestão, a personagem incorpora o mundo externo, sob forma de lixo. E é justamente isso que faz com que a relação entre a personagem e o mundo que a circunda seja marcada pela violência, em termos de desigualdade social. A personagem digere, em silêncio. Mas esse silêncio leva em si as marcas da discriminação.

-Os animais: na novela, os animais misturam-se aos homens, vivem com eles nas mesmas ruas, nas mesmas casas e, também, nos mesmos corpos (uma das personagens sofre uma operação cirúrgica e uma válvula de porco é posta no seu coração). Apesar dessa proximidade com o homem, esses animais não têm as características de docilidade dos animais domésticos. Ao contrário, são as pessoas que perdem os traços humanos e adquirem comportamentos bestiais.

Erasmo Wagner é comparado com os urubus, aos ratos e aos cães que comem o lixo deixado pelas pessoas:

Mas Erasmo Wagner só conhece uma espécie de lixo. Aquele que é jogado pra fora de casa. A imundície, o podre, o azedo, o estragado. O que não presta para mais ninguém. E serve apenas para os urubus, ratos, cães, e pra gente como ele<sup>264</sup>.

Como lembra Ricardo Araújo Barberena, é na construção dessa alteridade animal que surge o paralelismo indenitário: como os porcos, as personagens vivem no lixo, numa área onde não há reconhecimento dos valores humanos<sup>265</sup>.

---

<sup>263</sup> *Ibidem*, p.158

<sup>264</sup> *Ibidem*, p.91

<sup>265</sup> Ricardo Araújo BARBERENA, “A trilogia do refugio humano: o imaginário abjeto de Ana Paula Maia”, *Revue Etudes Ibériques*, numero 2, Paris, Université Sorbonne, 2012, disponível em <http://iberical.paris-sorbonne.fr/essai-page/numero-2-automne-2012/>, acesso em agosto de 2014

Os coletores de lixo devem lutar contra os animais e os mendigos, todos em busca de comida:

Eles correm de um lado para outro recolhendo sacos grandes e pequenos. Disputam a chutes com os cachorros o lixo que precisam recolher, e a tapas, com os mendigos que buscam o que comer<sup>266</sup>.

Os animais e os homens são representados ao longo do texto sempre em atos de luta que podem, eventualmente, levar à morte:

Um homem idoso está sendo atacado por um cão pit bull feroz como um cão de rinha. O homem cai, eles correm para ajudar. Valtair tenta espantar o animal com um pedaço de pau. Isso só o deixa mais enfurecido [...] Erasmo Wagner só olha a cena. Já foi mordido por um cão quando criança. Já tomou pauladas de um velho por ter roubado duas laranjas, quando criança. Ele estava com fome naquele dia, e ainda não tinha força nem tamanho para trabalhar ou se defender, tanto do cão quanto do velho. Para ele pouco importava quem sobreviveria. O cão rasgaria o velho. Velhos têm a pele mole, ele sabe bem disso, pois já matou um. [...] Valtair está quase chorando. Ninguém ali poderá fazer nada, a não ser ele. Estala os dedos e apanha um canivete do bolso do casaco. Pula em cima do cão e crava o canivete em seu pescoço. O cão parece não sentir nada. A fúria anestesia o corpo. Erasmo Wagner também sabe disso. Puxa o cão contra seu próprio corpo e rolam pelo chão. Ele grita para o motorista ligar a “esmagadora”. [...] O motorista arrasta aquela pança enorme pra dentro do caminhão novamente. Erasmo Wagner abraça o cão pelas costas. Corre para o caminhão. A esmagadora está pronta para mastigar detritos e ossos caninos. Ele joga o cão lá dentro e consegue desenterrar seu canivete de estimação do pescoço da besta-fera pouco antes de a esmagadora arriar. Pedacos de cão são devorados e regurgitados. O sangue e um pouco de tripa espirram em Erasmo Wagner. Ele limpa o rosto com as costas da mão. As entranhas da besta fedem a carniça. Depois de tudo, Erasmo Wagner precisará tomar mais cuidado pra não ser devorado pelos ratos e urubus<sup>267</sup>.

Essa longa cena constrói-se como um clímax em que ao núcleo inicial de luta entre um velho e um cão se juntam outras personagens (Valtair, Erasmo e a esmagadora) que são todas portadoras de mais violência e de ferocidade. A descrição da autora é rica em detalhes crus sobre a carne, o sangue e os corpos destruídos ou desmembrados. O clímax conclui-se com a “mastigação” do cão por parte da esmagadora. A frase conclusiva sobre a possibilidade do Erasmo Wagner ser devorado por outros animais indica que essa luta foi só um dos episódios da vida das personagens e que a violência pode reproduzir-se em qualquer momento.

-Os cheiros: os cheiros e os fedores são um outro elemento que permeia a vida das personagens e a cidade. O cheiro não tem um lugar de existência fixo e estável e pode, ao contrário, contaminar todos os espaços, expandindo-se e dominando:

- Daqui a uma semana você vai tratar todo mundo igual. Cachorros e mendigos - diz Erasmo Wagner - O cheiro podre faz isso. Daqui a um tempo você só vai sentir esse cheiro<sup>268</sup>.

---

<sup>266</sup> MAIA, *op.cit.*, 2009, p.94

<sup>267</sup> *Ibidem*, p.96-97

<sup>268</sup> *Ibidem*, p.95

Quando os lixeiros entram em greve, a cidade inteira é subjugada pelo fedor, sinal de putrefação e de morte: “São dias arduos pelo desespero do fedor<sup>269</sup>.”

A autora insiste na ideia de contaminação, associada sempre ao cheiro e à putrefação:

Retornam tarde da noite para casa, após a limpeza de uma fossa. Fedem, estão cansados e contaminados<sup>270</sup>.

O fedor não pode ser eliminado da pele dos lixeiros e do ar e torna-se, nesse modo, metáfora da vida das personagens que não podem mudar as coisas e sair de uma situação sem esperança.

-O lixo: o lixo é um dos divisores de água entre ricos e pobres, entre centro e periferia; a riqueza de uma parte da população pode ser medida pela sua produção de lixo; a outra parte de população recolhe os restos ou, em outros casos, constitui os restos.

Uma vez, Erasmo Wagner encontrou uma mulher morta no lixão. Era um fiapo que assemelhava-se a um pedaço de carne defumada. Seca e escura. Eram despojos humanos misturados a restos de lixo orgânico, embalagem tetra pak e latas de ervilha<sup>271</sup>.

O corpo humano, sem vida, encontra-se ao lado dos restos de comida, dentro do mesmo depósito. A embalagem industrial dos produtos sublinha a artificialidade do panorama urbano: as embalagens podem ser comparadas às paredes dos condomínios fechados onde moram os ricos, protegidos da contaminação com os mais pobres. Essa situação reproduz-se no lixo.

O cotidiano dos catadores é determinado pelo lixo. Quando eles entram em greve e a cidade começa a ser invadida pela imundície, também o cotidiano dos ricos é afetado e eles são obrigados a abrir os olhos em relação aqueles trabalhos sujos que antes eram invisíveis. É através de uma subtração que essas pessoas invisíveis e esses trabalhos sujos podem ser vistos.

O lixo pode ser considerado como o correlato objetivo da violência. Como a violência, o lixo e o fedor são sempre presentes num estado latente, subterrâneo, escondido, prontos a explodir e a invadir a cidade, sacudindo os seus equilíbrios precários.

A cidade torna-se maldita. Acreditava-se que a intensa violência causaria o caos, mas foram os dejetos de cada um que produziram um estado de putrefação e calamidade em poucos dias<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> *Ibidem*, p.152

<sup>270</sup> *Ibidem*, p.152

<sup>271</sup> *Ibidem*, p.131

<sup>272</sup> *Ibidem*, p.144

Depois de ter analisado os vários elementos que compõem o texto e que contribuem para a representação da violência que o caracteriza, é útil, na perspectiva da nossa análise, tentar entender como se desenvolve a relação entre centro e periferia no texto de Ana Paula Maia.

Primeiramente, é útil ressaltar que a língua utilizada pela autora é uniforme ao longo do texto, não apresentando marcadores sociolinguísticos fortes que diferenciem o centro e a periferia. Mesmo apresentando alguns traços de oralidade, como a omissão de letras em palavras como “está” ou “para” ou alguns termos de gíria, o texto é escrito numa língua respeitosa da norma escrita. O objetivo da autora parece ser o de contar uma história de trabalhos sujos através de uma língua limpa, quase transparente, que deixe o texto leve, sem carregá-lo ulteriormente. O uso de frases curtas e principalmente coordenativas contribui para facilitar a leitura, permitindo uma concentração direta na narração, sem obstáculos.

Pelo que diz respeito ao espaço da narração, a história acontece no universo urbano: o nome “cidade” é repetido frequentemente ao longo do texto, assim como “trânsito”, “caminhão”, “buzinas” e outros; contudo, não há topônimos que permitam localizar os lugares num mapa real. Nesse espaço urbano, há vestígios de ruralidade, representados pelos animais (cabras, bode, porcos, cães, urubus, ratos), e é nesses recessos de ruralidade que as personagens representadas vivem, próximos aos animais. Elas deambulam na cidade para efetuar os seus trabalhos sujos, todos muito urbanos (coletor de lixo, britador de asfalto, desentupidor de esgotos) para depois voltar aos seus recantos.

As personagens estão então à margem da sociedade: eles moram no interior dela para permitir o bom funcionamento da cidade mas, ao mesmo tempo, não fazem parte dela.

Mas tudo vira lixo. inclusive ele [Erasmus Wagner] é um lixo para muitas pessoas, até para os ratos e urubus que insistem em atacá-lo. Mas não liga, esses agem por instinto. Sentem seu cheiro podre e avançam. Os outros, seus semelhantes, não avançam, eles recuam para longe. Como fazem com os detritos que jogam pra fora de casa, os restos contaminados. O seu cheiro afasta as pessoas para bem longe<sup>273</sup>.

Erasmus Wagner, por causa do seu trabalho e da sua posição social é assimilado ao lixo e considerado como um elemento estranho, a ser eliminado ou afastado para não subir a contaminação.

Os ricos não são personagens ativas dentro do texto mas impõem a sua presença através da produção de lixo:

Dinheiro sempre vira lixo. Lixo e bosta - diz Erasmus Wagner - Meu primo Edivardes trabalha desentupindo esgoto. Isso sim é um trabalho de merda. Você precisa ver o esgoto das áreas mais ricas. Ele diz que é uma

---

<sup>273</sup> *Ibidem*, p.92

bosta densa. [...] É merda concentrada. Comida boa faz isso. Merda de podre é rala e aguada. O Edivardes conhece a pessoa pela merda que produz<sup>274</sup>.

A violência da relação entre os ricos e os pobres, entre o centro e a periferia é revelada através de imagens cruas e realistas: a separação entre privilegiados e marginalizados é evidente também nos restos orgânicos das pessoas.

A hierarquia da sociedade pode ser medida observando a relação com o lixo:

O lixo está por todo lugar e é de várias espécies: atômico, especial, hospitalar, industrial, radioativo, orgânico e inorgânico; mas Erasmo Wagner só conhece uma espécie de lixo. Aquele que é jogado pra fora de casa. A imundície, o podre, o azedo e o estragado. O que não presta pra mais ninguém. E serve apenas para os urubus, ratos, cães, e pra gente como ele. [...] Leva para casa para revender aquilo que acha em bom estado: colchão, estrado de cama, vaso sanitário, portas, armários, grades, cofres, cadeiras, canos e o que mais puder ser aproveitado. Lucra metade do seu salário com a venda do lixo. Não pensa nos miseráveis dos aterros sanitários que também poderiam lucrar com o que há de melhor no lixo. Ele realmente não se importa. Assim como quem está acima dele não se importa também. Na escala decrescente de famintos e degenerados, ele ocupa um posto pouco acima dos miseráveis<sup>275</sup>.

A sociedade não é dividida só entre o centro e a periferia: mesmo dentro desses dois polos, existem graduações e hierarquias sociais que reproduzem sempre o mesmo mecanismo de marginalização. Os indivíduos agem segundo os seus próprios interesses sem se preocuparem com os outros: se os ricos fecham-se dentro de condomínios fechados para não ser contaminados, os mais pobres lutam pela sobrevivência. Nesse sentido, a visão da autora aproxima-se da teoria hegeliana sobre a relação dominante/dominado.

Uma última citação permitirá concluir a análise de *O trabalho sujo dos outros* e apreender a importância do conceito de lixo dentro da representação da relação centro/periferia elaborada pela autora:

Esta cidade atinge a todos: aos meninos, às mulheres, aos órfãos, aos velhos. Esta cidade não faz acepção. Tudo se transforma em lixo. Os restos de comida, o colchão velho, a geladeira quebrada e um menino morto. Nesta cidade tenta-se disfarçar afastando para os cantos o que não é bonito de se olhar. Recolhendo os miseráveis e lançando-os às margens imundas bem distantes<sup>276</sup>.

A cidade é vista como uma força violenta que engloba tudo e todos. O lixo é o que sobra desse amálgama urbano, composto de ferros velhos e, também, de seres humanos excluídos do sistema. O lixo é o que é expulso, recalçado, feito margem.

Em *O trabalho sujo dos outros*, e na totalidade da sua obra, Ana Paula Maia interessa-se por aquelas pessoas, todas de sexo masculino, que efetuam trabalhos duros, sujos, cansativos e que

---

<sup>274</sup> *Ibidem*, p.94

<sup>275</sup> *Ibidem*, p.91-92

<sup>276</sup> *Ibidem*, p.113

precisam de força física e psíquica. O panorama desses trabalhos é vasto: as personagens podem ser bombeiros, catadores de lixo, mineiros ou podem trabalhar em matadouros, crematórios, com britadeiras etc. Na visão da autora, é na brutalidade dessas profissões que reside a violência. Deve-se entender essa violência como o produto de uma estrutura social baseada numa separação rígida entre classes e, por conseguinte, na discriminação: o lixo é um exemplo da encarnação da relação de subordinação entre as classes mais ricas, que o produzem, e as mais pobres, que o recolham.

Um outro elemento constante da narrativa de Ana Paula Maia é a proximidade entre homens e animais. Eles compartilham espaços de vida e estão numa relação constante que se desenvolve numa lógica de dominação: os homens, dominados pelos trabalhos duros que são obrigados a fazer para sobreviver transpõem essa dominação nos animais agindo, dessa vez, como dominadores/domadores.

Ana Paula Maia insiste na descrição dos detalhes que podem perturbar o leitor: o corpo é, muitas vezes, desmembrado. As descrições sobre ossos, sangue e membros são frequentes e muito minuciosas de modo que elas chegam a perturbar a sensibilidade do leitor. Nesse sentido, ela insere-se numa categoria que os críticos definiram de novo realismo, que teria características próprias, diferentes das dos modelos anteriores de tendência realista como o realismo histórico do século XIX, o realismo social da década de 30 ou ainda o hiper-realismo do movimento pop da década de 70. Karl Erik Schollhammer afirma:

Tanto na literatura quanto nas artes visuais, assistimos a uma preocupação de se colocar a referencialidade na ordem do dia, abrindo caminho para um novo tipo de realismo que, em vez de seguir o cânone mimético do realismo histórico, nos moldes do cientificismo positivista, procura realizar o aspecto performático da linguagem literária, destacando o efeito afetivo nas artes plásticas em lugar da questão representativa<sup>277</sup>.

Cândido define as narrativas baseadas na representação da violência urbana como ultrarrealistas. Segundo o teórico, essas narrativas tem o objetivo de abalar o equilíbrio do leitor “por meio de textos que penetrem com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade<sup>278</sup>”.

Porém, o que diferencia Ana Paula Maia de outros escritores do novo realismo, ou do ultrarrealismo, é o uso de uma língua que surpreende pela linearidade e leveza: as fórmulas de expressão, o vocabulário e a estrutura sintática nunca são carregadas ou complicadas de modo que a brutalidade e a violência são comunicadas sem filtros, como se a língua fosse transparente. A autora

---

<sup>277</sup> Karl Erik SCHOLLHAMMER, “A procura de um novo realismo: teses sobre realidade em texto e imagem hoje” In: Heidrun Krieger OLINTO, *Literatura e mídia*, Rio de Janeiro, PUC/Rio, 2002, p.78

<sup>278</sup> CÂNDIDO, *op.cit.*, 1987, p.214

convida o leitor para o seu universo através de uma narração clara e, aos poucos, o faz entrar na representação da brutalidade mais crua. Esse procedimento narrativo não deve ser confundido com o da cosmética da fome: se na cosmética da fome o objetivo é transmitir imagens violentas de modo espetacular para divertir o público, Ana Paula Maia quer, ao contrário, incomodar o leitor por meio da transgressão do pacto de leitura introduzido por uma narração e uma língua lineares e, sucessivamente, por meio dessa mesma língua, convidá-lo a descobrir lugares desconhecidos, como aquele da marginalidade. O realismo da narração exprime-se não só nas cenas mais cruas mas também nas descrições dos trabalhos e das ações das personagens: de fato, a autora efetua muitas pesquisas antes de começar a escrever os seus livros, tendo como objetivo padronizar universos profissionais e humanos que antes lhes eram desconhecidos<sup>279</sup>. Porém, o realismo de Ana Paula Maia se diferencia também daquele da literatura periférica: de fato, o seu olhar sobre as realidades que ela descreve é hoje externo porque, mesmo que a autora tenha nascido e crescido na periferia do Rio de Janeiro, vivenciando experiências daquele meio social, ela se situa atualmente no centro, em termos de produção e recepção dos seus textos.

Por essas razões, Ana Paula Maia parece estar num espaço que fica entre o centro e a periferia: fugindo às representações pré-estabelecidas tanto do centro quanto da margem, e sem a necessidade de afirmar a voz de uma periferia em luta ou de retratar um centro assustado pela presença do Outro, do inimigo interior, ela descobre mundos desconhecidos e tenta os apreender através de um olhar perfurante (que retrata todos os detalhes até os mais macabros) e distante ao mesmo tempo (que fala uma língua transparente).

### **3.4 Marcelino Freire**

Na perspectiva dessa tese doutoral, Marcelino Freire ocupa um lugar importante por representar o que Homi Bhabha chama de terceiro espaço ou, conforme o esquema aqui proposto, um espaço “entre”. O autor consegue criar universos narrativos que fogem às representações binárias da sociedade urbana brasileira e afirmam o poder da literatura e da língua enquanto possibilidades de se colocar constantemente no lugar do outro. Pelo seu percurso pessoal e criativo, Marcelino Freire situa-se numa posição que definiríamos aqui de “entre”: entre o Nordeste e São Paulo, entre a periferia e o centro, entre a prosa e a poesia, entre a oralidade e a escrita, entre o

---

<sup>279</sup> Ver a entrevista à autora em anexo.

canto e o conto. O “entre” do discurso do Marcelino não corresponde porém a uma falta de escolha, a uma indecisão ou a um compromisso. A força do seu discurso surge justamente na impossibilidade de ser classificado e na capacidade de saber sair de lugar.

Marcelino Freire<sup>280</sup> nasceu em 1967 em Sertânia, uma pequena cidade do interior do Pernambuco. Em 1969 mudou-se com a família para Paulo Afonso, na Bahia e, seis anos mais tarde, para o Recife. Aqui começou a fazer teatro e, em 1981, a escrever textos teatrais. Trabalhou como bancário e iniciou, sem o concluir, o curso de Letras na Universidade Católica de Pernambuco. Em 1989, frequentou uma oficina literária do escritor Raimundo Carrero e, em 1991, ganhou o prêmio de literatura promovido pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - Fundarpe, com o livro de contos *Me Saiu do Vermelho*. No mesmo ano, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou como publicitário e começou a publicar os seus primeiros livros, de forma independente: *AcRústico*, em 1995 e *EraOdito*, em 1998. Em 2000, o crítico João Alexandre Barbosa indicou o autor ao Ateliê Editorial, que publicou o livro de contos *Angu de Sangue*.

Em 2002 editou a Coleção *5 Minutinhos*, pequenos livros distribuídos gratuitamente em filas de cinema, de ônibus etc. Nessa época, começou também a participar de encontros culturais e literários como, por exemplo, o Encontro de Novos Narradores da América Latina e da Espanha, realizado em Bogotá, Colômbia, em 2003.

Em 2004 lançou, sempre pela Ateliê Editorial, a antologia *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* e participou da 2ª edição da Festa Literária Internacional de Parati - FLIP. Em 2006 recebeu o Prêmio Jabuti, na categoria melhor livro de contos, com o seu *Contos Negreiros* (Editora Record, 2005).

As outras obras do autor são: *BaléRalé* (contos, Ateliê Editorial, 2003), *Rasif - Mar que Arrebenta* (contos, Editora Edith, 2008), *Amar é crime* (contos, Editora Edith, 2010), *Nossos ossos* (romance, Editora Record, 2013). Participou também das antologias *Geração 90* (2001) e *Os Transgressores* (2003), publicadas pela Boitempo Editorial. Uma tradução de *Contos Negreiros* foi publicada pela editora argentina Santiago Arcos / PARABELLUM em 2013. *Nossos Ossos* foi traduzido e publicado na França pela editora Anacaona e na Argentina pela editora Adriana Hidalgo. Vários contos do autor foram traduzidos e publicados em antologias, nomeadamente *Je suis favela* (2011), *Io sono favela* (2013) e *Je suis toujours favela* (2014), da editora francesa Anacaona.

---

<sup>280</sup> A apresentação da biobibliografia de Marcelino Freire será mais detalhada do que as dos outros autores do *corpus* porque, ao nosso ver, permite entender como o percurso pessoal e aquele criativo se cruzam e vêm a constituir esse espaço particular do “entre” ocupado pelo autor.

Como já foi dito no capítulo 2, Marcelino Freire organiza desde 2006 a Balada Literária, uma semana de encontros e eventos em torno da literatura.

O autor participa de eventos literários nacionais e internacionais. A sua presença na FLIP foi constante nos últimos anos. Recentemente, participou da Feira do Livro de Frankfurt, em 2013 e do Salão du Livre de Paris em 2014 e 2015.

O blog oficial do escritor é Ossos de Ofidio: <http://marcelinofreire.wordpress.com>

No plano temático, os textos de Marcelino Freire abordam a complexidade das relações humanas dentro da cidade. As personagens e os ambientes são marcados pela marginalização: os pobres, os homossexuais, as prostitutas ou os negros são alguns dos marginalizados protagonistas das narrativas do autor, que vivem em periferias mas também em nichos de discriminação dentro do centro.

No plano estilístico, as formas escolhidas por Marcelino Freire têm o objetivo de surpreender o leitor não deixando nunca que ele siga caminhos já percorridos: a escrita é marcada por uma oralidade que se torna musicalidade; os neologismos e os jogos de palavras inusitados são frequentes; o diálogo é utilizado para representar a impossibilidade de comunicação. Esses elementos, entre outros, revelam, ainda uma vez, o posicionamento do autor perante a literatura, central e periférica, e os códigos dominantes.

### **3.4.1 *Angu de Sangue***

*Angu de Sangue* (2000) representa uma etapa importante no percurso biobibliográfico de Marcelino Freire porque é o primeiro livro a ser publicado não de forma independente mas por uma editora, a Ateliê, já afirmada no mercado editorial. Essa publicação, muito significativa em relação ao reconhecimento do autor, foi possível graças ao apoio do crítico João Alexandre Barbosa, que assinou também o prefácio do volume.

Em relação ao título é importante dizer que “angu” é um substantivo de origem africana que indica uma massa espessa, geralmente de farinha de mandioca, de minho ou, também, de banana cozida. Em sentido figurado, pode significar também barulho ou confusão<sup>281</sup>. Desde o título, Marcelino Freire procura palavras dentro de palavras para criar conexões inusitadas: “angu” está de fato contido na palavra “sangue”, de modo que se pode supor que o autor quisesse apontar para uma

---

<sup>281</sup> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/angu>, acesso em agosto de 2014

massa feita de sangue ou para uma confusão feita de sangue, nomeadamente aquela provocada pela violência urbana. Com efeito, as personagens e os ambientes retratados nesse livro pertencem ao submundo metropolitano e são representados nas suas lutas contra a violência da existência urbana. Como sugere João Alexandre Barbosa no prefácio, essas personagens são “restos [...] da experiência rural, estilhaçados pela forçada adaptação ao universo, também ele, estilhaçado e violento, da existência urbana<sup>282</sup>.” Essas personagens carregam em si uma “herança cultural despedaçada” que se dá em forma de uma oralidade rica em musicalidade, transposta pelo autor dentro do texto através de uma hábil utilização do discurso direto e de outras estratégias, como, entre outras, a repetição, o deslocamento de frases, os neologismos, os termos da gíria ou um uso incomum da pontuação.

### “Socorrinho”

Nesse conto, o autor representa a cidade, habitada por forças violentas como o trânsito, a tensão constante, a criminalidade. Todos os espaços e elementos que compõem o panorama urbano são retratados para expressar a agonia da cidade:

pelos carros, sobre os carros, carros [...], a cidade [...], algumas buzinas, céu de gasolina, ozônio [...], o ônibus elétrico<sup>283</sup>.

Perante um fato de violência, o desaparecimento de uma menina de 6 anos dentro de uma favela, a cidade responde de diferentes maneiras. Os moradores da favela fazem hipóteses e suposições, gerando boatos e não conseguindo evitar discriminações racistas:

Diz uma testemunha que um negro levou sua filha embora, revolta da família, vizinho<sup>284</sup>.

A polícia invade a favela para procurar, fazer investigações, acusar:

A polícia que alega estupro, magia negra, sequestro. [...] Batida de polícia em favelas, rodoviárias<sup>285</sup>.

---

<sup>282</sup> João Alexandre BARBOSA, “Prefácio” In: FREIRE, Marcelino, *Angu de Sangue*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p.12

<sup>283</sup> Marcelino FREIRE, *Angu de Sangue*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p.47

<sup>284</sup> *Ibidem*, p.48

A mídia entra na intimidade dos habitantes da favela para filmar e relatar:

Jornal, televisão [...] a câmera de TV que treme aquela realidade de cão<sup>286</sup>.

A agonia da cidade é expressa através de um texto sem pontos, que convida o leitor a ler o texto de um folego só como para sublinhar a impossibilidade de paz e de calma nesse universo urbano. Os vários elementos que compõem essa agonia são justapostos, quase sem transição, como num fluxo contínuo. Entre eles, uma mãe e um filho, moradores da favela, entrelaçam um diálogo desesperado e silencioso que tenta compreender o que aconteceu e que, no final, sucumbe.

### **“Troca de alianças”**

Nesse conto, o autor retrata a relação de poder entre as classes dominantes e as classes dominadas através da narração das dinâmicas de relacionamento entre uma jovem de 20 anos, de classe baixa, e o seu marido de 70 anos, de classe alta. O futuro da mulher depende exclusivamente do marido:

Sem ele, ela é uma bosta. Vira uma bosta. Volta a ser bosta. Empregada doméstica, mestiça, tição o corpo que atíça e brasa.[...] Ele a educa, ela é uma puta. [...] Vê futuro ao lado dele, mesmo que seja para trocar penico, fronha, travesseiro, dentadura<sup>287</sup>.

A falta de perspectiva futura da mulher e a sua estabilidade numa posição sem possibilidade de mudança e evolução, a não ser pelo dinheiro do outro, contrasta com a do marido, mais móvel porque sempre em evolução. Essa ideia do contraste entre um polo imóvel e um outro em desenvolvimento constante é acentuada pela menção das viagens do marido: “Ele morou no Egito

---

<sup>285</sup> *Ibidem*, p.47-48

<sup>286</sup> *Ibidem*, p.48

<sup>287</sup> *Ibidem*, p.63-64

[...] ela já foi à França<sup>288</sup>.” A mulher, ao contrário, pode viajar só através de televisão: “Ela só viu romance assim em novela<sup>289</sup>.”

Essa relação de poder é representada metaforicamente pela imagem da boca da mulher, invadida por elementos do corpo do marido:

Ele enrug a bocadela. A língua dele arruina a dela. Põe perfume de sarcófago na bocadela. De cigarro mole na bocadela. De dentes comidos na bocadela<sup>290</sup>.

O neologismo “bocadela” (justaposição de “boca” e “dela”), reforça a ideia de uma intrusão no corpo do outro. Esse neologismo é acompanhado por um outro, “xotadela” (justaposição do termo de gíria “xota”, ou seja vulva, e “dela”), o que acentua ainda mais a ideia de invasão e violência sexual.

A escrita limita-se ao discurso indireto, em terceira pessoa, sem diálogos, mas a focalização interna múltipla (na mulher e no marido) permite a expressão de pontos de vista diferentes.

### **“A senhora que era nossa”**

O autor conta a história de uma senhora rica e bonita que, impressionada pelos corpos na rua (dos pobres deitados na calçada ou daqueles pedindo esmolas aos semáforos), decide doar todo o seu dinheiro. O centro, representado aqui por essa senhora rica e bonita, tenta achar uma redenção através de atos filantrópicos destinados à margem (a periferia, a favela, a pobreza).

A senhora torna-se um São Francisco moderno:

cansada dos colares, das meias-finas, dos batons aos borbotões do vestido. [...] Deixou de usar salto alto [...] para voltar ao tamanho das criaturas mais humildes<sup>291</sup>.

O autor faz um retrato agudo e sutil da esquizofrenia das relações entre o centro e a periferia, entre os ricos e os pobres. Em vez de tentar mudar a situação de desigualdade social por

---

<sup>288</sup> *Ibidem*, p.64

<sup>289</sup> *Ibidem*, p.65

<sup>290</sup> *Ibidem*, p.63

<sup>291</sup> *Ibidem*, p.77-78

meio de escolhas políticas ou de estratégias de fundo, os ricos buscam uma redenção em virtude de uma anulação dos seus bens materiais:

Doações por telefone a todos os necessitados [...] A mulher dos pobres a qualquer preço [...] que valia ouro-  
cujo coração era um tesouro<sup>292</sup>.

A senhora pergunta a si mesma: “e se eu voltasse a morar no morro<sup>293</sup>?” A periferia não é mais apresentada como a encarnação da violência e do mal e passa a ser um espaço de redenção e de salvação. Contudo, ela continua sendo um espaço fantasma e mitificado.

O autor descreve esse processo através de uma ironia pungente que, mesmo não julgando, põe em luz a superficialidade das classes ricas perante os problemas sociais:

Preferia doar, muito mais que dar, tudo que tinha: o amor que guardou, sem valor, que mesmo com todos os iates, fundos, rendimentos nenhum homem comprou. Amor que com amor se paga, e que agora Valeska dava de graça como uma puta do senhor. [...] Participava de congregações e sociedades “filantrópicas” (nada a ver com “filé nos trópicos”)<sup>294</sup>.

Brincando com as palavras, o autor constrói sentidos e contrasentidos e põe em evidência o absurdo da sociedade.

### **“Faz de conta que não foi. Nada.”**

Esse conto é uma crítica à cultura dominante que esconde a realidade do Brasil, através de visões e de fábulas leves e limpas, ou seja limpadadas de todos os problemas reais. Em particular, o autor põe em evidência os mecanismos de criação do exotismo que propõe uma imagem do Brasil enquanto “País do Bem” e paraíso tropical:

Um paraíso bonito, cheio de cachoeiras e praias cheias. O céu é infinito. [...] minha fábula exótica. No País do Bem, tudo é exótico, dependendo, sim, da sua. Ótica<sup>295</sup>.

---

<sup>292</sup> *Ibidem*, p.79

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 77

<sup>294</sup> *Ibidem*, p.78

<sup>295</sup> *Ibidem*, p.107

A cultura dominante descreve o Brasil como um reino perfeito. Porém, esse reino é destruído no interior por algo que fede e sangra:

Há alguma coisa de podre, de sangue nesse reino. [...] se deparar com um corpo caído, morto de paulada de cano, esmigalhado<sup>296</sup>.

A citação do *Hamlet* de Shakespeare<sup>297</sup> é adaptada ao contexto brasileiro, onde a violência, o racismo, a morte gratuita são as forças que destroem o reino perfeito e que são então silenciadas por meio da indiferença:

Alguma coisa fede, mas tudo bem<sup>298</sup>.

Quem nunca na vida atirou um passarinho? Quem nunca derrubou o caminho de uma lagartixa? É tudo a mesma coisa, pretinho<sup>299</sup>.

A expressão “tudo bem” e o uso do diminutivo (“pretinho”) são utilizados para sublinhar a tendência a minimizar da sociedade brasileira: como lembra Sérgio Buarque de Holanda<sup>300</sup> na sua ideia do homem cordial, os diminutivos, tão frequentes nos usos linguísticos dos brasileiros, servem para tornar o mundo e o outro mais familiar e portanto, para esconder as diferenças. O título do conto, “Faz de conta que não foi. Nada.”, põe o acento no processo de construção de uma identidade nacional fictícia baseada na negação da diferença, do que “fede”.

Num tom sarcástico, fingindo pedir desculpa ao leitor, o narrador expõe as suas críticas a um certo tipo de literatura que produz textos desprovidos de uma visão mais contundente sobre o mundo:

E me perdoe se, aqui, você não encontrou mais uma ilustração, umazinha só, que acabaria deixando o texto mais leve, o ritmo menos plano<sup>301</sup>.

---

<sup>296</sup> *Ibidem*, p.108

<sup>297</sup> “Something is rotten in the state of Denmark” (William SHAKESPEARE, *Hamlet*, I, 4, Marcellus, 1603)

<sup>298</sup> *Ibidem*, p.107

<sup>299</sup> *Ibidem*, p.109

<sup>300</sup> Sérgio BUARQUE DE HOLLANDA, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1936

<sup>301</sup> Marcelino FREIRE, *op.cit.*, 2000, p.107

E continua acenando à influência da cultura de Hollywood naquela brasileira, que provoca uma espetacularização da violência e a torna então gratuita:

Vou até pensar - encomendar uns quadrinhos americanos. Que tal o desenho de um corpo carbonizado - e uma tarja, nos olhos, preta? Com um tiro bem na cabeça - e uma tarja preta? Abandonado como um rato - e uma tarja, nos olhos. Preta<sup>302</sup>.

A força da violência é expressa pela imagem recorrente da tarja preta que disturba a leveza do texto. Se o autor pede desculpa, por meio da voz do seu narrador, para ter escrito um texto difícil, ao mesmo tempo confunde o leitor graças não só às imagens evocadas mas também à língua e, em particular, à pontuação, propositadamente irregular para perturbar e desorientar o leitor. O ponto final é posto antes do último elemento da frase levando o leitor a concentrar toda a sua atenção nele:

Um garoto que não tem nem. Onze anos<sup>303</sup>.

Para o seu filho não se sentir tão. Só<sup>304</sup>.

A gente ainda tem. Tempo<sup>305</sup>.

O uso abundante de diminutivos (“pretinho”, “pequeninho” etc.) aponta, como já foi dito, para a tendência, intrínseca na sociedade brasileira, a ocultar o diferente.

Para elaborar a sua visão crítica sobre o exotismo proposto pela cultura dominante, o autor faz dialogar de uma maneira sutil e aguda o plano temático, onde apresenta e contesta as imagens exóticas do Brasil, com o estilístico, por meio de estratégias discursivas que, por sua vez, destroem a construção regular do texto.

### **“Mataram o salva-vidas”**

Continuando a crítica ao exotismo estereotipado de “Faz de conta que não foi. Nada”, o conto “Mataram o salva-vidas” convida o leitor a questionar a imagem de cartão postal do Brasil e,

---

<sup>302</sup> *Ibidem*, p.108-109

<sup>303</sup> *Ibidem*, p.108

<sup>304</sup> *Ibidem*, p.108

<sup>305</sup> *Ibidem*, p.107

também, a indiferença do centro em relação à periferia. Todos os símbolos e clichês do país estão enumerados dentro do texto:

É domingo no Brasil do Rio de Janeiro. As crianças rebolem a areia, a praia rebole, as bundas vêm de todo o planeta. [...] Porque o nosso litoral - pasmem - tem 7.367 quilômetros de extensão. Águas claras e águas quentes o ano todo [...] Por que não falar, por exemplo, do futevôlei? [...] Agora estou falando do iatismo. [...] O que fazer? Há uma enormidade de coisas a querer fazer na praia. Surfe, mergulho, trekking, camping e até nudismo<sup>306</sup>.

Desde a primeira frase desse trecho, o autor lança pistas de questionamento: escrevendo “o Brasil do Rio de Janeiro”, ele aponta para a supremacia econômica, política e cultural da região Sudeste e a consequente divisão do país em um centro e uma periferia. Os passatempos enumerados são a manifestação da riqueza das classes ricas das cidades dessa região.

O estatuto do narrador do conto é ambivalente: de um lado ele recebeu o encargo de escrever um texto turístico (“Faça o texto turístico, ora<sup>307</sup>.”), do outro ele desvenda os lados escondidos do cartão postal. Mesmo afirmando que ele não quer ser “a chuva” (Ninguém quer saber da chuva. Eu não vou ser a chuva<sup>308</sup>.”, “Não quero fazer chover. Não tenho esse poder<sup>309</sup>.”), ele acaba fazendo ressaltar o que está atrás da imagem bonita, por baixo da superfície:

Quero que esse texto tenha alguma serventia - dar aos navegantes um aviso. Quer seja sobre as várias temperaturas do país, quer seja sobre os oceanos da lua. Ou o corpo do moço, lá, estendido<sup>310</sup>.

O lado escuro do cartão postal surge aos poucos, como uma frase dita em voz baixa entre as pessoas que estão na praia, como algo que começa a circular de boca em boca mas que não pode ser revelado completamente porque senão gastaria o sol da vida das classes ricas, como a chuva: “O caso do moço de ontem era outro. Que moço? Ontem, naquele alvoroço<sup>311</sup>.” Essas frases são colocadas ao longo do texto, entre as outras palavras, escondidas, da mesma forma que os fatos negativos são silenciados pelas pessoas do centro, através da indiferença. A rima entre “moço” e “alvoroço” é uma maneira para confundir e desviar a atenção do leitor por meio da musicalidade.

---

<sup>306</sup> *Ibidem*, p.131-133

<sup>307</sup> *Ibidem*, p.131

<sup>308</sup> *Ibidem*

<sup>309</sup> *Ibidem*, p.133

<sup>310</sup> *Ibidem*

<sup>311</sup> *Ibidem*, p.132

Porém, no final, o narrador esquece o seu cargo de guia turístico e desvenda todos os lados obscuros do cartão postal, com palavras claras e explícitas:

A essas horas já haverá uma autoridade debruçada sobre o caso? Ou debruçada na cadeira de praia? Entoalhada? Ou na borda da piscina? Será que o ridículo do Cristo Redentor não está vendo tamanha carnificina<sup>312</sup>?

As autoridades também são representadas aqui como pessoas indiferentes. A imagem do Cristo Redentor, imutável e símbolo do Rio de Janeiro e do Brasil inteiro, é utilizada para sublinhar ainda mais a indiferença e o poder dos estereótipos na construção da identidade nacional.

Em oposição aos outros contos, onde a posição do autor se manifestava através de estratégias discursivas subtis e onde não havia nenhum tipo de julgamento, Marcelino Freire constrói aqui um narrador que se apresenta como mestre (o que é confirmado pela referência aos navegantes) e um texto que cai às vezes em uma representação dicotômica entre o bem e o mal. Querendo questionar os estereótipos, ele mesmo fica preso dentro deles. Contudo, a conclusão do conto revela, mais uma vez, a capacidade do autor de surpreender o leitor:

Que vexame! Meu medo é que essa onda de violência acabe arrastando o povo para o verão de Miami<sup>313</sup>.

Logo depois das referências explícitas à violência e à carnificina, o narrador, de denunciador das injustiças e da indiferença das classes ricas e das autoridades, retoma o seu papel de guia turístico e coloca-se na perspectiva dos que gostam e até lucram com a imagem de cartão postal do Brasil. A escolha de Miami como alternativa ao Brasil é carregada de uma certa ironia: fazendo essa ligação entre as duas cidades, ambas famosas pelo clima quente, pelos divertimentos e pelas distrações, é como se o narrador construísse uma comunidade internacional imaginária de ricos e indiferentes que viajam pelo mundo em busca de lugares onde é possível viver bem, sempre ao sol, sem chuva. De uma certa forma, essa comunidade imaginária do sol corresponde aos condomínios fechados, guetos de paz ao abrigo do caos urbano e da pobreza.

---

<sup>312</sup> *Ibidem*, p.134

<sup>313</sup> *Ibidem*, p.134

### 3.4.2 *BaléRalé*

*BaléRalé* é o segundo livro de Marcelino Freire publicado pela Ateliê Editorial, em 2003. O autor define os contos que compõem o volume como “18 improvisos”, o que revela a forte presença da oralidade, como forma de improvisação, no interior dessas narrativas.

Como em *Angu de sangue*, o autor utiliza o título para introduzir o seu universo narrativo, caracterizado por uma interrogação às categorias sociais, literárias e linguísticas. Se “balé” é um francesismo que indica uma dança de origem aristocrática, “ralé” é um substantivo pejorativo para definir a classe social mais baixa ou, por extensão, pessoas de baixa condição moral, social e cultural, ou ainda um sentimento de ódio<sup>314</sup>. Como o título sugere, os contos focalizam-se nas relações entre as pessoas, dentro da família sobretudo, que são, na maioria das vezes, dominadas por dinâmicas de violência como o abuso sexual, as pancadas, ou também o abuso de álcool e de drogas e a falta de responsabilidade por parte dos adultos em relação à educação dos filhos.

Marcelino Freire continua o seu trabalho de invenção e questionamento linguísticos, por meio de neologismos, da transcrição fonética das palavras, da inserção de palavras rudes e grosseiras em frases escritas conforme a norma culta, de um uso frequente dos vocativos e também de anáforas, zeugmas e outras figuras de estilo.

#### “Mãe que é mãe”

O conto é escrito em forma de um discurso de reprovação contra uma mãe ausente, que não cuida da filha da maneira apropriada. O discurso percorre todas as fases da vida da filha, desde a infância até a adolescência quando ela é vítima de um estupro e, conseqüentemente, morre. Pode-se supor que o narrador, autor desse discurso de denúncia, represente a voz do bairro e da comunidade onde mora o núcleo familiar, composto só pela mãe e pela filha desde que o “marido sumiu”<sup>315</sup> e “arranjou outra mais nova”<sup>316</sup>. Pelo fato de querer denunciar os atos (ou a falta de atos) da mãe, o texto utiliza muitas frases negativas que se seguem à frase inicial “Mãe que é mãe”, repetida

---

<sup>314</sup> *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/ral%C3%A9>, acesso em agosto de 2014

<sup>315</sup> Marcelino FREIRE, *BaléRalé*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003, p.47

<sup>316</sup> *Ibidem*, p.47

anaforicamente ao longo do texto. A repetição insistente da palavra “mãe” corresponde, por contraste, à ausência da figura materna.

Alguns indícios claros permitem compreender que a história se situa num contexto de pobreza e de marginalidade: o chão da casa é “cheio de formiga<sup>317</sup>”, o cachorro vive nos mesmos espaços dos humanos de modo que ele chega a “comer o prato da filha<sup>318</sup>”, as moscas infestam o banheiro, os cabelos da filha são cheios de piolhos, a mãe bate na filha, a mãe é “doida de pedra<sup>319</sup>”. Nesse contexto, uma sexualidade latente domina, expressa pelo autor com tons crus e chulos:

Uma mãe que é mãe não deixa a filha enfiar coisas na vagina [...] não deixa nenhum marmanjo ficar olhando o peito da filha e a bunda da filha e o caroço que tem no cu da filha<sup>320</sup>.

No final, a mãe, cuja voz tinha sido negada pela força do discurso de acusação do narrador, retoma a palavra para fazer uma pergunta desesperada: “Que animal violentou minha filha<sup>321</sup>?” Se a periferia aparece nesse conto como um espaço onde também o laço familiar mais forte, o da mãe com a sua filha, pode ser desmembrado pela violência nas suas diversas formas, o centro, representado aqui pelo governo e a polícia, é só evocado e, indiretamente, acusado de estar ausente ou indiferente. O narrador condena a conduta do governo que não se preocupa com a situação das mães sozinhas que não têm os meios necessários para crescer os filhos:

O governo bem que podia dar uma aposentadoria para a mãe cuidar da filha<sup>322</sup>.

Uma mãe que é mãe chamaria a polícia, sim. O cabo da polícia, sim. O tenente da polícia, sim. O soldado da polícia, sim. A porra da polícia, sim<sup>323</sup>.

Nesse apelo indireto, o narrador enumera todos os postos do corpo policial, num climax que à escala decrescente da hierarquia policial faz corresponder uma acentuação da ausência da polícia,

---

<sup>317</sup> *Ibidem*, p.45

<sup>318</sup> *Ibidem*

<sup>319</sup> *Ibidem*, p.46

<sup>320</sup> *Ibidem*, p.47

<sup>321</sup> *Ibidem*, p.48

<sup>322</sup> *Ibidem*, p.46

<sup>323</sup> *Ibidem*, p.48

sublinhada pela última frase “a porra da polícia”. Aqui também, o uso de termos rudes serve ao autor para sublinhar a violência e a dureza das situações narradas.

Nesse conto o autor foge a uma visão maniqueísta onde ele se posicionaria ao lado dos marginalizados para apontar para o mal, personificado pela polícia e o governo. Ao contrário, lendo o conto, entende-se que, seja no centro, seja na periferia, existem comportamentos deploráveis e situações de violência e de indiferença sem solução.

### “Papai do céu”

Esse conto, escrito em primeira pessoa em forma de um único longo parágrafo, sem pontuação, faz entrar o leitor no universo de uma criança, no seu cotidiano e nas dinâmicas relacionais com o pai e a mãe. Considerando as referências às dificuldades de encontrar um emprego ou ao abuso de álcool por parte do pai, pode-se situar o núcleo familiar numa classe social baixa:

O papai vive cheirando a cigarro e mamãe diz que não gosta de cigarro e diz papai vive cheirando a bebida e vive cheirando a cerveja e vive cheirando a cachaça e vive cheirando a cigarro<sup>324</sup>.

Através da focalização interna no menino, os leitores podem colocar-se na sua perspectiva, caracterizada pela inocência típica da infância. Ao mesmo tempo, eles podem, enquanto elementos externos à narração com mais instrumentos de análise, reconhecer o que o menino não consegue ver e descobrir o abuso sexual de que ele é vítima. Porém, tal descoberta é possível só no final do texto, quando o leitor se afasta do texto para apreender toda a força das palavras não ditas e a violência escondida entre elas:

Papai diz que a espuma tem um gosto bom mas eu não acho que a espuma tem um gosto bom [...] papai pede para eu colocar a espuma na língua e colocar a espuma na minha cara [...] sempre promete que depois do banho ele sempre promete que depois da espuma a gente vai jogar bola [...] o que eu gosto mesmo é de jogar bola não gosto do gosto da nuvem branca não gosto do gosto da espuma branca que papai espuma<sup>325</sup>.

A língua do texto está próxima da norma standard e apresenta algumas imperfeições gramaticais características da maneira de falar de uma criança (como o uso do modo indicativo depois de “não acho que”), assim como a ausência de pontuação. Essas características textuais contribuem a acentuar a ideia da inocência da infância atribuída ao narrador. Graças a essas

---

<sup>324</sup> *Ibidem*, p.93

<sup>325</sup> *Ibidem*, p.95-97

estratégias discursivas, o autor consegue representar a violência familiar com subtileza, sem apontar para os culpados mas, pelo contrário, pondo o leitor no meio da ação para que ele possa, sozinho e sem a ajuda de um autor que lhe indique qual deveria ser a interpretação do texto, elaborar a sua própria visão crítica.

### **3.4.3 *Contos negreiros***

*Contos negreiros*, volume de dezesseis cantos-contos, foi o primeiro livro do autor publicado pela Record, em 2005.

Com os seus cantos, falados por negros, homossexuais, crianças vítimas do turismo sexual, índios, prostitutas ou donas-de-casa descrentes, o autor desconstrói os preconceitos e a ideia de uma marginalidade passiva, que não canta e, mais uma vez, convida o leitor a se posicionar no lugar do outro. No livro, são os próprios personagens/narradores que elaboram um discurso pungente acerca da própria situação. Dentro da obra, um destaque particular é dado às raízes da cultura negra oralizada e a algumas figuras consideradas como heroicas na luta para a liberdade: o canto I por exemplo, cujo título é “Trabalhadores do Brasil”, evoca a presença de diversos orixás e de figuras negras históricas e do mundo das fábulas, como Zumbi dos Palmares, Rainha Quelé (apelido da cantora Clementina de Jesus) ou cavaleiro Tição, um jovem esquartejado pelo próprio exército ao defender o castelo de Trancoso, em Portugal. A presença das personagens históricas ao lado dos guerreiros orixás afirma a necessidade de ultrapassar a visão unilateral da história documental ocidental para dar espaço também às histórias outras, como àquela da cultura negra oral.

Essa obra é plural, como um canto coletivo: as personagens são várias e diversas, as suas maneiras de contar-cantar também. Dentro dessa pluralidade falante, a postura crítica do autor nunca é moralizante ou julgadora.

Essa obra já foi adaptada para o teatro ou para espetáculos musicais, o que confirma a presença de uma escrita oral e musical, como num canto.

#### **“Solar dos príncipes”**

Entre os dezesseis cantos que compõem o livro, o segundo, “Solar dos príncipes”, é particularmente representativo pelo que diz respeito à capacidade do autor de construir narrativas que convidam o leitor a se posicionar no lugar do Outro e, de consequência, a mudar de perspectiva.

O conto encena um grupo de “quatro negros e uma negra<sup>326</sup>” moradores da favela Morro do Pavão que, em frente do portão de um condomínio fechado, perguntam ao porteiro a permissão de entrar para filmar os moradores. O seu objetivo é descobrir como eles vivem, “como a família almoça. Se fazem a mesma festa que a nossa. Prato, feijoada, guardanapo<sup>327</sup>.” Armados de câmaras e microfones, eles querem ser os que olham e que filmam os outros, invertendo a situação habitual onde eles são sempre os objetos olhados, filmados, discutidos:

o pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda. [...] O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado<sup>328</sup>.

Porém, o porteiro recusa-se a abrir a porta e, sentindo-se pressionado, dá o alarme, o que provoca um alvoroço general nos moradores do prédio e, também, nos cinco visitantes negros. No final, a polícia chega e põe fim à situação utilizando a força e as armas.

Graças a uma focalização interna múltipla, o autor constrói um texto onde as vozes e as perspectivas se cruzam para tentar abranger a complexidade da sociedade brasileira e representar a tensão constante presente nas relações entre grupos sociais diferentes, o que gera incomunicabilidade e preconceitos, capazes, em alguns casos, de fazer explodir a violência:

Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordeste é homem. Porteiro é homem ou não é homem<sup>329</sup>?

Através de um discurso indireto livre, o autor dá voz aos pensamentos do porteiro e faz entrar o leitor na perspectiva dele, que é a de alguém que tem medo e que tenta reagir da melhor maneira frente ao perigo. Sucessivamente, o narrador retorna a ser heterodiegético para depois deixar a palavra novamente ao porteiro e aos cinco negros, sempre através de uma focalização interna múltipla sem marcação de passagem entre uma perspectiva e outra:

O porteiro apertou o apartamento 101, 102, 108. Foi mexendo em tudo que é andar. Estou sendo assaltado, pressionado, liguem para o 190, sei lá. A graça era ninguém ser avisado. Perde-se a espontaneidade do

---

<sup>326</sup> Marcelino FREIRE, *Contos Negreiros*, Rio de Janeiro, Record, 2005, p.23

<sup>327</sup> *Ibidem*, p.25-26

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 25

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 24

depoimento. O condomínio falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado<sup>330</sup>.

Essa estrutura narrativa em vozes múltiplas faz entrar o leitor diretamente na história e apreender a tensão que gera as relações. Ao longo do texto, as vozes cruzam-se cada vez mais rapidamente, como num climax que acaba com a chegada da polícia. Contudo, o final não resolve o climax: apoiando-se na confusão entre imagens filmadas e imagens reais, deixa o leitor em suspenso e a tensão ainda viva, sem possibilidade de solução.

Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E tiro. Muito tiro. Em câmara violenta. Porra, Johnattan pulou o portão de ferro fundido. O porteiro trancou-se no vidro. Assustador. Apareceu gente de todo tipo. E a idéia não era essa. Tivemos que improvisar. Sem problema, tudo bem. Na edição a gente manda cortar<sup>331</sup>.

Através dessa história, Marcelino Freire desvenda, com uma grande subtileza e acuidade, as dinâmicas da relação entre o centro e a periferia. Num primeiro momento, os dois polos são caracterizados por meio de elementos claros: entre eles, por exemplo, a referência ao prestígio social dos moradores do condomínio (“o prédio tem gerente de banco, médico, advogado<sup>332</sup>”), à sua riqueza (“o condomínio falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso<sup>333</sup>”) e, em oposição, uma localização sócio-geográfica muito precisa dos cinco visitantes, desde a primeira linha do conto (“Quatros negros e uma negra param na frente deste prédio<sup>334</sup>”, “-De onde vocês são? -Do Morro do Pavão<sup>335</sup>.”). Num segundo momento, através da figura do porteiro, o autor insiste na complexidade da relação entre o centro e a periferia: nesse sentido, a figura do porteiro joga um papel chave dentro da narração. Ele é nordestino, faz parte da mesma classe social e tem a mesma cor de pele dos cinco negros do Morro do Pavão. Porém, ele é totalmente assimilado à maneira de pensar da classe rica que se protege atrás das grades do condomínio: ele nem quer escutar os cinco visitantes, considerando que a presença do grupo

---

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 25

<sup>331</sup> *Ibidem*, p.26-27

<sup>332</sup> *Ibidem*, p.23

<sup>333</sup> *Ibidem*, p.25

<sup>334</sup> *Ibidem*, p.23

<sup>335</sup> *Ibidem*, p.23

naquele território, fora dos limites, já é estranha e preocupante. A primeira reação do porteiro é de surpresa e confusão:

A primeira mensagem do porteiro foi: “Meu Deus!” A segunda: “O que vocês querem?” ou “Qual o apartamento?” Ou “Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?”<sup>336</sup>

Logo depois ele passa, sem escutar, à elaboração de suposições, dominadas por preconceitos, e, sucessivamente, ao medo:

“Estamos filmando.” Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia-a-dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar<sup>337</sup>”

O porteiro: “Entrar num apartamento?” O porteiro: “Não” O pensamento: “Tô fodido”<sup>338</sup>

Os cinco visitantes sentem-se recusados por uma pessoa que faz parte da sua mesma classe social: “Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora<sup>339</sup>.” A lógica de dominação impõe-se no espaço urbano e social mudando também as relações entre pessoas do mesmo grupo social.

A heterogeneidade da sociedade aparece também no plano linguístico: a língua utilizada aproxima-se da norma escrita mas contém traços de oralidade marcantes, inseridos dentro do texto através de um discurso indireto livre misturado a diálogos e a um uso exasperado da focalização interna múltipla. Esses elementos fazem com que o leitor tenha a impressão de ouvir vários testemunhos orais das pessoas envolvidas na história:

-Vimos gravar um longa metragem.

-Metra o quê?

Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordeste é homem. Porteiro é homem ou não é homem? Caroline dialogou: “A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador.”<sup>340</sup>

Um outro núcleo do texto a ser evidenciado é a insistência no papel da mídia na construção de preconceitos através de imagens que selecionam, cortam, inventam ou limpam. Por isso, as

---

<sup>336</sup> *Ibidem*, p.23

<sup>337</sup> *Ibidem*, p.23

<sup>338</sup> *Ibidem*, p.24

<sup>339</sup> *Ibidem*, p.25

<sup>340</sup> *Ibidem*, p.24

câmaras são comparadas a armas: na mão dos negros, elas podem atuar como instrumentos de desvendamento da realidade (e portanto das dinâmicas de discriminação) e constituem então um perigo, como umas metralhadoras.

Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? Todo filme tem sirene de polícia. E tiro. Muito tiro. Em câmara violenta. Porra, Johnattan pulou o portão de ferro fundido. O porteiro trancou-se no vidro. Assustador. Apareceu gente de todo tipo. E a ideia não era essa. Tivemos que improvisar. Sem problema, tudo bem. Na edição a gente manda cortar<sup>341</sup>.

No final do conto, o autor acena mais explicitamente ao poder de manipulação da mídia que pode construir narrativas que cobrem a realidade, como explicado pelo conceito da “cosmética da fome” de Ivana Bentes. O que surpreende aqui é que, por uma vez, são os negros, habitualmente objetos de filmes, documentários ou reportagens, a agirem enquanto construtores de imagens e realizadores audiovisuais.

Em “Solar dos príncipes”, Marcelino Freire constrói um texto com vozes múltiplas, justapostas sem transição, e convida desse modo o leitor a sair de uma única perspectiva para descobrir o ponto de vista do outro, evitando os preconceitos e os lugares comuns. Da mesma forma, os cinco negros saem da perspectiva habitual que os vê sempre como objetos do olho do centro dominante e posicionam-se como atores ativos no espaço do outro.

O autor questiona, mais uma vez, a separação rígida entre as categorias sociais e a impossibilidade de uma mobilidade social assim como essa mesma separação entre as várias formas de expressão literária e linguística e, saindo de lugar, pede ao leitor para o seguir.

A análise detalhada de algumas das obras de Marcelino Freire foi necessária para entender como a posição do “entre” do autor se manifesta nos seus textos.

Antes de concluir essa seção, é útil esclarecer outros pontos marcantes do percurso criativo do escritor, tais como a presença da oralidade e a consequente escolha do gênero e a gráfica.

Como vimos, para Marcelino Freire, a oralidade é um elemento necessário para a construção textual. Em um encontro realizado na Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense em março de 2014 (ver anexos), o escritor afirma que os seus contos ressoam a oralidade de uma maneira tão forte que chegam a ser cantos e gritos. Segundo o autor, a presença marcante do oral dentro das suas obras é dada pela influência da mãe: as lembranças sonoras das preces, das recomendações ou das invocações da mãe constituem o material a partir do qual ele elabora o texto. Nessa elaboração, ele procura inserir o som das palavras através do uso de expressões da fala mas também através de

---

<sup>341</sup> *Ibidem*, p.27

neologismos ou da justaposição de palavras afinadas ou desafinadas. Pelo fato de a mãe ser natural do interior do Pernambuco, a sonoridade do texto será também constituída por referências, palavras ou sons do espaço rural e, mais particularmente, do Nordeste que abrem uma brecha dentro do retrato do espaço urbano:

em meio a experiências gráficas diversas, em que o autor mescla o humor e o poético, o crítico e a alegoria, tudo temperado – aqui e ali – por recursos para-linguísticos, Marcelino Freire promove, como já se disse uma vez, um grande questionamento das estruturas narrativas – e, por extensão, sociais (Almeida, 2010b) –, construindo autênticos diálogos dramáticos, de caráter performativo e que remetem às tradições populares brasileiras (cantorias, repentes, cordéis) (Baldan, 2011)<sup>342</sup>.

A essa sonoridade, acrescenta-se a realização textual da surpresa ou da indignação do autor em relação às situações de injustiça que ele observa ou escuta no universo urbano: como ele prefere evitar se posicionar como o autor-guia que faz discursos de denúncia, constrói textos em que as suas próprias personagens falam, através do discurso direto, ou do indireto livre ou de um uso hábil da focalização interna múltipla. Pelo fato de abrir o seu texto às vozes das várias personagens, num processo criativo quase sem mediação por parte de um narrador externo, as palavras são carregadas de emotividade, o que transforma o texto em grito de denúncia. Como observa Silva:

em Marcelino Freire a linguagem, no âmbito da forma, se completa e se qualifica com o tema da violência urbana, no âmbito do conteúdo, ou seja, está inserida no universo brutal da violência das grandes cidades, tornando-se mais eficaz e precisa não apenas na descrição de fatos e personagens do cotidiano citadino, mas principalmente na narração dos acontecimentos, dos *faits divers* presentes no dia a dia das megalópoles contemporâneas<sup>343</sup>.

Segundo Conde, esse processo criativo, que o crítico considera como efeito retórico, se realiza através da aproximação do escrito com o oral que, porém, não deve ser entendida como “prosaísmo da enunciação ou falta de elaboração do texto” mas, pelo contrário, como uma “teatralização do escrito<sup>344</sup>”. De fato, a relação entre escrito e oral é confirmada também pelas leituras públicas que Freire efetua com “talento performático” e onde

padrões de ritmo e correspondências sonoras inscritas no texto ganham relevo, e as histórias parecem tornar-se

---

<sup>342</sup> Maurício SILVA, “Teatro de Conflitos: violência e distopia urbana na obra de Marcelino Freire”, *Krypton*, Università Roma Tre, n° 5/6, 2015, p.178, disponível em <http://ojs.romaterepress.uniroma3.it/index.php/krypton/article/view/623>, acesso em fevereiro de 2016

<sup>343</sup> SILVA, *op.cit.*, p.179

<sup>344</sup> Miguel CONDE, “A retórica do verdadeiro em Marcelino Freire”, In: Ettore FINAZZI-AGRÓ, Beatriz REZENDE (orgs.), *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*, Rio de Janeiro, Revan, 2014, p.115

menos o desenvolvimento de um enredo do que de uma certa forma peculiar de dizer as coisas<sup>345</sup>.

Como o grito não pode durar muito tempo porque o fôlego é utilizado de uma maneira intensiva e não controlada, o seu texto também tem que ser curto e ter a forma de um conto.

Em *Valise de cronópio*, Cortázar afirma que o conto é:

significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta<sup>346</sup>.

Cortázar acrescenta que o efeito que o conto provoca no leitor depende de:

um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível<sup>347</sup>.

Para explicar a escolha preponderante do gênero do conto, Marcelino Freire, em relação à publicação de *Nossos Ossos* (Record, 2013), o seu primeiro romance, declara que a escritura desse livro foi possível porque ele deixou o silêncio (associado segundo ele à figura paterna, em oposição à fala constante da mãe) entrar no texto, o que permitiu uma maior duração de narração. O romance seria então, segundo ele, um grito mais longo e controlado<sup>348</sup>. Contudo, o escritor prefere definir esse livro de “prosa longa”, o que confirma a sua hesitação em deixar o gênero do conto para adotar o do romance:

escrevendo contos breves, com uma linguagem direta e concisão temática, Marcelino Freire cria, em alguns de seus livros, pequenas narrativas que se sobressaem, a um só tempo, pela limpidez/ fluidez da linguagem, pela agudeza das ideias e pela contundência das cenas, tudo contribuindo, ainda mais, para a captação do fato social a cru, como que colhido no calor da hora, em instantâneos narrativos que primam não só pela precisão da imagem, mas principalmente pela força violenta da palavra<sup>349</sup>.

Silva sublinha a capacidade do autor de reproduzir com a linguagem a dinâmica do cotidiano urbano e a sua polifonia, por meio não apenas do estilo (“com frases entrecortadas,

---

<sup>345</sup> *Ibidem*, p.115

<sup>346</sup> Júlio CORTAZAR, (1974) *Valise de cronópio*, tradução de D. Jr Arrigucci e J.A. Barbosa, São Paulo, ed. Perspectiva, 2006, p.153

<sup>347</sup> *Ibidem*, p.157

<sup>348</sup> Ver anexos.

<sup>349</sup> SILVA, *op.cit.*, p.178

repetitivas, desconexas mesmo<sup>350</sup>”) mas também, e sobretudo, de uma intersecção entre “a linguagem propriamente dita e os motivos vinculados ao tema da violência urbana<sup>351</sup>”.

Além do cruzamento entre oral e escrito dentro do texto, Marcelino Freire mistura as linguagens também no que diz respeito ao peritexto, ao qual dedica uma atenção particular. Genette, na sua análise acerca do peritexto, sublinha a importância desse conjunto de elementos textuais e gráficos que acompanham um texto, que atraem e suscitam interesse no leitor convidando-o à leitura.

Quando publica um livro, Marcelino Freire ocupa-se pessoalmente do peritexto, pelo menos no tocante aos aspectos gráficos: todas as capas das suas obras, assim como as imagens que acompanham o texto, são ideadas e realizadas por artistas ou designer, que trabalham em colaboração direta com o escritor.

Em *Angu de Sangue* (2000) por exemplo, a capa apresenta, num fundo preto e verde aceso, o título em caracteres irregulares, como se fosse a escrita feita por uma criança, e uma foto, em transparência, de uma colher rodeada por fumaça. No interior do livro, há fotos de elementos naturais (como folhas, flores, aranhas etc.) com cores acesos (principalmente vermelho e verde). O projeto gráfico e a capa foram realizados pela gráfica Silvana Zandomeni, que trabalhou com o autor também na direção de arte de *EraOdito*, *BaléRalé* e *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. As fotos são de Jobalo, um artista pernambucano. No livro, os dois artistas são apresentados, mesmo que brevemente, em uma seção dedicada, o que confirma a importância dada pelo autor ao aspecto gráfico dos seus livros.

*EraOdito* (2002) é um livro que recolhe provérbios, frases escutadas na rua, na televisão ou no rádio ou ainda lidas no jornal etc.. As palavras são colocadas na página em múltiplas direções e escritas em caracteres diferentes de modo que elas representam, graficamente, a diversidade das falas de quem as pronuncia, como numa colagem sonora. Na orelha do livro, o autor faz homenagem à gráfica Silvana Zandomeni, a quem dedica a obra.

Em *Rasif, mar que arreventa* (2005), as gravuras de Manu Maltez dialogam com os contos para acompanhar a onda da narração deste livro impregnado do mar do Recife e da cultura do Pernambuco (que em tupi-guarani significa “onde o mar se arreventa”, como indicado pelo autor na epígrafe do livro).

---

<sup>350</sup> *Ibidem*, p.179

<sup>351</sup> *Ibidem*

A capa de *Nossos ossos* (2013), que representa crânios num fundo vermelho, foi realizada pelo escritor e autor de histórias em quadrinhos Lourenço Mutarelli. Guiomar de Grammont, responsável do departamento de literatura da editora quando o livro foi publicado, declarou, em encontro com o autor na universidade Paris IV-Sorbonne em 2014, que o conselho editorial tinha rejeitado essa capa, considerada obscura, mas que o autor não fez concessões. Isso comprova a importância dada pelo autor ao aspecto gráfico das suas obras e a consciência de o quanto o peritexto influencia a recepção da obra.

Esses elementos são um sinal ulterior do ecletismo do autor e da sua capacidade de sair dos caminhos e das categorias já estabelecidas para construir novas perspectivas. Os seus livros são o resultado de uma colagem sonora e textual.

Essa capacidade de ficar num espaço “entre”, que surpreende o leitor, reflete-se também na posição que o autor ocupa dentro da cena literária e do mercado editorial.

Como lembra Patrocínio, Alessandro Buzo, no jornal Boletim do Kaos, definiu Marcelino Freire como o “Jabuti do povo<sup>352</sup>”, sublinhando a capacidade do autor de ser reconhecido através do prêmio literário nacional mais importante (em 2006, com a obra *Contos negreiros*) e, ao mesmo tempo, falar do povo ao povo<sup>353</sup>, investigando temas e linguagens da marginalidade (social, política, econômica e cultural).

Marcelino Freire participa tanto da FLIP e de eventos literários internacionais como a Feira de Frankfurt e o Salão do Livro de Paris, quanto de saraus, de encontros e de oficinas na periferia de São Paulo, do Recife e de outras cidades brasileiras.

Fundou, junto com outros escritores, o coletivo editorial independente Edith, que publicou muitos dos seus livros; contudo, não recusa de ser publicado pelas grandes editoras como a Ateliê ou a Record.

Saindo das categorias, mas afirmando sempre a sua linha literária, sem compromissos, o autor consegue, através da força e da qualidade dos seus textos, ficar no “entre”, numa dimensão transversal que ultrapassa centros e periferias nacionais e, através da tradução e da sua participação em eventos mundiais, internacionais. Marcelino Freire é então um autor que consegue construir narrativas inovadoras, além de toda fronteira linguística, literária ou política. Como vimos, isso deve ser considerado como o índice de uma maior liberdade dentro do sistema literário nacional e mundial para criar formas de expressão que fogem aos cânones e aos lugares comuns. Graças a

---

<sup>352</sup> Paulo Roberto Tonani do PATROCÍNIO, *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*, Rio de Janeiro, 7 Letras/Faperj, 2013, p. 211

<sup>353</sup> Com “povo” entende-se aqui a parte de população que não faz parte da elite

formas de expressão que ultrapassam a concepção da literatura e da língua enquanto espaço dividido por fronteiras rígidas, é possível elaborar visões autônomas, para retomar a terminologia utilizada por Casanova.

Depois de ter analisado cada autor separadamente, é útil traçar algumas linhas de confronto.

Antes de tudo, é útil lembrar algumas reflexões elaboradas por Dalcastagnè, no seu ensaio “Personagem do romance brasileiro contemporâneo:1990-2004<sup>354</sup>”, onde a autora denuncia os mecanismos de exclusão que a literatura, e os seus produtores, põem em ato. Nesse ensaio, onde a autora quis traçar um mapeamento das personagens nos romances brasileiros, parte-se da constatação da ausência de dois grandes grupos na literatura brasileira, ou seja os pobres e os negros, enquanto personagens mas também, e sobretudo, enquanto produtores, falantes, escritores.

Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média...<sup>355</sup>

Segundo a autora, essa exclusividade dos lugares de fala tem consequências na representação literária:

O que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala<sup>356</sup>.

Como explica a autora, a representação carrega em si as marcas das dinâmicas de força intrínsecas à sociedade: o acesso à voz é monopolizado pela parte dominante. Nesse sentido, a autora lembra Foucault:

segundo 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 papel conjurar seus poderes e seus perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”<sup>357</sup>

---

<sup>354</sup> Regina DALCASTAGNÉ, “Personagem do romance brasileiro contemporâneo:1990-2004”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, no 26. Brasília, julho-dezembro de 2005

<sup>355</sup> *Ibidem*, p.15

<sup>356</sup> *Ibidem*, p.16

<sup>357</sup> Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1990, p. 10 In: DALCASTAGNÉ, *op.cit.*, 2005, p.16

Nesse modo, o discurso, e portanto também o discurso literário, é um meio para exprimir poder e para discriminar e excluir os grupos minoritários:

O mesmo se pode dizer da expressão literária. Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura. No entanto, eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque a definição de “literatura” exclui suas formas de expressão. Ou seja, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros<sup>358</sup>.

E se a literatura é esse espaço privilegiado de expressão, objeto de valorização em detrimento de outras formas, a manifestação literária torna-se o privilégio de um grupo social. A autora cita Compagnon:

“todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é”<sup>359</sup>

Essa circunscrição de quem possui legitimidade para ser considerado como literário faz com que a literatura brasileira seja, sempre segundo a autora, pobre em termos de diversidade: a pluralidade das perspectivas sociais seria portanto ausente do campo literário brasileiro.

Partindo das pesquisas realizadas para essa tese doutoral, tenta-se agora questionar, pelo menos em parte, as reflexões elaboradas por Dalcastagnè nesse ensaio, tomando também como referência o outro ensaio da autora, “Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais” que, escrito quase dez anos mais tarde, observa a incursão de novos atores na cena literária brasileira.

Rodrigo Ciríaco, Patrícia Melo, Ana Paula Maia e Marcelino Freire foram escolhidos como os autores do *corpus* dessa análise porque todos escolheram a margem como universo literário. As suas personagens são os que Dalcastagnè considera como os excluídos da literatura brasileira: os pobres, os negros, os homossexuais ou as mulheres. Porém, como vimos graças ao *close reading*, a representação da margem e das suas personagens difere entre esses autores. Todos representam a relação entre o centro e a periferia e a violência urbana de maneiras diferentes. Rodrigo Ciríaco

---

<sup>358</sup> *Ibidem*, p.17

<sup>359</sup> Antoine COMPAGNON, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999 In: DALCASTAGNÉ, op.cit., 2005, p.18

escreve sobre a periferia das grandes cidades brasileiras querendo dar voz aos silenciados pela cultura central dominante; qualifica-se como autor periférico e reconhece-se dentro do movimento da literatura periférica. Patrícia Melo escreve histórias de crimes e delitos no universo urbano focalizando-se na violência dos meios marginalizados; considerando as vendas dos seus livros e a sua posição no mercado editorial, pode ser definida uma escritora de sucesso da cultura central dominante que utiliza a periferia como universo literário, descrevendo-a por meio de imagens facilmente reconhecíveis pelos leitores do grande público. Ana Paula Maia constrói narrativas cujas personagens são marginalizados pelos trabalhos que executam; a autora não se reconhece em nenhum movimento literário e, depois de ter emergido graças a Internet e a editoras independentes, é hoje publicada pelas grandes editoras. Marcelino Freire coloca-se numa posição de “entre” porque inventa linguagens que surpreendem pela força de inverter lugares comuns sobre o centro e a periferia; tem livros publicados por editoras independentes e outros por grandes editoras; participa do movimento da literatura periférica mas não se reconhece como membro integrante, afirmando a sua independência enquanto escritor.

Se olharmos para os lugares habitados pelos quatro escritores na vida real, as suas “posições literárias” ficam mais evidentes: Rodrigo Ciríaco nasceu na periferia de São Paulo, onde ainda mora e trabalha como professor numa escola pública; Ana Paula Maia nasceu em Nova Iguaçu, uma das cidades que compõem a Baixada Fluminense, considerada uma das regiões mais perigosas do estado do Rio de Janeiro, e mora atualmente no Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro; Patrícia Melo nasceu na Zona Sul do Rio de Janeiro e mora atualmente entre São Paulo e Lugano, na Suíça; Marcelino Freire nasceu em Sertânia, no interior de Pernambuco, morou em Recife e mora atualmente em São Paulo. Essas notas biográficas são obviamente só um acréscimo em relação a quanto já foi dito sobre a obra dos escritores mas permitem entender que eles se encontram em pontos diferentes da linha imaginária constituída entre o centro e a periferia.

Contudo, como já foi dito, os quatro autores são ligados por algumas afinidades e pontos de conexão: todos constroem narrativas que questionam as relações entre camadas sociais diferentes e a violência do universo urbano. Seguindo uma análise comparativa, é possível reconhecer as diversas formas de representação desses dois núcleos postas em ato pelos quatro autores.

O universo urbano está hoje caracterizado por uma proximidade física extrema entre as pessoas: uma população sempre maior vive hoje em espaços cada vez menores, compartilhando as ruas, os lugares de trabalho, os transportes, os espaços de lazer etc. De modo inversamente proporcional à proximidade física, a distância social entre os indivíduos permanece e tende a crescer. Isso faz com que, mesmo que as barreiras físicas estejam desaparecendo, a relação com o

outro esteja dominada por mecanismos de defesa como a indiferença, o medo ou a criação de imagens fantasma e estereótipos.

Observando a representação da margem e da relação entre periferia e centro nos textos dos quatro autores analisados, podem-se reconhecer as diferentes estratégias para lidar com a presença do outro, seja ele constituído pela periferia ou pelo centro.

Rodrigo Ciríaco, totalmente inserido no contexto da periferia paulistana, corre o risco, pelo menos em alguns textos, de cair numa representação estereotipada do centro: o seu engajamento político e social realizado através da literatura faz com que os seus textos tenham, muitas vezes, um objetivo pedagógico definido que impede uma maior liberdade de criação. Rodrigo Ciríaco quer que os seus textos expressem a sua luta contra a cultura central dominante e que contribuam à constituição de uma consciência crítica coletiva no seu público. Para ele, a literatura é um território de contestação. E portanto, como explica Delacastagnè em “Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais”:

Daí as suas obras serem marcadas, desde que surgem, por uma espécie de tensão, que se evidencia, especialmente, pela necessidade de se contrapor a representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, de reafirmar a legitimidade de sua própria construção<sup>360</sup>.

E essa necessidade de se contrapor a representações já estabelecidas na tradição literária e de afirmar a legitimidade da própria narrativa, faz com que ele escreva textos que apontam para as injustiças da sociedade e as imposições do sistema central, renunciando a deixar o seu texto mais livre e criativo. A contestação, mais do que a inventiva literária, é o objetivo principal do autor.

Patrícia Melo, por sua vez, descobre a periferia (o outro, o pobre, o marginal) a partir da janela de um condomínio fechado: a sua representação da alteridade baseia-se, portanto, sobretudo em imagens reflexas, de modo que ela aparece, no final das contas, impregnada de fantasmas e de estereótipos. Patrícia Melo, de fato, não faz senão extrapolar um elemento normalmente associado à periferia, isto é, a violência, e utiliza-o como base na construção das suas personagens e dos seus universos narrativos. Isso nos sugere que não basta falar da margem para que a literatura se torne expressão de uma pluralidade social: bem pelo contrário, se as narrativas viram outros meios de exclusão, por meio de uma representação estereotipada da margem, a pluralidade social é ainda uma vez negada.

Mesmo tendo objetivos literários diferentes, Rodrigo Ciríaco e Patrícia Melo constroem os seus textos através de uma caracterização marcada de personagens e situações para que o leitor

---

<sup>360</sup> DALCASTAGNÈ, *op.cit.*, 2012, p. 15

possa reconhecer facilmente o lugar-comum e não ter que pôr em questão a sua visão do outro, que se baseia justamente nos preconceitos veiculados pela sociedade. Se no caso de Rodrigo Ciríaco, essa caracterização marcada é devida à necessidade do autor de afirmar claramente a sua luta contra a dominação da cultura central dominante, Patrícia Melo, ao contrário, difunde com os seus textos a imagem dos marginalizados como criminosos, bandidos ou pessoas não inteligentes contribuindo, desse modo, à discriminação da margem.

Em oposição, as narrativas de Ana Paula Maia e de Marcelino Freire tentam entrar no espaço do outro saindo do lugar-comum e inventando, seja no plano temático seja no plano estilístico, novas perspectivas que convidem o leitor a se colocar numa posição outra e a se deixar surpreender. É esse tipo de narrativas que constituem uma novidade no panorama literário brasileiro. Essa novidade reside no fato de fazer entrar a margem na página literária por meio de uma linguagem (*lato sensu*) que se destaca por uma pesquisa formal inovadora. Nas obras desses autores portanto, a pluralidade social, cuja ausência Dalcastagnè denuncia no ensaio “Personagem do romance brasileiro contemporâneo:1990-2004”, não só está presente mas é também contada por meio de estratégias narrativas novas que não visam só contestar ou propor aos leitores um certo exotismo da margem mas, pelo contrário, alcançar a literariedade, embora diferente daquela da tradição literária estabelecida.

Ana Paula Maia explora mundos marginalizados, analisando a violência da sociedade a partir da descrição das profissões mais duras, nas quais se exprime a brutalidade do ser humano. A autora consegue penetrar nos funcionamentos da sociedade urbana, onde ela insere recantos de ruralidade, e mostrar como se desenvolvem as relações entre camadas sociais diferentes. Através de uma língua leve e quase transparente e da abundância dos detalhes das suas descrições - características que se tornaram possíveis graças ao longo trabalho de pesquisa realizado na fase precedente à escrita -, a autora constrói histórias que, pondo em luz a dureza da vida humana, podem ser definidas como ultrarrealistas. Contudo, a autora recusa qualquer categorização, sobretudo no que diz respeito à dicotomia centro/periferia:

Os brutos tornam-se brutos pela vida que levam. São homens dignos, trabalhadores e que não reclamam da vida. São pouco sensíveis à ela, pois já se acostumaram com a precariedade. São homens duros, rudes, nada marginalizados<sup>361</sup>.

---

<sup>361</sup> Entrevista à autora, disponível em <http://angustiacriadora.blogspot.fr/2011/06/ana-paula-maia-encerra-sua-saga-da.html>, acesso em junho de 2015

Para Ana Paula Maia, a margem é portanto um dado real mas utilizado como artifício literário para construir narrativas, sem nenhuma reivindicação social ou política mas também sem uma visão estereotipada.

Enfim, Marcelino Freire visita realidades diferentes sem ficar embrulhado em visões pré-constituídas: sabendo habitar o centro tanto quanto a periferia, na realidade tanto quanto na língua e na literatura, o autor coloca-se numa posição externa e, de longe, vê o outro, representado pelo centro ou pela periferia, conforme o texto.

Sendo uma “síntese da proximidade e do afastamento”, sendo ainda uma “certa conformação de afastamento e de proximidade, de indiferença e de engajamento”, pode caber ao estrangeiro a virtude da objetividade, entendida não como indiferença, mas como um certo tipo de participação que permite a liberdade de julgamento. Assim, é justamente seu desenraizamento que pode fazer do estrangeiro um juiz sagaz<sup>362</sup>.

Jeanne Marie Gagnebin, no seu ensaio “Da relação ao outro: familiaridade ou indiferença?”, retoma a reflexão de Simmel sobre o estrangeiro<sup>363</sup>: o estrangeiro pode ser, ao mesmo tempo, afastado do objeto observado e envolvido. Essa participação afastada é o que caracteriza Ana Paula Maia e Marcelino Freire e que lhes permite contar histórias sem cair em "preperspectivas"-preconceitos e se livrar da necessidade de julgar ou categorizar em esquemas fechados, em lugares-comuns.

Se, como vimos, a representação da marginalidade e da violência social em tons realistas começou a aparecer com uma frequência considerável já a partir da década de 30, é nas narrativas das últimas décadas que a violência, principalmente urbana, vira o núcleo central<sup>364</sup>. Nesse sentido, como lembra Karl Erik Schollhammer num ensaio dedicado ao realismo presente na obra de André Sant’Anna, inserido no volume I do projeto *Escritas da violência*<sup>365</sup>, a literatura brasileira tornou-se um campo de experimentação de como se relacionar ao real, a partir das suas manifestações de violência, miséria e morte.

---

<sup>362</sup> Jeanne Marie GAGNEBIN, “Da relação ao outro: familiaridade ou indiferença?” In: Márcio SELIGMAN-SILVA, Jaime GINZBURG, Francisco FOOT HARDMAN (orgs.), *Escritas da violência*, Vol.I, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012, p.171

<sup>363</sup> Georg SIMMEL, *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 1908 citado por GAGNEBIN, *op.cit.*

<sup>364</sup> Para abordar essa questão, o projeto temático *Escritas da violência*, organizado por Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg e Francisco Foot Hardman<sup>364</sup>, será o principal apoio teórico.

<sup>365</sup> Karl Erik SCHOLLHAMMER, “André Sant’Anna e o real da linguagem”, In : *Escritas da violência*, Vol.I, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012, p.176

Também os quatro escritores do *corpus* lidam com a presença da violência e tentam representá-la através da linguagem narrativa, optando pelo realismo. Porém, como lembra Schollhammer<sup>366</sup>, a linguagem não pode, ao contrário de outras formas de expressão como as artes plásticas, realizar uma cópia do real mas só transcrever a linguagem do real. Muitos escritores, sobretudo na corrente do neorealismo surgido na década de 1960, tentam atingir essa reprodução do real recriando literariamente os discursos informais que se afastam da norma. É o procedimento posto em ato por Rodrigo Ciríaco e por Patrícia Melo. Se Rodrigo Ciríaco está inserido no universo periférico que ele reproduz nos seus textos e pode portanto beber diretamente das fontes linguísticas e temáticas, Patrícia Melo está longe da sua personagem Máiquele e, portanto, é obrigada a inventar uma “linguagem do povo” sem realmente ter noção de como, na realidade, esse povo fala, acabando por insistir tão só no aspecto vulgar através do uso exasperado de palavrões. Schollhammer explica:

A única representação realista na literatura, baseada na semelhança, disse Jakobson, descartando de modo radical sua possibilidade mimética, é o discurso que, em vez de imitar a realidade, toma outros discursos como objeto. Assim, a linguagem propriamente realista é aquela que copia a linguagem e não a realidade, ou aquela escrita que transcreve a voz ao invés do mundo material. Mas, para atingir os efeitos de realidade, diz Jakobson, o realismo procura frequentemente a distorção do uso discursivo convencional, e o próprio traço transgressivo, a distorção da norma artística, é concebido como uma aproximação da realidade. Uma parte significativa do realismo engajado, das décadas de 1920 e 1930, se reconcilia, nessa perspectiva, com a literatura experimental modernista na ambição de criar ou recriar literariamente os discursos informais do povo, a linguagem das pessoas reais e de suas falas do cotidiano sofrido, sem abrir mão de suas dimensões épicas. O neorealismo surgido na literatura brasileira na década de 1960 dá continuidade a essa tendência, agora não nas falas de um Fabiano ou de um Riobaldo, mas na contundência expressiva do cobrador de Rubem Fonseca, do Zé Pequeno de Paulo Lins ou do Maiquele de Patrícia Melo<sup>367</sup>.

Segundo Schollhammer, a semelhança coloquial não é mais a prerrogativa das personagens mas, pelo contrário, narrador, escritor e personagens assimilam a mesma voz e forçam a expressão oral para denominar o que não tem nome, o que é inenarrável, em que a semelhança se perde na confusão entre a forma representativa e o seu conteúdo extremo.

A obra de Ana Paula Maia, do seu lado, caracteriza-se por um tipo de representação sem filtros, onde o real parece sair de uma língua quase transparente: a linearidade gramatical e sintática das frases e um respeito geral pela norma escrita não impedem que a violência chegue ao leitor com toda a sua força e brutalidade. A autora “limpa” a fala das suas personagens deixando a brutalidade emergir de uma maneira mais dissimulada, como se a violência estivesse atrás do vidro transparente da linguagem. A escrita de Ana Paula Maia evita os mecanismos linguísticos de verossimilhança e

---

<sup>366</sup> *Ibidem*

<sup>367</sup> *Ibidem*, p.177

constrói um texto linguisticamente leve e inclusive "arrumadinho", mas que deixa enxergar a violência, o horror, o inenarrável.

Schollhammer retoma a diferenciação feita por Jakobson entre realismo textual e realismo simbólico: no realismo textual, a linguagem se imita através de anáforas, repetições, citações, metalinguagem, ironia ou paródia; o realismo simbólico, pelo contrário, explora a possibilidade da representação icônica pelo ritmo, pelo som e pelas figuras (por exemplo, com as onomatopeias e caligramas). Pensando nessas categorias, pode-se observar que Marcelino Freire se move entre esses dois realismos para subverter as categorias habituais e construir narrativas e linguagens que, pela sua inventividade, convidam o leitor a imaginar uma realidade outra. Assim, mesmo tendo seu centro nas situações de violência urbana, o texto consegue porém se erguer acima desse nível e guiar o leitor por outros caminhos de descobrimento do real e da sua representação. Na obra de Marcelino Freire, a linguagem nunca para no lugar-comum: a fala das personagens pertencentes a universos marginais não é repetida ou transcrita como se ela fosse gravada sem mediação mas é reinventada e enriquecida de elementos novos que a tornam uma língua literária.

Se existe a realidade da violência, existe também a questão de como a testemunhar, de como fazer com que a representação dela fique na margem impossível entre participação e complacência, entre a simpatia e a morbidez<sup>368</sup>.

Aplicando essa reflexão de Ettore Finazzi Agrò à presente análise, e à luz das observações em *close reading* sobre as obras dos autores, pode-se dizer que Ana Paula Maia e Marcelino Freire inventam maneiras fora do comum (e do lugar-comum) para habitar essa “margem impossível entre participação e complacência” e ir ao encontro do mal, do que se esconde na violência, “entre a vida e a morte, entre o humano e o infra-humano ou o não humano<sup>369</sup>.”

Quem pode, então, prestar ouvido e denunciar, refletir e protestar sobre os infundáveis atos de violência cometidos contra quem (como escreveu Guimarães Rosa a respeito dos *catrumanos*, em *Grande Sertão: Veredas*) “não possui nenhum poder nenhum”? Acho que apenas a literatura, frequentemente considerada como acessória e inútil, guarda essa possibilidade, justamente pelo fato de reinventar a realidade, de dar conta do impossível, ou seja, de testemunhar, em outro nível, aquilo a que ninguém presta atenção e que, aliás, poderia ser relatado apenas por quem não pode falar, por quem, na verdade, fica a “testemunha integral” de uma experiência de desumanidade e violência que tem atravessado mas que não consegue transmitir aos outros<sup>370</sup>.

---

<sup>368</sup> Ettore FINAZZI AGRÒ, “*Nefas: Palavras e imagens da violência na moderna literatura brasileira*”, In: Márcio SELIGMAN-SILVA, Jaime GINZBURG, Francisco FOOT HARDMAN, (orgs.), *Escritas da violência*, Vol.I, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012, p.79

<sup>369</sup> *Ibidem*, p.82

<sup>370</sup> *Ibidem*, p.82

Em uma análise sobre a representação literária da relação entre o centro e a periferia, essa reflexão de Ettore Finazzi Agrò revela-se essencial: a literatura é uma possibilidade de representar o impossível, de pôr em palavras as perspectivas de quem habita na violência (nas suas diversas formas) mas não consegue sair dela e ter o afastamento necessário para a descrever. Todos os quatro autores do *corpus* tentam encontrar uma maneira para se afastar do real e o contar: Rodrigo Ciríaco está inserido na realidade da periferia e no seu território através da sua luta sociocultural o que impede, de uma certa forma, o afastamento necessário a uma criação livre; ao contrário, Patrícia Melo evita uma imersão no real que ela descreve, preferindo habitar o território do centro (e do poder) e fica então distanciada demais para criar novas leituras, preferindo limitar-se às categorias do bem e do mal tanto pré-fabricadas quanto preconceituosas; Ana Paula Maia e Marcelino Freire encontram-se em um entre-lugar que lhes permite descobrir e inventar novas perspectivas para observar e descrever o real, longe de dicotomias redutoras. Em particular, Marcelino Freire sabe explorar diferentes linguagens narrativas, unindo oralidade e escrita, rural e urbano, periferia e centro, situando-se constantemente em pontos diferentes da linha imaginária do *continuum* entre centro e periferia. A esse propósito, o escritor João Gilberto Noll, que redigiu o texto de orelha do volume *Angu de Sangue*, fala de “terceira dimensão” em relação aos contos do autor: a alusão ao “terceiro espaço” de Bhabha é explícita. Marcelino Freire é um autor capaz de criar uma literatura que subverte aos lugares comuns e propõe visões autônomas da realidade retratada, quer do centro quer da periferia.

Concluimos esse terceiro capítulo, consagrado à observação de diversas formas da representação da relação centro/periferia, lembrando que a incursão de autores e de personagens considerados como marginais no espaço literário está acontecendo e como afirma Dalcastagnè em “Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais”:

São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, essas vozes cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão, que tensionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário. É preciso aproveitar esse momento para refletir sobre nossos critérios de valoração, entender de onde eles vêm, por que se mantém de pé, a que e a quem servem... Afinal, o significado do texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos – se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e da hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório<sup>371</sup>.

---

<sup>371</sup> DALCASTAGNÈ, *op.cit.*, 2012, p. 16-17

As obras de literatura periférica, assim como aquelas obras que falam da marginalidade, devem ser analisadas com instrumentos críticos novos. De um lado, é importante ter consciência do fato que não é suficiente inserir a representação da margem na própria narrativa para exprimir a pluralidade social. A análise da obra *O Matador* de Patrícia Melo, pôs em luz que essa representação pode estar carregada de preconceitos e sublinhar desse modo a discriminação social: o pobre está sim presente enquanto personagem mas a sua caracterização é feita a partir de um olhar que repropõe as estigmatizações e que portanto o silencia. Do outro lado, é necessário também reconhecer que um outro olhar, aquele dos autores que representam a margem a partir da margem, como Rodrigo Ciríaco e os escritores da literatura periférica, pode correr o risco de aproveitar a página do livro para elaborar um discurso mais político do que literário que, para contestar, utiliza, ele também, preconceitos em relação às elites políticas, econômicas, sociais e culturais. Contudo, considerar a importância da incursão que essas “novas vozes sociais”, que se definem como literatura periférica, tentam efetuar é fundamental para repensar a concepção da literatura. Retomando as palavras de Delcastagnè

São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, essas vozes cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão, que tensionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário<sup>372</sup>.

Nesse sentido, Dalcastagnè, em relação às obras das novas vozes sociais da literatura, pergunta-se:

Como abordar a obra? Bem antes de optar por quaisquer das abordagens teóricas e metodológicas possíveis, é preciso decidir por dois caminhos: podemos desconsiderar o julgamento de valor estético sobre a obra e analisá-la a partir de sua especificidade, sem hierarquizá-la dentro de códigos ou convenções dominantes, ou, ao contrário, usar as convenções estéticas mais arraigadas no campo literário para referendar essa obra dissonante, mostrando que ela poderia, sim, fazer parte do conjunto de produções culturais e artísticas consagradas na sociedade, desde que olhada sem preconceito<sup>373</sup>.

É saindo dos esquemas críticos habituais que se poderá abrir à categoria do que “é literário” a novas formas de expressão. Uma vez que essa abertura será feita e que a literatura deixará de ser um espaço onde aplicar controle e dominação, será possível reconhecer as vozes autônomas e inovadoras e fazer com que elas contribuam, embora de uma maneira dissonante, ao que deveria ser uma literatura nacional, espelho da pluralidade social do país.

---

<sup>372</sup> *Ibidem*

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 15

## Capítulo 4

### A periferia fora do lugar

No capítulo anterior, as obras de Rodrigo Ciríaco, Patrícia Melo, Ana Paula Maia e Marcelino Freire foram analisadas com o objetivo de detetar e investigar as suas narrativas, em particular as representações da relação centro/periferia e do universo urbano, e situá-los dentro do panorama literário nacional brasileiro. Pretende-se agora indagar a presença desses autores na cena literária internacional a fim de entender como a tradução das suas obras intervém na reconfiguração dos equilíbrios entre centros e periferias mundiais e no processo de internacionalização da literatura. Se o capítulo 3 focalizou-se mais nas escolhas narrativas de cada autor, este capítulo, ao contrário, concentrar-se-á sobretudo nos mecanismos de distribuição e difusão da literatura, de modo a avaliar o quanto esses mecanismos contribuem para redefinir os conceitos de centro e periferia, criando fluxos de circulação que desafiam a costumeira lógica binária.

A reflexão visa debruçar-se sobre as dinâmicas do relacionamento de cada autor do *corpus* (Rodrigo Ciríaco, Ana Paula Maia, Patrícia Melo e Marcelino Freire) com o sistema editorial mundial. As traduções francesas de literatura brasileira da editora Anacaona, o programa de apoio à tradução da Fundação Biblioteca Nacional e a participação do Brasil em eventos literários internacionais como a Feira Internacional do Livro de Frankfurt e o Salão do Livro de Paris serão os nossos postos de observação privilegiados para apreender a complexidade das relações entre as nações e as suas literaturas dentro do contexto mundial.

Através desse percurso analítico, o intuito é pensar a tradução não só como uma óbvia possibilidade de internacionalização linguística capaz de levar um texto para além das fronteiras nacionais, mas também como uma ferramenta crítica possibilitando a construção de novos mapas geoliterários. O objetivo será portanto sublinhar a diferença existente entre escolhas textuais e tradutórias que ultrapassam os territórios habituais (os lugares-comuns) e escolhas textuais e tradutórias que, ao contrário, aproveitam os lugares-comuns para ser facilmente exportados. Nesse sentido, as reflexões de Siri Nergaard sobre as traduções italianas da literatura norueguesa<sup>374</sup> constituirão uma base teórica útil, capaz de suscitar paralelos e comparações pelo fato de a literatura brasileira e aquela norueguesa serem ambas literaturas periféricas dentro do panorama mundial.

Além da leitura dos textos dos autores, originais e traduzidos, e da observação do percurso da editora Anacaona, a análise baseou-se em dados recolhidos durante o Salão do Livro de Paris de

---

<sup>374</sup> Siri NERGAARD, *La costruzione di una cultura : la letteratura norvegese in traduzione italiana*, Rimini, Guaraldi, 2004

2013, 2014 e 2015. A propósito da Feira do Livro de Frankfurt de 2013, registraram-se também os comentários sobre o evento no Brasil, entrevistando os funcionários da Fundação Biblioteca Nacional e Guiomar de Grammont, responsável, naquela época, pela editora Record. Foram também coletados catálogos, estatísticas, revistas e outras publicações brasileiras e alemãs especialmente elaboradas para a feira.

#### 4.1 A tradução no processo de internacionalização

Para observar os processos de internacionalização da literatura, é necessário partir do papel da tradução enquanto agente de fluxos internacionais entre os polos “catalisadores” e os polos “catalisados”.

Se pensarmos na relação entre as diferentes nações dentro do sistema literário, é evidente que a tradução assume um papel fundamental ao permitir uma circulação dos textos além dos confins nacionais. Em particular, graças à tradução da sua obra em uma língua catalisadora, um autor de uma nação não catalisadora pode acessar aos mercados editoriais estrangeiros, tendo portanto a eventual possibilidade de se consagrar em nível internacional. Como lembra Casanova:

la traduction est la grande instance de consécration spécifique de l'univers littéraire. Méconnue comme telle du fait de son apparente neutralité, elle est pourtant la voie d'accès principale à l'univers littéraire pour tous les écrivains « excentriques »: elle est une forme de reconnaissance littéraire et non pas un simple changement de langue. [...] La traduction est au contraire l'enjeu et l'arme majeurs de la rivalité universelle entre les joueurs, une des formes spécifiques de la lutte dans l'espace littéraire international, instrument à géométrie variable dont l'usage diffère selon la position du traducteur et du texte traduit, c'est-à-dire selon la position de la langue source et de la longue cible. [...] le point de vue adopté sur ce transfert linguistique dépend du sens dans lequel il s'opère (traducteur ou traduit) et de la relation entre les langues entre lesquelles il s'accomplit [...] Pour les langues cibles (d'arrivée) les plus démunies spécifiquement, la traduction - qui est alors une « intraduction » - est une façon de ressembler des ressources littéraires, d'importer en quelque sorte de grands textes universels dans une langue dominée (donc dans une littérature démunie), de détourner un fonds littéraire [...] Pour les grandes langues « sources » [...] la traduction littéraire conçue alors comme « extraduction » permet la diffusion internationale du capital littéraire central [...] pour les grandes langues « cibles », c'est-à-dire lorsque la traduction est l'importation au centre de textes littéraires écrits dans de « petites » langues ou dans des littératures peu valorisées, la translation linguistique et littéraire est une façon d'annexer, de détourner des oeuvres au profit des ressources centrales<sup>375</sup>.

A tradução é portanto a principal via de acesso ao universo literário para todos os escritores excêntricos. Casanova distingue entre “intradução” e “extradução”: se a intradução seria a importação dos grandes textos literários do centro pela periferia, a extradução seria, ao aposto, a difusão internacional do capital literário do centro.

---

<sup>375</sup> CASANOVA, *op.cit.*, 2008, p.199

Le traducteur, devenant l'intermédiaire indispensable pour « traverser » la frontière de l'univers littéraire, est un personnage essentiel de l'histoire du texte. Les grands traducteurs centraux sont les véritables artisans de l'universel, c'est-à-dire du travail vers « l'un », vers l'unification de l'espace littéraire<sup>376</sup>.

Casanova aponta para a importância do tradutor enquanto mediador entre espaços periféricos e centrais. Indicando que são os tradutores centrais os responsáveis pela construção de um espaço literário unificado, Casanova sublinha, ainda uma vez, as desigualdades presentes dentro desse sistema literário supostamente mundial, onde só o centro parece ter o poder de unificar, reconhecer, consagrar ou excluir.

A tradução representa portanto um dos principais veículos da representação de uma nação dentro de um sistema mundial. Siri Nergaard, diretamente envolvida no processo de construção cultural levado a cabo pelas traduções italianas de literatura norueguesa<sup>377</sup>, considera a tradução como uma prática cultural que faz parte do conjunto de todas as práticas discursivas de uma cultura, cujo resultado é uma construção cultural. A tradução seria aliás a prática discursiva privilegiada para a representação da cultura do outro<sup>378</sup>. Tratando-se de uma prática social e, por isso, relacionada com a ideologia e o poder, Nergaard acrescenta que a tradução é condicionada e pode condicionar a identidade das obras traduzidas<sup>379</sup>.

Uma posição mais ou menos parecida com esta é também aquela do crítico italiano Vittorio Coletti, o qual, em um seu livro recente e particularmente instigante, intitulado *Romanzo mondo*, ressalta o poder desse centro consagrador, cuja influencia se manifesta, segundo ele, na própria escrita dos autores periféricos, moldada para ser aceite dentro do sistema literário mundial. Os “romances-mundo” - em aberta contraposição à “obra mundo” de Franco Moretti - seriam então, no entender de Coletti, aqueles pensados e escritos tendo em vista um público global imaginário e que, por conseguinte, são facilmente traduzíveis porque seguem modelos narrativos e linguísticos estandardizados:

Chiamo ‘romanzo mondo’ quello che interpreta il mondo (perlomeno occidentale) o esplicitamente nasce per esso e per un consumo globale. Mentre il maggior studioso delle dinamiche geografiche nella narrativa moderna, Franco Moretti, definisce ‘opere mondo’ quei grandi libri che fanno programmaticamente riferimento “al sistema-mondo nel suo insieme”, in quanto universo conoscitivo e morale, e ripropongono un’ultima immagine dell’antica totalità del senso (per Moretti sono i grandi capolavori dell’epica moderna, da Faust a Cent’anni di solitudine), io definisco ‘mondo’ quei romanzi e quei narratori novecenteschi e contemporanei che sono stati, in un primo tempo, percepiti come non appartenenti a una cultura nazionale

---

<sup>376</sup> *Ibidem*, p.211

<sup>377</sup> Como dissemos, o paralelo com a análise de Nergaard resulta apropriado enquanto a literatura norueguesa e a brasileira pertencem ambas à periferia literária dentro do sistema mundial.

<sup>378</sup> NERGAARD, *op.cit.*, p.17

<sup>379</sup> *Ibidem*, p.10

specifica e quindi in qualche modo ricevibili da tutte le culture, e, poi, direttamente orientati o addirittura programmati per un lettore mondiale, cioè non legato a una cultura nazionale particolare e attratto da temi e forme planetarie<sup>380</sup>.

Destarte, a partir desses pressupostos, Coletti explica, por exemplo, o *boom* da literatura latino-americana que ocorreu na segunda metade do século XX como uma consequência da produção de “romances-mundo” facilmente acessíveis a um público internacional:

Il Novecento è stato il secolo dell’esplosione letteraria del Sudamerica di lingua spagnola e portoghese. Lingue solo in parte native di quei luoghi hanno cominciato a raccontare storie che hanno girato il mondo con un fortissimo colore locale, ma degustabili solo e soprattutto se lette da lontano, appunto dalla prospettiva europea e colta veicolata dalla lingua, in una sorta di autoesotismo strabiliante. È stata persino teorizzata una sorta di oralità popolare come forma specifica della narrazione sudamericana<sup>381</sup>.

Ao mesmo tempo, porém, Coletti realça o poder e o peso da perspectiva europeia dentro do sistema literário mundial, sublinhando que são os próprios autores da América Latina, ou seja de um polo não catalisador, a escolher uma escrita que tenha sucesso nos polos catalisadores. O autoexotismo é justamente uma das estratégias para tornar essa escrita cativante para um público europeu.

Scrittori che sfruttano la dimensione locale per essere immessi in quella mondiale; autori di consumo globale che i contrassegni locali servono solo a rendere più commerciabili e popolari<sup>382</sup>.

Daí a impossibilidade da existência de uma *World Literature* que seja realmente mundial: com efeito, mesmo conseguindo incluir todas as nações, as línguas e as literaturas do mundo, não será possível constituir um mapa geoliterário horizontal porque sempre haverá relações de supremacia e de dependência entre centros e periferias literárias. Tendo como objetivo a construção de uma literatura mundo, a heterogeneidade literária mundial corre o risco de sucumbir por causa da tendência à homogeneização. Uma homogeneização que passa também pela língua da tradução, ou seja, aquela língua em que os traços mais marcados da língua de partida e daquela de chegada são anulados em prol de uma espécie de língua supranacional, híbrida e pasteurizada justamente para se tornar acessível a um público maior.

La lingua di traduzione è una lingua per sottrazione: cancella tratti di quella di partenza e di quella d’arrivo, assai più di quanto non ne assommi. Il risultato è un’omogeneità linguistica che situa sullo stesso piano opere e autori di paesi e età diversi. [...] Tutto ciò che viene tradotto da oltre trent’anni a questa parte è livellato su un registro medio, come una lingua terza<sup>383</sup> che coinvolge la prima e la seconda, una lingua a bassa

---

<sup>380</sup> Vittorio COLETTI, *Romanzo Mondo La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, Il Mulino, 2011, p.9

<sup>381</sup> *Ibidem*, p.18

<sup>382</sup> *Ibidem*, p.30

<sup>383</sup> Essa terça língua de Coletti retoma o conceito de terceiro código de Frawley (William FRAWLEY, “Prolegomenon to a theory of translation”, In: Lawrence VENUTI, *The Translation Studies Reader*, London/New York, Routledge, 2000, pp. 250-263)

caratterizzazione, quasi sovranazionale, per quanto grammaticalmente appartenente a questo o a quel sistema linguístico<sup>384</sup>.

Não só a língua da tradução é homogeneizada mas, como a tradução é um dos veículos principais para o sucesso mundial de um livro, alguns livros são concebidos e escritos já com a ideia de ser traduzidos e apresentam então uma língua pronta para tal objetivo. Carmen Villarino Pardo explica:

A tradução para outras línguas tornou-se um assunto frequente nas notícias sobre a participação brasileira nas Feiras de Frankfurt e de Bolonha, e começa a ter presença visível para o *desembarco* brasileiro no Salão do Livro de Paris em 2015. De fato, para a agente literária Luciana Villas-Boas (cf 2014), a tradução converteu-se numa obsessão para os autores brasileiros contemporâneos, que não vê refletida num maior interesse pelo escritor brasileiro no País. Em sua opinião, “Esse é o grande obstáculo para a internacionalização da ficção brasileira: nossa literatura não anda com as próprias pernas em seu país” em referência à que considera escassa valorização da literatura brasileira no próprio país<sup>385</sup>.

Em outros casos, como afirma Francesco Fava na sua análise das traduções italianas da narrativa hispano-americana, as escolhas feitas pelo tradutor influem na percepção de uma obra por parte de um público estrangeiro: as características de uma tradução concorrem a determinar a formação de um novo imaginário e, também, de novos estereótipos.

Quanto incidono sulle scelte di traduzione l’immaginario e gli stereotipi culturali pregressi? E di converso, in che misura le caratteristiche di una traduzione concorrono a determinare il formarsi di un nuovo immaginario, o piuttosto di nuovi stereotipi? [...] In che maniera influisce, e come si modifica nel tempo, il retaggio di un approccio esotizzante? [...] Il traduttore dovrà anche, epigono di Cristoforo Colombo, fare da apripista nell’esplorazione di territori in parte ancora da scoprire<sup>386</sup>?

A tradução, e o tradutor, seriam então atores fundamentais dentro do processo de criação das ideias preconcebidas e dos imaginários estereotipados que se referem, em larga maioria, ao exotismo. Por exemplo, o supramencionado Fava explica que, a partir dos anos 50 do século XX, a percepção da América Latina por parte da Europa, influenciada portanto pelas traduções da sua literatura, foi marcada por vários exotismos: o da América rural, o da utopia revolucionária tropical, o do índio e da natureza luxuriante, o da paixão, o das ditaduras e os da gastronomia e das festas<sup>387</sup>.

---

<sup>384</sup> COLETTI, *op.cit.*, p.49

<sup>385</sup> Carmen VILLARINO PARDO, “As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural”, *Brasil Brazil Revista de literatura brasileira*, nº50/ano 27, Brown University, 2014, p.146

<sup>386</sup> Francesco FAVA, (org.), *Tradurre un continente: la narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 12

<sup>387</sup> *Ibidem*, p.14

Dentro da América Latina, o Brasil começou a seduzir intelectuais europeus, sobretudo franceses, a partir da publicação da tradução francesa de *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, em 1952, que abriu o caminho para as traduções de autores como Jorge Amado e Graciliano Ramos. Desse modo, confirmou-se o primeiro estereótipo do Brasil exótico, sensual, país tropical e carnalizado, cuja formação, como lembra Tettamanzi<sup>388</sup>, foi devida principalmente aos escritores franceses. Em seguida, a partir dos anos 80, as traduções de Machado de Assis, Clarice Lispector e de autores contemporâneos como Raduan Nassar, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, Raquel de Queiroz, Silviano Santiago e Rubem Fonseca modificaram em parte a imagem do Brasil. Porém, a partir dos anos 90:

a repercussão das traduções de romances de Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Paulo Lins delineiam um novo clichê: o do brutalismo, favela e violência urbana. Some-se a isso, o grande sucesso na Europa, em 2002, do filme “Cidade de Deus”, inspirado no romance homônimo de Lins<sup>389</sup>.

Como afirma Nergaard, na esteira de Venuti, o número dos textos traduzidos, a seleção dos textos, as estratégias tradutórias adotadas na tradução desses textos, as edições e como são apresentadas e promovidas são todos fatores que incidem na representação e na consequente recepção da literatura de um país estrangeiro. Esses fatores constituem uma espécie de cânone de tal literatura que nem sempre é representativo mas, pelo contrário, assenta frequentemente em uma imagem estereotípica que condiciona as expectativas dos leitores<sup>390</sup>. De fato, as traduções respondem a critérios de inteligibilidade e a interesses da cultura tradutora, mais do que da cultura traduzida:

as obras que podem legitimamente aspirar a integrar esse heterogêneo clube da *world literature* - a qual, sob essa forma, é certamente mundial a respeito das literaturas nacionais, embora seja ainda muito pouco mundial se comparada com a totalidade das literaturas do mundo - não são necessariamente as obras-primas de cada nação nem tão-só os clássicos da tradição ocidental, mas simplesmente todos os textos que se prestam melhor para serem transplantados para outras culturas, apontando assim para uma significativa inversão dos critérios avaliativos, já que o juízo de valor estético acaba sendo secundarizado pela receptibilidade intercultural dos

---

<sup>388</sup> Cf. Régis TETTAMANZI, *Les écrivains français et le Brésil : la construction d'un imaginaire de « La Jangada » à « Tristes Tropiques »*, Paris, L'Harmattan, 2004

<sup>389</sup> Agnes RISSARDO, “Contra o clichê: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa”, XIII Congresso Internacional da ABRALIC, Internacionalização do Regional, 2013, p. 3, disponível em [http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo\\_Comunicacao\\_oral\\_idinscrito\\_451\\_2c1ea9ff4a00216d812c6c42ad129966.pdf](http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_451_2c1ea9ff4a00216d812c6c42ad129966.pdf), acesso em março de 2015

<sup>390</sup> Lawrence VENUTI, “The Formation of Cultural Identities”, In VENUTI, *Scandals of Translation*, 1998, In: NERGAARD, *op.cit.*, p.18

valores que lhes são inerentes<sup>391</sup>.

Isto significa que o processo de importação de textos da periferia pelo centro através da tradução e também o próprio valor de uma obra literária é determinado não tanto pelas suas qualidades estéticas intrínsecas quanto, principalmente, pela sua capacidade de integração à cultura de chegada. Além disso, quanto mais desconhecidas, distantes e diferentes são as culturas que interagem através da tradução, maiores serão as representações construídas a partir de estereótipos e imagens pouco representativos da cultura de partida<sup>392</sup>.

As traduções possuem então a capacidade e o poder de construir uma identidade da cultura de partida reconhecível para os leitores da cultura de chegada e carregada de lugares-comuns que guiam tais leitores na descoberta de universos outros, sendo que essa descoberta não passa às vezes de uma confirmação de ideias preconcebidas.

Neste sentido, exatamente como no que tange à tradução de literatura norueguesa analisada por Nergaard, também no caso do Brasil é possível afirmar que o modo em que a identidade cultural brasileira é construída e representada, através das traduções, não pode prescindir da marginalidade do Brasil no mapa geoliterário mundial, sendo de fato uma consequência da seleção dos textos a serem traduzidos.

Essa construção da identidade da cultura de partida é feita, como vimos, não só através da escolha da estratégia tradutória como também na seleção dos textos a traduzir.

Será, portanto, com base nessa ferramenta que, pensando no contexto brasileiro atual e nos autores do nosso *corpus*, tentaremos observar maneiras diferentes de eles se posicionarem em relação aos centros e aos polos catalisadores do sistema literário mundial, assim como em relação a estereótipos e exotismos.

Para tal, o ponto de partida vai ser o percurso criativo dos quatro autores do *corpus*, de que procuramos detetar as estratégias por eles elaboradas em função do seu reconhecimento da parte do centro (conforme a ideia de Coletti); a seguir, a observação da linha adoptada pela editora francesa Anacaona permite ver como ela se posiciona, com as suas traduções, em relação à identidade cultural brasileira e se é possível pensar, como sugere Nergaard, nas modalidades de ruptura em relação ao sistema e ao cânone dominante; por fim, a análise do Programa de Apoio à Tradução e da Publicação de Autores Brasileiros

---

<sup>391</sup> Roberto MULINACCI, “Dialética da globalização ou a invenção da literatura mundial”, In: MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.), *Memórias da Borborema 2: Internacionalização do Regional*, Campina Grande, ABRALIC, 2014

<sup>392</sup> NERGAARD, *op.cit.*, p.18

no Exterior da Fundação Biblioteca Nacional, assim como da Feira Internacional do Livro de Frankfurt, do Salão do Livro de Paris e de outros eventos internacionais, vão nos proporcionar uma apreensão do papel das instituições no processo de tradução e circulação de obras estrangeiras numa determinada cultura de chegada.

#### **4.2 Rodrigo Ciríaco, Patrícia Melo, Ana Paula Maia e Marcelino Freire frente à *World Literature***

No capítulo 3 analisamos as obras dos quatro autores do *corpus* tentando entender de que modo representam o centro e a periferia nas suas narrativas e como eles se posicionam dentro do contexto literário nacional. Tentar-se-á observar agora as estratégias de cada autor para encontrar um lugar no panorama literário mundial.

Rodrigo Ciríaco elaborou uma obra que é profundamente ancorada no universo espacial, social, cultural e político da periferia paulistana. A força de seus textos deriva de sua capacidade de contar o cotidiano dos moradores dessa periferia, mostrando as múltiplas facetas daquele contexto. Porém, pelo fato de ter que afirmar, através da escrita, a voz daqueles que são normalmente silenciados pela cultura dominante, o autor não consegue aproveitar completamente as possibilidades que a literatura poderia lhe oferecer para ultrapassar as fronteiras do bairro, da cidade e da nação.

A obra de Rodrigo Ciríaco é explícita, política e orgulhosamente periférica. Essa é a sua força como também o seu limite porque a sua especificidade espacial, linguística e política se torna um obstáculo para o acesso por parte de um público nacional ou, ainda mais, internacional.

Não é à toa que Casanova atribui justamente à ausência de toda referência política, ou de modo geral, não literária, a possibilidade de uma narrativa ser suficientemente autônoma para ser considerada como literatura:

C'est ainsi qu'on peut comprendre comment le contenu même des textes littéraires est lié à la place dans la structure mondiale de l'espace national dont ils sont issus. La dépendance politique des espaces littéraires en émergence se signale par le recours à une esthétique fonctionnaliste et des formes narratives, romanesques ou même poétiques plus conservatrices au regard des critères de la modernité littéraire. À l'inverse, comme j'ai essayé de le montrer, le degré d'autonomie des contrées les plus littéraires se mesure notamment à la dépolitisation des enjeux littéraires, c'est-à-dire à la disparition quasi générale du thème populaire ou national, à l'apparition de textes dits « purs », sans « fonction » sociale ou politique, libérés de la nécessité de participer à l'élaboration d'une identité ou d'un particularisme nationaux et, symétriquement, au développement d'une recherche formelle, de formes dégagées de tout enjeu non spécifique, de débats délivrés de toute vision non littéraire de la littérature. Le rôle de l'écrivain lui-même parvient à se déployer hors du domaine du

prophétisme inspiré, de la fonction de messenger collectif, de *vates* national qui lui est conférée dans les espaces peu autonomes<sup>393</sup>.

Pelo contrário, a narrativa de Rodrigo Ciriaco, assim como, em geral, aquela dos demais autores da literatura periférica, está impregnada de função social e política: o texto é considerado como um espaço onde fazer surgir a voz da margem e todas as pesquisas formais são subordinadas a esse objetivo. Mesmo quando os escritores da literatura periférica se posicionam contra a pátria mãe Brasil, culpada de impor normas e gerar discriminações e exclusões, eles não são autônomos no sentido expresso por Casanova: pelo contrário, eles são os mensageiros da “nação” periferia que se opõe à nação Brasil, por si mesma periférica. Nesse sentido, a literatura periférica visa essencialmente despertar as consciências, tanto as dos moradores da periferia quanto as do centro. É por essa mesma razão que a crítica aborda sempre a produção dos escritores periféricos mais do ponto de vista sociológico ou político do que literário, considerando-a na realidade mais como uma obra de testemunho do que como verdadeira obra literária. Contudo, a existência de uma literatura periférica, além de ser um símbolo testemunhal da periferia, pode propor também novas perspectivas de conteúdo e de forma capazes de transformar as dinâmicas centro/periferia mundiais. Os temas abordados pelo movimento da literatura periférica são comuns a outras periferias (espaciais, culturais ou sociais) do mundo e é precisamente a partir das conexões criadas entre as margens que se pode chegar a pensar em uma periferia mundial cuja voz seria então evidentemente mais forte do que a de cada periferia isolada. Para isso, seria necessário que os escritores conseguissem elaborar narrativas capazes de falar a públicos diferentes, em nível nacional e internacional, mesmo não se homologando aos códigos dominantes. Como afirma Moretti, o sistema literário mundial não é uniforme e é justamente na diversidade que reside a possibilidade da criação de uma literatura realmente mundial. Por isso, os escritores da literatura periférica devem encontrar aquela diferença que, mesmo exprimindo a especificidade geográfica, social, cultural e linguística da periferia, lhes permita sair de perspectivas literárias vinculadas ao seu espaço restrito e à mera reivindicação das suas ideias políticas, de forma a construir redes de solidariedades com outras periferias do mundo e contribuir desse modo a abalar os velhos equilíbrios e as velhas hierarquias mundiais. Mas para criar conexões periféricas internacionais, esses escritores devem sair daquela periferia que é o Brasil dentro do sistema mundial, e a única maneira para realizar esse projeto é justamente o seu acesso ao mercado da tradução e a sua participação em eventos culturais internacionais. Pense-se, por exemplo, na “periferia internacional” que se criou no Salão do Livro de Paris de 2013, quando Rodrigo Ciriaco e Ferréz conversaram em palestra pública, organizada

---

<sup>393</sup> CASANOVA, *op.cit.*, 2008, p.286

pela editora Anacaona, com o escritor Rachid Santaki, proveniente de uma das periferias de Paris e cujo universo literário se constrói e se alimenta na margem: os escritores confrontaram as suas narrativas criando um interessante diálogo entre estas duas periferias.

De modo geral, a tradução das obras de Rodrigo Ciríaco pela editora francesa Anacaona, assim como a participação dele nos eventos internacionais como o Salão do Livro de Paris (em 2013 e em 2015), o Festival Internacional de literatura e do livro juvenil d'Alger (em 2014) e a Feira de Livros de Buenos Aires (em 2014) permitiu a esse escritor sair do espaço específico e restrito da periferia paulistana para alcançar um público internacional. Porém, para sair realmente desse espaço restrito, é preciso que o próprio autor proponha caminhos novos, evitando ser relegado ao papel de escritor meramente testemunhal de um país já em si literariamente periférico.

No extremo oposto de Rodrigo Ciríaco, Patrícia Melo é uma escritora de sucesso nacional e internacional. Entre os quatro autores do *corpus*, ela tem a maior quantidade de obras traduzidas em línguas estrangeiras e de prêmios literários estrangeiros (entre outros, os prêmios alemães LiBeraturpreis e Deutscher Krimi Preis e o francês Prix Deux Océans). Patrícia Melo também foi consagrada pelo jornal inglês *Times*, em 1999, como uma dos 50 “Latin American Leaders for the New Millennium”.

Se Rodrigo Ciríaco utiliza o território da periferia para denunciar as injustiças sociais e políticas impostas pelo centro, Patrícia Melo utiliza o espaço da marginalidade para elaborar narrativas que, através de imagens estereotípicas e facilmente reconhecíveis, possam ser aceitas e apreciadas por um público nacional e internacional que busca histórias suficientemente exóticas mas não exageradamente diferentes. Em outros termos, Patrícia Melo aplica aquelas estratégias narrativas descritas por Coletti: aproveitar o local, inserindo elementos exóticos, para ser integrados numa dimensão mundial. Mais uma vez, como no caso de Ciríaco, podemos pensar em um esquema duplo de centro e periferia, de local e global: a periferia e a favela das grandes cidades brasileiras são o material que Patrícia Melo manipula para construir imagens que transpirem a diversidade e a margem sem porém incomodar o leitor do centro, quer brasileiro quer internacional. Ou seja, a favela funciona como elemento exótico tanto para os brasileiros pertencentes ao centro quanto para o público internacional e consegue interessar ambas as categorias de leitores justamente por estar inserida numa narrativa, como a de Patrícia Melo, que responde às imagens preconcebidas elaboradas pela cultura de chegada sobre a cultura de partida.

Como vimos no capítulo 3, essa imagem da periferia e da favela está intrinsecamente ligada também àquela da violência urbana, como se a periferia coincidissem automaticamente e

inexoravelmente com cenários de violência. De resto, no exterior, Patrícia Melo é conhecida pelos romances policiais ambientados na favela brasileira e por isso não surpreende que a escolha dos textos dela a serem traduzidos, assim como o paratexto que os acompanha, seja feita a partir da carga de violência de que são dotados. Por exemplo, as capas das edições inglesas de *O matador* e *Inferno* retratam figuras armadas, enquanto as capas da edições brasileiras mostram, respectivamente, um par de sapatos e uma imagem desfocada de uma favela<sup>394</sup>. O paratexto é, como lembra Nergaard aplicando o conceito de Genette<sup>395</sup> ao âmbito da tradução, um dos elementos exteriores aos próprios textos traduzidos e que incidem na sua configuração, na sua identidade e recepção<sup>396</sup>. A construção dessa imagem de periferia violenta realiza-se então de duas maneiras: de um lado, os autores brasileiros que tratam dessa temática, como justamente Patrícia Melo, insistem na crueldade dessa violência e representam a sociedade brasileira como um espaço onde os bandidos (favelados, periféricos, marginalizados etc.) são constantemente em guerra contra o resto da população; do outro lado, a publicação, em línguas estrangeiras, das obras desses autores contribui para a difusão internacional da temática da violência urbana nas grandes cidades brasileiras como um dos maiores temas da literatura brasileira das últimas décadas e, por conseguinte, alimenta o estereótipo da violência, o novo exotismo brasileiro. De fato, apesar de utilizar o espaço da favela e da periferia brasileiras como cenário, a escrita de Patrícia Melo está desprovida de contexto no sentido em que não define as especificidades desses espaços mas, ao contrário, os caracteriza simplesmente como os polos catalisadores do mal da sociedade. O objetivo da autora parece não ser o de representar a realidade da sociedade brasileira, nem a sua complexidade, mas, ao contrário, partir de ideias bastante preconceituosas para delinear histórias e personagens que sejam facilmente reconhecíveis para o público brasileiro e, sobretudo, internacional. Desse modo, esses espaços perdem o caráter específico brasileiro: a favela é, simplesmente, o lugar do mal. E o mal é universal. O lugar transforma-se em *topos* que, através da tradução, se difunde pelo mundo afora. A obra de Patrícia Melo cabe então quase perfeitamente na definição de “romance-mundo” na acepção proposta por Coletti: os seus romances são de fato

---

<sup>394</sup> Francisco de Rezende Lopes FRONDIZI, “Tradução e identidade cultural: ficção brasileira em inglês”, disponível em [http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2006/relatorio/CTCH/Let/Francisco%20de%20Rezende%20Lopes%20Fron-dizi.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2006/relatorio/CTCH/Let/Francisco%20de%20Rezende%20Lopes%20Fron-dizi.pdf), acesso em fevereiro de 2015

<sup>395</sup> Segundo Genette, o paratexto é composto por um conjunto de práticas e de discursos de todos os tipos e todas as épocas em nome de interesses comuns ou de convergência de resultados. Cf. Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuils, 1987

<sup>396</sup> NERGAARD, *op.cit.*, p. 51

pensados em função de um público global imaginário e, conseqüentemente, são escritos segundo modelos estandardizados.

Também o universo narrativo de Ana Paula Maia confirma, para tomar emprestadas as palavras de Franco Moretti, “a natureza *ortgebunden*, ligada-ao-lugar<sup>397</sup>” dessa literatura: com efeito, as suas personagens, assim como os seus cenários, estão profundamente arraigados no espaço físico do qual retiram força e especificidade narrativa. Só que, desta vez, a autora utiliza topônimos imaginários e não faz referência a um espaço geográfico particular: o campo é o campo e a cidade é a cidade, não importa onde eles se situam dentro da geografia real. De resto, conforme explicado em várias entrevistas, para Ana Paula Maia, a literatura é apenas uma possibilidade de ultrapassar os limites físicos e, por essa razão, não pode estar vinculada a um espaço real:

Só escrevo porque posso ir além. Se não pudesse ir além, não escreveria. [...] A literatura me deu uma possibilidade de ser outra coisa, de ir além desse plano mediano em que vivo. A melhor parte de escrever são as possibilidades que a literatura me dá de ir além. Só escrevo porque posso ir além. Se não pudesse, não escreveria. [...] Gosto de focar em lugares, em histórias, que estão distantes de mim, mas que me trazem muito<sup>398</sup>.

Como vimos, apesar desse desejo de “ir além”, os seus livros são o resultado de um longo trabalho de pesquisa que pretende garantir às suas descrições exatidão e precisão:

Esbarro em muitos problemas de pesquisa. Ah, o cara tem uma espingarda. E aí? Que marca, como funciona? Se tiver um pequeno detalhe técnico, por exemplo, no pneu do carro, tenho de saber, não posso falar besteira. Então, vou pesquisar. Às vezes, pesquiso mais do que escrevo. O trabalho de pesquisa leva o dia inteiro; o tempo de escrever é pequeno<sup>399</sup>.

A obra da autora está, então, profundamente ligada ao real: de fato, embora a escrita dela renuncie conscientemente a qualquer fidelidade geográfica, isto não significa que careça de realidade concreta. Supõe-se que a insistência de Ana Paula Maia em não situar as suas histórias em lugares reais possa ser motivada também por uma vontade de se diferenciar daquela literatura brasileira, como a de Patrícia Melo supramencionada, que utiliza a violência das favelas ou das periferias dos grandes centros urbanos (sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo) como coluna narrativa.

---

<sup>397</sup> MORETTI, Franco, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, p. 7

<sup>398</sup> “Ana Paula Maia”, *Jornal Rascunho*, disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/ana-paula-maia/>, acesso em março de 2015

<sup>399</sup> *Ibidem*

Às vezes falam: “Ana Paula Maia tem influência de Rubem Fonseca”. Começo a rir, porque não tem nada a ver. Mas é porque o crítico só leu Rubem Fonseca como autor mais violento. Então, tem de jogar ali porque na literatura brasileira só tem o Rubem Fonseca escrevendo sobre violência<sup>400</sup>.

A autora distancia-se então de Rubem Fonseca e, também, da representação do Rio de Janeiro como emblema de cidade violenta *par excellence*:

O Rio de Janeiro tem essa coisa da favela muito presente. Eu não quero saber. Não estou interessada nisso, em bandido, em pivete. Estou interessada em uma outra violência, que é muito pior porque é gerada por trabalhos e profissões que as pessoas precisam ter<sup>401</sup>.

Ana Paula Maia, em suma, visa a se desvincular do estereótipo da violência presente na literatura de muitos outros autores brasileiros. As suas histórias e as suas personagens são então deslocados mas permanecem ancorados a um espaço real que, apesar de não ser localizável com base em topônimos reais, possui algumas das características atribuídas à margem, entre as quais certamente também, mas não só, a violência. A autora, porém, longe de se contentar com as manifestações dessa violência, interessa-se sobretudo pela origem dela, indagando as razões que levam as suas personagens a agirem conforme os estereótipos da vida violenta das periferias. Ademais, para confirmar essa aparente desterritorialização da obra de Ana Paula Maia, a própria língua utilizada por ela está limpa dos elementos que poderiam levar a uma localização específica: os termos da gíria suburbana estão ausentes, assim como aquele uso exasperado de palavrões, técnica habitual em Patrícia Melo para marcar linguisticamente a periferia.

Cruzando local e universal, a literatura de Ana Paula Maia traça imagens que, mesmo não propondo uma visão completamente “autônoma”, na acepção dada por Casanova, não cabem nos estereótipos e nos exotismos difundidos pela cultura brasileira dominante e, de reflexo, pelas traduções dessa cultura. A posição mediana de Ana Paula Maia, não totalmente alheia mas nem totalmente intrínseca a um local, parece confirmada também pela posição que ocupa no exterior: de fato, além de ser publicada quer por editoras estrangeiras pertencentes aos países “centrais”, como a França, a Alemanha, e a Itália, quer por editoras das periferias literárias, como, por exemplo, a Sérvia, a autora tem sido convidada inclusive para vários eventos culturais, nem todos periféricos ou independentes (Festival Bellas Latinas de Lyon em 2013, Festival Etonnants Voyageurs de Saint-Malo em 2014, Festival Europeu do Conto, na Croácia, em 2014, entre outros), mas às vezes até decididamente prestigiosos e institucionais, tais como o Salão do Livro de Paris de 2015.

---

<sup>400</sup> *Ibidem*

<sup>401</sup> *Ibidem*

Para concluir esse panorama, o percurso de Marcelino Freire revela justamente aspectos importantes do processo de mundialização da literatura brasileira contemporânea, a partir da sua posição contra a literatura canonizada ou acadêmica:

A literatura que eu escolhi fazer, sem concessão, já tem me levado a lugares aonde eu nem imaginava estar. A todo tempo, recebo uma mensagem de um leitor, que diz ter tido o coração invadido pelo que eu escrevo. Eu agradeço, comovido. E isto já me deixa contente. Contente de saber que a minha vingança particular ganhou um par. Sei lá. Não me vejo nesse cânone citado por você. Estou feliz de estar, de alguma forma, é falando com algum jovem leitor lá de Sertânia, Pernambuco. [...] No dia em que eu acreditar que eu já entrei para o cânone, na verdade, podem me enterrar. Enterrem os meus ossos<sup>402</sup>.

Além dessa recusa do cânone, mesmo não se reconhecendo como “membro efetivo” do movimento de literatura periférica, sublinha que a cena literária da periferia de São Paulo constitui a manifestação mais “apaixonada e apaixonante e guerrilheira” de toda a literatura brasileira atual:

Os escritores encastelados ignoram, as academias estão peidando para isto, mas isto é o presente mais cheio de futuro e eternidade que eu conheço<sup>403</sup>.

Essas observações permitem entender que o autor não faz compromissos para elaborar a sua escrita, assim como para encontrar o seu lugar dentro do panorama literário nacional e internacional. Quando escreve, a sua atenção está completamente voltada para o local, enquanto objeto e destino privilegiado da sua escrita. O autor conhece bem o ponto de partida da sua escrita e o público para quem fala (“algum jovem leitor lá de Sertânia”) mas sabe também que a sua literatura já o levou “a lugares aonde eu nem imaginava estar”.

A literatura de Marcelino Freire é autônoma, na acepção de Casanova, porque, embora assente no local (em termos de contextos e personagens) - ainda que sem fazer alguma concessão a ele -, consegue fugir aos estereótipos das várias realidades que constituem o Brasil (centro e periferia, urbano e rural). Também a língua utilizada pelo autor faz dialogar, dentro da página, as diferentes gradações das três linhas do *continuum* linguístico imaginadas por Bortoni-Ricardo e ilustradas no primeiro capítulo, nomeadamente o *continuum* da urbanização (que parte das variedades rurais para chegar às variedades urbanas padronizadas), o *continuum* de oralidade-letramento (constituído de eventos de oralidade e de eventos de letramento) e o da monitoração estilística (onde se situam eventos linguísticos mais monitorados e menos monitorados, ou seja mais

---

<sup>402</sup> “A literatura que eu escolhi fazer já tem me levado a lugares aonde eu nem imaginava estar”, *Livre Opinião*, 2014, disponível em <http://livreopinioao.com/2014/04/17/marcelino-freire-a-literatura-que-eu-escolhi-fazer-ja-tem-me-levado-a-lugares-aonde-eu-nem-imaginava-estar/>, acesso em fevereiro de 2015

<sup>403</sup> *Ibidem*

próximos das formas de oralidade)<sup>404</sup>. Ora bem, tal língua, apesar desse cruzamento e dessa heterogeneidade, permanece inteligível para o público nacional que, aliás, pode descobrir desse modo maneiras novas de conceber a língua (não como um elemento marcado por separações rígidas mas como um fluxo contínuo).

Não tendo como objetivo direto nem o cânone literário nacional nem o reconhecimento mundial, Marcelino Freire construiu a sua obra aos poucos, partindo do local, e está agora alcançando, sempre sem fazer compromissos, um público mundial graças à tradução e à sua participação em eventos literários internacionais. A obra de Marcelino Freire não é só autônoma, como também parece quase aspirar também ao estatuto de “obra mundo”, desta vez na acepção de Moretti (contrária àquela de Coletti), a saber: uma obra, não por acaso, oriunda da semiperiferia e “cujo referente geográfico deixou de ser o Estado nação para se identificar com uma entidade mais ampla<sup>405</sup>”, coincidente, senão decerto com todas as periferias urbanas mundiais, pelo menos com as periferias de um continente inteiro. É importante que o termo “periferia” seja aqui entendido *lato sensu*: como já dissemos, Marcelino Freire não faz parte do movimento de literatura periférica, mesmo que ele esteja próximo dele, e as suas narrativas, assim como os canais de produção e de distribuição das suas obras, possuem características que se destacam daquelas da literatura periférica. Antes de tudo, a língua que ele utiliza não reproduz simplesmente a gíria da “quebrada” mas propõe uma grande heterogeneidade de variedades e de registros e se enriquece muitas vezes de neologismos. Também a sua posição na cena editorial nacional (o autor, no início publicado por editoras independentes, é hoje publicado pela Record) confirma a autonomia do autor a respeito do movimento da literatura periférica. Contudo, os seus discursos sempre exploram o espaço da marginalidade, nesse caso também *lato sensu*: a periferia que ele representa é geográfica, social, sexual e cultural e, principalmente, universal. Mesmo quando o autor utiliza uma topografia específica (como no caso do romance *Nossos Ossos*, onde os nomes das cidades brasileiras recorrem ao longo do texto), o seu objetivo é contar uma condição de marginalidade o mais abrangente possível: nesse sentido, poderíamos dizer que São Paulo e o Nordeste são os pontos de partida da sua escrita mas nunca os pontos de chegada. E, mais uma vez, é a língua que confirma isso: mesmo estando impregnada de termos do universo rural e urbano, a língua do autor se reinventa, por meio de neologismos, reinterpretações e jogos de palavras (pensemos simplesmente no título do volume *Angu de Sangue*: “angu” palavra de origem africana é aqui utilizada só como

---

<sup>404</sup> BORTONI-RICARDO, *op.cit.*, 2011

<sup>405</sup> MORETTI, *op.cit.*, 1994, p.47

elemento de contraponto a “sangue” e parte dele “SANGUE”). Patrocínio, analisando a presença de autores de periferia na cena literária brasileira, compara a obra de Marcelino Freire àquela de Ferréz, Allan Santos Da Rosa e Sérgio Vaz, sublinhando a diferença que marca a literatura dele:

Tal proximidade [com a literatura periférica] fica restrita ao plano temático, à escolha do objeto a ser representado no exercício literário. Pois as formas adotadas por Marcelino Freire para dar vida aos seus personagens marginais revelam a clara distinção do autor frente aos modelos prevaletentes da Literatura Marginal<sup>406</sup>.

Em resumidas contas, a análise comparada dos quatro autores do nosso *corpus*, do ponto de vista das suas estratégias textuais (capítulo 3) e da posição que cada um deles ocupa frente ao sistema literário brasileiro e mundial, permite afirmar que todos vivem ou utilizam o espaço real da sociedade brasileira de maneiras diferentes. Rodrigo Ciríaco permanece ainda profundamente ancorado aos lugares reais da periferia paulista, mas tem conseguido aos poucos sair da sua marginalidade literária para tentar difundir a sua obra no exterior. Ao contrário, Patrícia Melo, cuja obra é amplamente reconhecida nos meios literários nacionais, utiliza a esterotipização dos espaços brasileiros para construir um universo narrativo facilmente exportável. Ana Paula Maia e Marcelino Freire ficam em uma posição mediana que, justamente pelo fato de ser mediana, possui um grande potencial em termos de reinvenção temática e linguística na representação da margem. De um lado, Ana Paula Maia escolhe o realismo, mesmo que geograficamente ilocalizável, para descobrir os meandros do ser humano e da sociedade. A autora constrói desse modo um universo narrativo que, mesmo situando-se num lugar real mas sem nomes, consegue projetar-se para o mundo mantendo a sua especificidade. Do outro lado, Marcelino Freire parte da margem (ao mesmo tempo a periferia de São Paulo o município de Sertânia em Pernambuco) para esboçar caminhos literários que fogem quer à representação da periferia feita pelos autores da periferia, marcada por um objetivo político e portanto vinculada a determinados critérios temáticos e linguísticos, quer à representação estereotipada, como a de Patrícia Melo. Sem compromissos, o autor conta histórias que, graças a uma linguagem poética e inovadora, entre o canto e a escrita, conseguem alcançar um público vário, constituído não só pelos leitores da “perifa” ou do centro mas por leitores interessados a descobrir novas formas de retratar a margem. E é também por meio das suas estratégias editoriais que o autor consegue atingir esse tipo de público: se no início da sua carreira os seus livros eram autoproduzidos ou distribuídos por editoras independentes, o autor é hoje publicado pela Record. E isso foi possível graças a uma escolha deliberada do autor, o que o diferencia dos autores da literatura periférica que optam pelo circuito independente. Efetivamente, embora a sua obra seja incômoda pelo fato de sacudir as consciências mostrando dinâmicas de marginalização, Marcelino

---

<sup>406</sup> PATROCÍNIO, *op.cit.*, 2013, p.211-212

Freire pode ser publicado pela Record porque o autor não tem como objetivo primário a denúncia mas a literatura em si. Portanto, simplificando muito, poderíamos dizer que, se a periferia representada pela literatura periférica é política e aquela de Patrícia Melo é espetacular, aquela de Marcelino Freire e de Ana Paula Maia é um ponto de partida para explorar novos espaços de expressão literária.

Os quatro autores, com as suas diferentes narrativas e as suas diferentes maneiras de circulação editorial, demonstram que o mundo literário e editorial não pode ser visto como um espaço de contraposição de extremos (centro e periferia) mas sim como um espaço composto de múltiplas gradações diferentes. Cada autor, levando em conta as especificidades da sua obra e o público a que pretende chegar, tenta encontrar as maneiras mais apropriadas para alcançar a meta, insistindo no político, na exaltação do “exotismo da favela”, no realismo ilocalizável ou na criatividade linguística. E cada um desses elementos é mais ou menos exportável e determina a presença de cada autor na cena nacional e internacional.

#### **4.3 As “questões institucionais”: o Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior da Fundação Biblioteca Nacional**

Além das próprias estratégias narrativas dos autores, as “questões institucionais” fazem parte dos fatores que contribuem, assim como as políticas editoriais que presidem à seleção dos textos, para a construção da identidade cultural da periferia brasileira nos vários contextos de chegada. Com efeito, conforme explica Siri Nergaard, as “instituições”, nas quais cabem, por exemplo, a escola e a universidade - dois dos constituintes principais desse conjunto de fatores externos a que André Lefevere chama de *patronage*, isto é, “the powers (persons, institutions) which help or hinder the writing, reading or rewriting of literature<sup>407</sup>”, -, podem, de fato, exercer um papel fundamental na recepção de uma obra, não só favorecendo ou obstaculizando a publicação de determinadas traduções em vez de outras, como também influenciando as próprias escolhas tradutórias<sup>408</sup>.

As iniciativas de promoção da cultura brasileira são um outro exemplo de como as instituições intervêm na circulação das obras da literatura periférica no mercado internacional. No

---

<sup>407</sup> André LEFEVERE, "Why waste our time on rewrites? The trouble of interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm" in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*, London & Sidney, Croom Helm, 1985, p. 227

<sup>408</sup> NERGAARD, *op.cit.*, p.31-32

Brasil, uma das iniciativas mais importantes desse ponto de vista é o Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior - criado em 1984 e gerido, desde 1990, pelo Departamento Nacional do Livro da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e mais recentemente pela Coordenadoria-Geral do Livro e da Leitura - cujos objetivos consistem em “difundir a literatura brasileira no exterior, criando um público leitor para o autor nacional, incentivar a tradução do autor brasileiro em outros países e levar o programa de bolsas às feiras internacionais para apresentá-lo a editores<sup>409</sup>”.

O Programa, como se lê no site da Biblioteca Nacional, é oferecido a “editoras estrangeiras que desejam traduzir para qualquer idioma, publicar e distribuir, no exterior, em forma de livro impresso ou digital, obras de autores brasileiros anteriormente publicadas em português no Brasil<sup>410</sup>”. Para se candidatar, a editora deve elaborar um projeto de tradução de obras inéditas no país ou de reedição de obras já traduzidas mas esgotadas, acrescentando ao projeto editorial também o contrato de cessão dos direitos autorais, o contrato com o tradutor e um projeto de distribuição e venda do livro. A concessão da bolsa de apoio financeiro, cujo valor pode ser de até oito mil dólares americanos, está subordinada ao juízo de uma comissão avaliadora, cujos critérios de seleção consistem na “relevância da publicação da obra para a promoção e divulgação da cultura e da literatura brasileira no exterior” e também na “consistência da proposta” da editora estrangeira.

Contudo, se o programa existe desde 1984, é só a partir de 2010, ano em que o Brasil foi convidado para ser o país homenageado pela Feira de Frankfurt em 2013, que a FBN lançou uma verdadeira política de comunicação e de publicidade sobre o programa em apreço, visando aumentar o número de traduções de obras brasileiras em línguas estrangeiras, em particular em alemão. De 1991 até 2009, as obras brasileiras traduzidas em línguas estrangeiras com o apoio do Programa da FBN foram no total 159, ao passo que, de 2010 até 2014, foram 523<sup>411</sup>.

Esse programa, que faz parte das medidas do assim chamado *soft power* brasileiro e cujos resultados são cada vez mais positivos, é um claro exemplo de uma estratégia nacional elaborada com o objetivo de sair de uma perifericidade que o Brasil quer ultrapassar também em âmbito cultural.

---

<sup>409</sup> Márcia A. P. MARTINS,, "O papel da patronagem na difusão da literatura brasileira: o Programa de Apoio à Tradução da Biblioteca Nacional" in Andréia Guerini-Marie Hélène C. Torres-W. C. Costa (orgs.), *Literatura Traduzida e Literatura Nacional*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p. 45

<sup>410</sup> Cf. <https://www.bn.br/edital/2013/programa-apoio-traducao-publicacao-autores-brasileiros>

<sup>411</sup> Ver anexos.

O Programa de Apoio à Tradução da FBN, à diferença de outros programas análogos presentes em outros países, está disponível para qualquer editora estrangeira e para qualquer texto de literatura brasileira. Isso implica que a FBN não atue como um órgão de controle ou de promoção de alguns textos em detrimento de outros mas como receptora de propostas oriundas das editoras estrangeiras. A FBN possui porém outros instrumentos para exercer o seu poder institucional e influenciar a difusão no exterior de alguns escritores em vez de outros. Um desses instrumentos é a revista *Machado de Assis Magazine - Brazilian Literature in Translation*, fundada em parceria com Itaú Cultural, o Ministério das Relações Exteriores e a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. A revista, cujo primeiro número foi lançado em 2012, é escrita em espanhol e inglês e tem como objetivo de divulgar no mercado editorial internacional textos traduzidos de autores brasileiros. É publicada em formato papel e online: a versão papel sai dois vezes por ano e a online é trimestral. Nessa revista, as editoras e os agentes estrangeiros podem ler os textos selecionados pela FBN, tendo acesso também às informações relativas aos autores e aos detentores dos direitos autorais. Periodicamente, a FBN lança editais para que autores brasileiros enviem trechos de obras de ficção ou de poesia já publicadas em livro no Brasil. Cada novo número da revista apresenta vinte novas traduções selecionadas pelo Conselho editorial. A revista não tem uma versão portuguesa mas só inglesa e espanhola, o que é coerente com o objetivo principal da iniciativa, ou seja a divulgação da literatura brasileira no exterior.

Sendo estreitamente ligadas ao poder, as instituições transmitem a ideologia própria desse poder e verificam que a literatura difundida no exterior seja a sua expressão. Nesse sentido, o Programa de Apoio à Tradução da FBN constitui um caso particular: de fato, o programa aceita todas as propostas enviadas por qualquer editora estrangeira, seja qual for posicionamento ideológico da obra a ser traduzida, a sua relevância dentro do panorama nacional ou a posição da editora estrangeira na cena editorial mundial. Isso demonstra, mais uma vez, que o objetivo do programa é, antes de tudo, a difusão da literatura brasileira no exterior para que ela possa ser conhecida por um público internacional e sair da sua perifericidade. Além disso, essa abertura do programa a respeito das proposições das editoras estrangeiras permite, por exemplo, que autores desconhecidos na cena nacional brasileira, ou até ainda inéditos nos canais de distribuição tradicionais, sejam descobertos por editoras independentes estrangeiras e publicados no exterior. E, graças a essas novas vozes que, desconhecidas na nação, chegam à cena internacional por meio da tradução, brechas entre centros e periferias, nacionais e internacionais, podem surgir, mudando o panorama literário mundial. Nesse sentido, o percurso da editora francesa Anacaona representa um caso interessante a ser observado.

#### 4.4 A editora francesa Anacaona

Anacaona é uma editora independente francesa que nasceu em 2009 e que lançou, como primeira publicação, a tradução francesa de *Manual prático do ódio* de Ferréz. Desde então, a editora especializou-se na publicação da literatura periférica brasileira, propondo ao público francês diferentes autores cujos universos narrativos se desenvolvem em torno da margem e da marginalização. Entre os títulos do catálogo, *Je suis favela* e *Je suis toujours favela* são particularmente significativos nesse ponto de vista: *Je suis favela* foi publicado em 2011 e é um volume de contos que visam construir uma imagem da favela (entendida aqui *lato sensu*, então como sinônimo de periferia) através da escrita de autores periféricos e não periféricos, como, entre outros, Ferréz, Rodrigo Ciríaco, Sacolinha, Alessandro Buzo, Marcelino Freire, Marçal Aquino e João Anzanello Carrascoza. *Je suis toujours favela*, publicado em 2014, continua o percurso iniciado com *Je suis favela* e mostra as mudanças, ou a falta de mudanças, que ocorreram dentro da periferia e, também, na sua representação. Alguns dos autores desse segundo volume são Rodrigo Ciríaco, Ferréz, Marcelino Freire, Ana Paula Maia, Cláudia Tajés, Marcelo Moutinho, Toni Marques, Duda Tajés e Mario Feijo. Esses autores, muito ou pouco conhecidos na cena literária nacional e internacional, são acompanhados por Paula Lisboa, Patrícia Higino, Joana Ribeiro, Arlindo Gonçalves, Julio Peçly, Marcelle Abreu, Bartolomeu Junior, todos autores iniciantes que a editora selecionou a partir da antologia *FLUPP Pensa - 43 novos autores*, publicada em ocasião da primeira edição da FLUPP (Festa Literária da Periferia), em 2012.

Entre outros, a editora publicou também *Nos os*, a tradução francesa do romance *Nossos Ossos* de Marcelino Freire, *Charbon Animal* et *Du bétail et des hommes* d'Ana Paula Maia.

Hoje, o catálogo da editora inclui, além da coleção Urbana, consagrada às escritas sobre a periferia e, em geral, ao universo urbano, mais duas coleções: a primeira, a coleção Terra, propõe ao leitor francês novas traduções de obras clássicas, como *L'enfant de la plantation*, de José Lins do Rego (*Menino do engenho*, 1932), cuja primeira tradução francesa remonta a 1953 (*L'enfant de la plantation*, Jeanne Worms-Reims, Deux-Rives, 1953, com prefácio de Blaise Cendrars), *La terre de la grande soif*, de Rachel de Queiroz (*O Quinze*, 1930), traduzido para o francês pela primeira vez em 1986 por Jane Lessa et Didier Voïta (Stock, 1986) e *Bernarda Soledade, Tigresse du Sertão* de Raimundo Carrero (*A história de Bernarda Soledade - A tigre do sertão*,

1975); a segunda coleção, *Época*, apresenta obras de autores contemporâneos não periféricos e já afirmados dentro do panorama literário brasileiro, como Marçal Aquino, Ana Paula Maia ou João Anzanello Carrascoza.

No site da editora, que é o principal veículo de difusão e promoção dos livros, está disponível uma entrevista à fundadora Paula Anacaona, a qual explica que, depois da leitura de *Manual prático do ódio* de Ferréz, ela resolveu fazer conhecer essa literatura aos leitores franceses. Paula Anacaona traduz a maioria dos livros que ela publica e recebe o apoio da Fundação Biblioteca Nacional para cada livro publicado. Desde 2009, a editora Anacaona vem contribuindo para a difusão internacional das obras de vários autores da cena literária periférica brasileira, através da publicação dos livros como também de um intenso programa de participações em festivais e encontros. É justamente graças à editora Anacaona que, por exemplo, o público francês tem descoberto Rodrigo Ciríaco, Ferréz, Marcelino Freire e Ana Paula Maia e outros autores tanto no Salão do Livro de Paris quanto nos outros eventos colaterais organizados em várias universidades francesas. Em 2015, oito autores brasileiros publicados pela editora Anacaona ou cujos contos integram as suas antologias foram convidados para o Salão do Livro de Paris, a saber: Marcelino Freire, Ferréz, Rodrigo Ciríaco, Ana Paula Maia, João Anzanello Carrascoza, Tatiana Salem-Lévy, Luiz Ruffato, Cristovão Tezza e Carola Saavedra<sup>412</sup>.

Essa pequena editora independente tornou-se então um ator muito importante para a internacionalização da literatura brasileira e, particularmente, da literatura periférica brasileira.

Será agora interessante analisar de que modo essa editora apresenta essa literatura, ou seja, qual é a imagem da cultura de partida que ela difunde na cultura de chegada. O nosso enfoque vai aqui principalmente para as obras da literatura periférica publicadas pela editora na coleção Urbana - e, em particular, para os volumes *Je suis favela* (2011) e *Je suis toujours favela* (2014) - e só de vez em quando para as obras das demais coleções, Terra e *Época*.

---

<sup>412</sup> Não todos esses autores são publicados exclusivamente por Anacaona, nomeadamente Luiz Ruffato (quatro livros publicados em francês, sendo três pela editora Métailié desde 2007), Tatiana Salém-Lévy (editora Buchet Chastel) e Cristóvão Tezza (Métailié), mas todos aparecem nas antologias de contos da editora.

Retomando o conceito de polisistema literário elaborado por Itamar Even-Zohar<sup>413</sup>, que vê a literatura produzida dentro de uma cultura, inclusive as traduções, como parte de um sistema interligado, de modo que os textos traduzidos podem influenciar a literatura não traduzida e vice-versa, talvez seja possível definir algumas especificidades das dinâmicas relacionais da editora em apreço quer com a cultura de partida quer com a cultura de chegada.

Primeiramente, é preciso dizer que a editora escolheu um percurso difícil, querendo propor textos dessa literatura periférica - de um país, aliás, já em si periférico - ao público francês, pertencente ao centro ou ao que Even-Zohar define como polisistema de tradições fortes e que é então, tradicionalmente, menos disponível para se abrir ou transformar para acolher o que vem de fora. Por essa razão, a editora Anacaona adota algumas estratégias para atingir o seu público, visíveis a nível textual e paratextual.

A nível textual, as escolhas tradutivas da editora Anacaona caracterizam-se por uma estandardização e normalização geral do texto de partida, a fim de tornar os traços linguísticos e culturais específicos da periferia brasileira mais acessíveis ao público francês, mas sem renunciar a alguns efeitos de estranhamento. Lembra-se, nesse sentido, a diferença que Venuti, em *A invisibilidade do tradutor*<sup>414</sup>, estabelece entre as traduções que adotam uma estratégia de domesticação e aquelas que pelo contrário preferem o processo de estrangeirização: no caso da domesticação, o texto de partida é reescrito em função da inteligibilidade e dos interesses da cultura de chegada, enquanto no caso da estrangeirização utilizam-se materiais linguísticos e culturais não familiares ou marginais.

Posto que propor ao público francês textos da literatura periférica brasileira é já em si um ato de estrangeirização pelo fato de tais obras saírem do cânone literário da cultura receptora, a língua utilizada nas traduções tenta aproximar-se da língua de partida no que diz respeito ao contraste com a norma culta. Leia-se, a título de exemplo, um extrato do conto *A.B.C.* de Rodrigo Ciríaco e a sua tradução *J'suis qu'un ouf*, contida no volume *Je suis favela*:

---

<sup>413</sup> Itamar EVEN-ZOHAR, "The position of translated literature within the literary polysystem", in Lawrence VENUTI, (org.), *The translation studies reader*, London and New York, Routledge, 2000

<sup>414</sup> Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility: a history of translation*, London and New York, Routledge, 1995

Deus é brasileiro. Mas quem manda é o Marcola. É, ele é o patrão. Ah prussôr, eu não vou entrar não. Ele é quem manda. Tá bom, tá bom, já que o senhor insiste. Mas ó, não vou fazer lição. Ah, muleque-doido! Tô cansado. Quatro da manhã ainda era noite, Jão. Só fazendo avião. Depois, o Play 2. Não é mole não. O jogo é bravo. Exige concentração. Que fita que eu tenho? Daquela de tiro. Plá! Plá! Plá! Me imagino tipo com uma sete-meia-cinco. Mas logo mais eu tô com uma automática na mão. É, cê vai ver, doidão<sup>415</sup>.

Dieu est brésilien. Mais celui qui commande, c'est marcola. Ouais, c'est lui l'patron. Ah, prof, j'vais pas entrer, ça non. C'est lui qui commande. C'est bon, c'est bon, puisque vous insistez. Mais, oh! J'vais pas écouter l'cours. Ah, quel bouffon j'suis! J'suis claqué. Quatre heures du matin, y faisait encore nuit, Jão. J'ai fait l'avion (livreur de drogue) ['livreur de drogue' nas notas de rodapé no texto, *ndr*]. Ensuite, d'la Play 2. C'est pas un truc de tarlouze, non. Le jeu il est ouf. Il faut d'la concentration. C'est quoi mon truc? Le tir. Pan! Pan! Pan! J'm' imagine genre avec un sept-six-cinq. Tout de suite après, j'me retrouve avec un automatique dans la main. Ouais, tu vas voir, un truc de ouf<sup>416</sup>.

O principal procedimento adotado na tradução para produzir o mesmo efeito do texto de partida, escrito numa língua que não respeita os códigos da norma culta e que está impregnada de oralidade, baseia-se principalmente na transcrição quase fonética de algumas palavras e no consequente apagamento dos grafemas correspondentes (“l” em vez de “le”; “j” em vez de “je” etc.). Além disso, mesmo que não sejam propriamente termos da gíria, utilizam-se palavras e expressões do registro coloquial, como, por exemplo, “ouf”, “truc” ou a expressão “fazer o avião”, que é traduzida literalmente e cujo significado é esclarecido na nota de rodapé<sup>417</sup>. Pois bem, esses pequenos desvios da norma - embora fruto de uma técnica de estrangeirização aplicada de maneira infelizmente não sistemática (veja-se por exemplo, no excerto textual acima, a utilização do advérbio “puisque”, o qual não condiz com o tom coloquial do conto) - parecem configurar-se como tentativas de convidar o leitor francês para dar acolhimento na sua própria língua àquela palavra alheia, onde ressoa, afinal, uma voz estranha, ou melhor, duplamente estranha, enquanto irredutível à medida do que é simplesmente estrangeiro. Seja como for, essas escolhas tradutórias revelam também que a editora tem perfeita consciência dos desafios inerentes à tradução de textos oriundos de periferias literárias: efetivamente se, conforme afirma Spivak, os autores das “pequenas literaturas” correm o risco de ser tratados como os herdeiros dos “informantes nativos” da época das

---

<sup>415</sup> Rodrigo CIRÍACO, *op.cit.*, 2008, p.11

<sup>416</sup> Rodrigo CIRÍACO, “J’suis qu’un ouf”, In: ANACAONA, Paula (org.), *Je suis favela*, Paris, Anacaona Editions, 2011, p.71

<sup>417</sup> A tradutora optou por uma tradução literal que acentua o efeito “estrangeirizador”, mesmo que em francês exista a expressão “faire la mule”, com a mesma significação e muito presente no cinema francês ou nas séries americanas dubladas em francês.

expedições dos antropólogos, uma política da tradução eticamente consciente da sua tarefa deveria lutar contra toda e qualquer praxe de normalização do texto de partida, uma vez que isto equivaleria, no final das contas, a uma forma de anexação (linguística e cultural) por parte da cultura de chegada<sup>418</sup>. A flutuação entre a estratégia de domesticação e a de estrangeirização está presente em todos os textos que compõem a antologia *Je suis favela* e, de modo geral, o catálogo da Anacaona, que tenta combinar o fato de ser um espaço de luta para uma literatura duplamente periférica e as necessidades mercadológicas ligadas ao público leitor francês. Mesmo nos limitando a atentar ao número de termos do português brasileiro inseridos no texto francês, ou seja, às muitas ausências de brasileirismos linguísticos, percebemos que a linha da editora se situa entre duas diferentes posições: se o multilinguismo de um texto pode tornar-se elemento de resistência e contestação pelo fato de convidar o leitor para uma participação ativa direta, ele pode também se reduzir a um mero expediente estético que amplifica o exotismo das narrativas periféricas<sup>419</sup>. A editora Anacaona sabe que, pelo fato de os textos de literatura periférica brasileira serem repletos de gíria e de oralidade substandard, uma tradução que visasse a reproduzir tintim por tintim esse estilo na língua alvo (nesse caso, o francês) seria provavelmente condenada, mais ou menos, à incompreensão e, por conseguinte, perderia muito de seu potencial de sensibilizar o novo público leitor estrangeiro sobre a “causa da periferia”. Do outro lado, o uso de termos brasileiros com um certo ar de pitoresco local é também evitado, justamente para não exotizar demais os textos.

Interessante é também a estratégia editorial da Anacaona pelo que concerne ao paratexto, que, na esteira da lição de Genette, não se circunscreve ao peritexto (isto é, o título, a capa, o nome do autor e/ou do tradutor, o prefácio, as notas, as ilustrações, as dedicatórias etc.), mas inclui também o epitexto, composto por elementos que são externos fisicamente ao texto mas que lhe são correlatos, como as resenhas, os discursos da mídia, os encontros e os debates em torno do texto e todas as referências particulares ao texto (cartas ou conversações privadas do autor ou do tradutor sobre o texto etc.<sup>420</sup>).

---

<sup>418</sup> Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Introduzione*, In: DEVI, *The Breast Stories*, Calcutta, Seagull, 1997, In: Giuliana BENVENUTI, Remo CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 149-150

<sup>419</sup> BENVENUTI, CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 151

<sup>420</sup> GENETTE, *op.cit.*, 1987

No caso de textos traduzidos, o peritexto tem uma grande liberdade em relação ao peritexto original, maior daquela que o texto traduzido tem em relação à obra original. Com efeito, a capa, o título e os outros elementos peritextuais podem afastar-se muito do original para conformar-se mais às convenções gráficas e formais da editora da tradução: os prefácios, as introduções, as notas de rodapé etc. permitem adaptar quanto mais possível o texto traduzido aos hábitos de leitura do público destinatário<sup>421</sup>.

A editora Anacaona, consciente que não propõe livros de venda fácil, uma vez que os autores publicados são desconhecidos na França e que, além disso, escrevem para incomodar mais do que para entreter o leitor, aproveita todas as possibilidades expressivas oferecidas pelo peritexto para legitimar a obra no mercado editorial francês e reduzir, ao mesmo tempo, a estraneidade do texto traduzido. Essa estratégia se torna evidente se olharmos aos títulos escolhidos para apresentar as antologias de contos de literatura periférica, por exemplo, *Je suis favela* e *Je suis toujours favela*, os quais fazem recurso à palavra “favela”, facilmente compreensível para o público francês e cuja força atrativa, portanto, em combinação com a forma verbal “je suis”, se transforma em um poderoso chamariz para a leitura, capaz inclusive de transmitir uma ideia de autenticidade dos relatos. A introdução confirma-o:

Je suis favela, je suis le Quartier, je suis la rue, je suis ouf ! Mais avant ça, je suis littérature, et ça ils peuvent le nier, fermer les yeux, tourner le dos mais on ne bougera pas d’ici tant que s’élèvera le mur social invisible qui divise ce pays. Nul besoin de présenter les invités un par un, ils parleront d’eux-mêmes. Cette littérature, après avoir vécu dans la rue, est aujourd’hui ici, dans ce livre. Faite pour et par les marginaux. Pour représenter le cri du peuple brésilien, voici les authentiques<sup>422</sup>.

Mais uma vez, em suma, a editora escolhe uma posição intermediária a fim de conseguir uma audiência maior: de um lado, a ênfase no caráter autêntico dos relatos é destinada a todos os que se interessam pelo Brasil de um ponto de vista sociológico e que veem esses textos como um testemunho precioso para conhecer a realidade das periferias segundo a ótica dos seus moradores; do outro lado, a introdução sublinha que a obra em pauta trata de literatura e que a favela possui, antes de tudo, o poder de elevar-se através da literatura (“Mais avant ça, je suis littérature”).

---

<sup>421</sup> NERGAARD, *op.cit.*, p.52-53

<sup>422</sup> ANACAONA (org.), *op.cit.*, 2011, p.5

Observado pelo ângulo do peritexto, vale a pena ressaltar que *Je suis favela* e *Je suis toujours favela* são antologias. Ora, para tomar emprestadas as palavras de Nergaard, a antologia constitui muitas vezes a única possibilidade que as culturas “menores” têm para popularizar no centro do sistema os seus produtos literários, principalmente quando se trata de gêneros “difícilmente publicáveis, por serem pouco vendíveis<sup>423</sup>”, como, por exemplo, a poesia. Não importa, desse ponto de vista, que o conto não caiba dentro de tal categoria, porque, de qualquer maneira, a antologia permite enquadrar os contos traduzidos em um horizonte linguístico-cultural comum, aumentando com certeza o espaço de visibilidade que eles teriam individualmente e ampliando assim as possibilidades do público alvo de tomar conhecimento deles. Além disso, as antologias de Anacaona acrescentam aos textos imagens ou ilustrações relativas à favela e à periferia, não raro acompanhadas também por artigos e entrevistas a especialistas do tema, confirmando desse modo que a editora, consciente da “estranheza” cultural do material publicado, pretende fornecer ao leitor balizamentos e referências capazes de guiá-lo na descoberta desse universo narrativo.

Analisando alguns elementos do epitexto de *Je suis favela* e *Je suis toujours favela*, essa estratégia da editora se torna ainda mais evidente, sobretudo pelo que diz respeito aos encontros com os autores - organizados quer nas universidades quer no âmbito das várias manifestações literárias - para promover a publicação dos livros e sempre muito concorridos. De fato, Anacaona trabalha em estreita colaboração com as instituições: não só os seus livros são publicados graças ao apoio da Fundação Biblioteca Nacional, mas os contatos constantes que ela tem com a Embaixada do Brasil na França acabam por convertê-la em um dos principais referentes para a seleção de autores destinados aos eventos literários internacionais como o Salão do Livro. Destarte, não é de se estranhar que os autores publicados por Anacaona tenham participado de todas as recentes edições de tal manifestação cultural, inserindo-se inclusive no programa mais canônico habitualmente elaborado pelas instituições.

É portanto levando em conta esse conjunto de elementos textuais e paratextuais que se pode dizer que a editora Anacaona desempenha um papel de mediação cultural muito importante, tendo em vista contribuir para uma profunda revisão da imagem que a cultura francesa construiu da cultura brasileira, em geral, e da cultura periférica, em particular.

#### **4.5 O Brasil nas feiras do livro internacionais**

---

<sup>423</sup> NERGAARD, *op. cit.*, p. 41

Na perspectiva da crescente globalização, um lugar fundamental para observar as dinâmicas do mercado editorial é sem dúvida representado pelas feiras do livro. Como lembra Villarino Pardo, “as feiras funcionam como termômetro não apenas para medir o estado dos campos editorial, literário e cultural de um país, mas também o do campo do poder político e econômico<sup>424</sup>.”

Entre as feiras do livro internacionais, merece uma menção especial a Feira do Livro de Frankfurt, que abriu as suas portas pela primeira vez em 1949 e que desde então se tornou não só o maior encontro internacional do setor, como também um dos paradigmas mais emblemáticos do funcionamento da república mundial das letras.

A participação do Brasil nessas feiras não é nova<sup>425</sup> mas “nos últimos anos, essa participação inseriu-se num quadro mais amplo de estratégias para a internacionalização da cultura brasileira, nomeadamente a partir de 2007<sup>426</sup>.” Mais recentemente, o Brasil ocupou posições de maior visibilidade na Feira do Livro de Londres de 2012, onde participou pela primeira vez, no Salão do Livro de Paris de 2012, depois de vários anos de ausência, de 2013 e 2014, na Feira Internacional do Livro de Guadalajara (2012, 2013) e, como país convidado de honra, na Feira Internacional do Livro de Bogotá (2012) e, como já dissemos, na Feira do Livro de Frankfurt (2013), na Feira do Livro infantil e juvenil de Bologna (2014) e, em 2015, no Salão do livro de Paris.

Não é por acaso que, a partir da análise da homenagem da Feira do Livro de Frankfurt ao Brasil em 2013, a atenção será focalizada nas relações entre centro e periferia na ótica do mercado, sobretudo a fim de entender de que maneira um escritor oriundo das periferias do planeta pode chegar ao centro do sistema-mundo:

As feiras internacionais do livro funcionam, em certo modo, como uma metáfora do campo editorial de uma nação a nível mundial: um espaço de lutas de poder para atingir posições de maior centralidade, num cenário de ampla repercussão internacional, para escritores, tradutores e agentes literários e para as instituições [...] que representam um país (sejam elas representações dos Ministérios da Cultura e de Exteriores, de câmaras do livro, sindicatos editoriais, consórcios, etc.)<sup>427</sup>.

---

<sup>424</sup> Carmen VILLARINO PARDO, *op.cit.*, p.136

<sup>425</sup> Lembramos, em particular, a participação do Brasil como convidado de honra ou país-tema na Feira de Frankfurt de 1994, no Salão do Livro de Paris em 1998, no Liber de Madrid de 1997 e no Liber de Barcelona de 1998.

<sup>426</sup> VILLARINO PARDO, *op.cit.*, p.140

<sup>427</sup> *Ibidem*, p.135

Para começar, a participação do Brasil na Feira de Frankfurt constitui um exemplo de estratégia de promoção cultural muito interessante. Com efeito, pelos acontecimentos que ocorreram durante o evento, pelos autores convidados e pelas críticas suscitadas, esse exemplo representa um caso particularmente elucidativo da questão das relações centro-periferia. Se, todavia, a Feira de Frankfurt se torna em outubro de cada ano a capital mundial da indústria do livro, onde não se fazem apenas negócios, mas se decide o destino de muitos autores e obras à procura de leitores na nossa aldeia global, a presença do Brasil, país literariamente periférico, como convidado de honra no centro do *core business* em apreço não deixa de ter relevância também para o nosso discurso.

A visibilidade da literatura brasileira no exterior começa a ser entendida por determinados agentes do campo do poder (político e econômico) - mas não só - como parte da alargada indústria cultural e, portanto, produto para exportação e, ao mesmo tempo, como ferramenta para construir ou *imagem de país*<sup>428</sup>.

E o Ministério da Cultura brasileiro, bem consciente disso, destinou 10 milhões de dólares para a organização da programação brasileira na homenagem de 2013 na Feira de Frankfurt. Na mesma ocasião, o Ministério anunciou também investimentos de 35 milhões de dólares até 2020 em suas políticas de internacionalização do livro brasileiro para garantir a continuidade do apoio depois da Feira de Frankfurt. “O Brasil quer mostrar a riqueza da sua produção cultural para o mundo<sup>429</sup>”, afirmou a Ministra da Cultura, Marta Suplicy.

A delegação brasileira em Frankfurt estava composta por pelo menos 70 escritores de diferentes gêneros e regiões brasileiras nas áreas da ficção e não-ficção, incluindo autores de literatura infantil e juvenil e de livros técnicos, científicos e profissionais. A programação brasileira na Alemanha teve início em março, com o convite de escritores brasileiros para o Festival de Literatura de Leipzig e continuou até outubro.

Por ocasião dos encontros preparatórios para a Buchmesse de 2013, o presidente do comitê organizador, Galeno Amorim, declarou:

Este é um momento especial para o Brasil, que desperta a atenção do mundo porque conquistou a estabilidade democrática e econômica e está enfrentando e vencendo seus grandes desafios sociais. E nada melhor do que a cultura e a literatura para mostrar o Brasil e os brasileiros ao mundo<sup>430</sup>.

---

<sup>428</sup> *Ibidem*, p.139

<sup>429</sup> “Brasil na Feira do Livro de Frankfurt 2013”, PPA Berlin News, disponível em <http://ppaberlin.com/2013/03/10/brasil-na-feira-do-livro-de-frankfurt-2013/>, acesso em março de 2015

<sup>430</sup> *Ibidem*

A presença do país materializou-se em três pontos principais: o primeiro foi o Pavilhão Brasil, um lugar de 2.500 metros quadrados dentro da Feira do Livro de Frankfurt, com espaço para exposições e um auditório; o segundo espaço, considerado estratégico, foi o estante coletivo das editoras brasileiras no Centro de Convenções de Frankfurt; o terceiro ponto de participação deu-se nos diferentes espaços culturais dentro da cidade, onde foram realizadas exposições, festivais de cinema e teatro, literatura, música e arte popular, além de leituras. Toda a programação foi organizada pela Fundação Nacional de Artes (Funarte).

Talvez não seja irrelevante nos debruçarmos inclusive sobre as manifestações topológicas dessa presença do Brasil na Feira de Frankfurt porque faz parte de uma mesma estratégia de autorepresentação cultural que passa também pela forma do recipiente e não apenas pelos produtos ali contidos, principalmente quando a imagem do próprio recipiente continua sendo vaga senão realmente inatingível, segundo explicam a cenógrafa Daniela Thomas e o arquiteto Felipe Tassara, aos quais coube a responsabilidade da cenografia do Pavilhão Brasil:

Um pavilhão que materialize o Brasil para editores e autores de todo o mundo. Esse país imenso, que desponta no horizonte das potências econômicas, distante e cercado de fantasias que o situam em algum lugar entre o “coração das trevas” canibal, o éden sensual e a metrópole americanizada, tem a oportunidade de dar a sua versão de si para uma plateia sofisticada.

O irônico é que a questão central da produção cultural do Brasil é sua própria identidade e ela é fugidia e irreduzível a um percurso clássico de exposição. É justamente isso que é interessante sobre o Brasil: a busca é a chegada<sup>431</sup>.

Mas além da luta contra os estereótipos que não raro tomam conta das representações do Brasil no exterior, é justamente a questão da projeção internacional da identidade brasileira que vira objeto de um acirrado debate interno, a partir dos próprios autores selecionados pelo Comitê Organizador (Ministério da Cultura, Ministério das Relações Exteriores, Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Nacional de Artes e Câmara Brasileira do Livro) e considerados não representativos desta identidade multifacetada do país.

Não por acaso, Paulo Lins, por exemplo, chegou a falar até de racismo a propósito da lista dos convidados brasileiros, uma vez que, na contramão de qualquer lógica, ele era o único escritor negro entre os 70 da delegação oficial: “É claro que depende o quê e quem se procure, e de que concepção se tenha da literatura<sup>432</sup>.” Uma outra crítica à seleção, largamente difundida pela mídia,

---

<sup>431</sup> “Pavilhão vai materializar amálgama de influências”, disponível em <http://www.book-fair.com/pdf/buchmesse/pavilhao.pdf>, acesso em março de 2015

<sup>432</sup> “Paulo Lins diz que há racismo na lista da Feira de Frankfurt”, *O Globo*, outubro 2013, disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/paulo-lins-diz-que-ha-racismo-na-lista-da-feira-de-frankfurt-10280069>,

foi levantada também pelo escritor-celebridade Paulo Coelho que se recusou a participar da Feira de Frankfurt por conhecer apenas 20 dos 70 membros da comitiva brasileira: “Nunca ouvi falar dos outros 50. São, presumivelmente, amigos dos amigos dos amigos. Um nepotismo. O que mais me aborrece: existe uma nova e excitante cena literária no Brasil. Muitos desses jovens autores não estão na lista”, acusou em entrevista alguns dias antes da feira<sup>433</sup>. Não sabemos se o autor de *O Alquimista*, o escritor mais traduzido do mundo, ao falar dessa “nova e excitante cena literária” brasileira estivesse se referindo também aos seus colegas “periféricos”, mas sem dúvida o simples convite para a Alemanha dirigido a Marcelino Freire, um autor cujas temáticas se desenvolvem em torno da margem nas suas diferentes acepções, incomodou bastante alguns dos demais convidados, entre os quais Marcelo Mirisola, que declarou: “Como se explica que Marcelino Freire, notório fanfarrão, ocupe o lugar de um Ricardo Lísias<sup>434</sup>?” A réplica do autor revela quanto o fato de ter livros traduzidos seja importante para um autor de um país literariamente periférico: “Vai ter quem diga ‘isso é um sertanejo safado que não tem nem livro traduzido’. Mas é assim mesmo. Minha fanfarronice é, na verdade, muito trabalho. Hoje vivo de literatura, daquilo que acreditei quando era adolescente no Recife<sup>435</sup>.” O autor falou também do seu livro *Contos Negreiros* e do possível interesse do público estrangeiro: “Por retratar o cotidiano da periferia brasileira, é uma obra que interessa o povo de fora. Por outro lado é um livro de contos, que não tem tanto apelo. Vamos ver. Até a Feira de Frankfurt, pretendo lançar e traduzir um romance que já comecei a escrever<sup>436</sup>.” Marcelino Freire estava então muito consciente dos desafios da sua participação na Feira de Frankfurt, como é consciente das características da sua obra que fazem com que ela possa ser mal ou bem recebida por um público internacional: o fato que ele acene à presença da periferia na sua obra como um elemento susceptível de interessar o público estrangeiro nos faz entender que o autor acredita que os leitores de outros países fora do Brasil possam ser mais disponíveis para descobrir os universos da marginalidade internos à sociedade brasileira. Fava, em relação à recepção das

---

acesso em março de 2015

<sup>433</sup> “Curador da feira rebate acusação de ‘nepotismo’”, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/133903-curador-da-feira-rebate-acusacao-de-nepotismo.shtml>, acesso em fevereiro de 2015

<sup>434</sup> “Marcelino Freire não foge de polêmicas”, disponível em [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/03/23/internas\\_viver,430143/marcelino-freire-nao-foge-de-polemicas.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/03/23/internas_viver,430143/marcelino-freire-nao-foge-de-polemicas.shtml), acesso em fevereiro de 2015

<sup>435</sup> *Ibidem*

<sup>436</sup> *Ibidem*

traduções de autores latino-americanos na Itália, salienta precisamente a importância da justa distância para que temas difíceis sejam aceites pelos leitores:

Ben più affascinante, e meno impegnativo, il *campesino* fintanto che non si trasforma in “contadino”. O la *revolución* finché non è “rivoluzione”, o la *selva* o l’*indio* o persino il *fútbol*<sup>437</sup>.

Como no caso da *revolución*, a margem também pode ser um tema literário a sucesso quando é suficientemente longe para não “perturbar” o leitor. Porém, o que faz com que Marcelino Freire não seja um mero escritor policial que conta histórias de crime na favela é o fato dele conseguir, como vimos, inventar uma linguagem nova para contar a periferia de modo que, sem compromisso mas sem cair em discursos reivindicadores, ele constrói narrativas impactantes capazes de interessar, mas também de sacudir, o público internacional. É interessante notar também que Marcelino Freire defende sua posição como periférico enquanto nordestino, provavelmente a condição que sente com maior agudeza, e que é a partir dessa perifericidade que ele cria sua obra, reinventando discursos e linguagens.

Um outro autor que quis trazer a periferia dentro do hipercentro Frankfurt, foi Luiz Ruffato, cujo discurso de abertura suscitou interesse, críticas, alvoroço. O autor, de fama internacional, aproveitou a ocasião para denunciar as desigualdades da sociedade brasileira e trazer metaforicamente dentro da feira os diversos e os marginalizados. Segue um extrato do discurso:

Acredito, talvez até ingenuamente, no papel transformador da literatura. [...] Tive meu destino modificado pelo contato, embora fortuito, com os livros. E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade. Em nossos tempos de exacerbado apego ao narcisismo e extremado culto ao individualismo, aquele que nos é estranho, e que por isso nos deveria despertar o fascínio pelo reconhecimento mútuo, mais que nunca tem sido visto como o que nos ameaça. Voltamos as costas ao outro – seja ele o imigrante, o pobre, o negro, o indígena, a mulher, o homossexual – como tentativa de nos preservar, esquecendo que assim implodimos a nossa própria condição de existir. Sucumbimos ao egoísmo e nos negamos a nós mesmos. Para me contrapor a isso, escrevo: quero afetar o leitor, modificá-lo, para transformar o mundo. Trata-se de uma utopia, eu sei, más me alimento de utopias. Porque penso que o destino último de todo ser humano deveria ser unicamente esse, o de alcançar a felicidade na Terra. Aqui e agora<sup>438</sup>.

Observado pelo nosso ângulo, o discurso de Ruffato é interessante, de um lado, por questionar a identidade cultural que o Brasil, através da promoção da sua literatura, visa transmitir

---

<sup>437</sup> FAVA (org.), *op.cit.*, p.15

<sup>438</sup> “Leia a íntegra do discurso de Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt”, *Estadão*, disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>, acesso em março de 2015

para o exterior e, do outro lado, pela identidade cultural que o público estrangeiro constrói do Brasil. De fato, o discurso de Ruffato distancia-se da caracterização do Brasil como a de um país colorido, imagem que os discursos oficiais tendem a exportar e que é normalmente recebida com interesse, como símbolo do exotismo colorido. Nesse sentido, é útil lembrar que Marta Suplicy, Ministra da Cultura naquela época, declarou sentir falta de um Brasil mais “literário e mágico” no discurso do escritor mineiro e que também Ziraldo protestou contra o discurso de Ruffatto. Muito pelo contrário, ao exotismo do “mágico”, Ruffato opôs a realidade da margem, trazendo a periferia de um país periférico dentro do hipercentro, falando das vítimas da violência, da discriminação e do abuso. Contudo, mesmo que o quadro que o autor pintou fosse sombrio, a sua mensagem foi otimista: ele afirmou o poder da literatura enquanto força de mudança e vetor de valores de progresso social. A fala do diretor do evento, Jürgen Boos, durante a cerimônia de encerramento da feira, confirmou essa concepção da literatura: “O que vivemos aqui, nessa semana, foi a força da literatura, uma força destruidora, mas que também pode ser criadora. Com sua presença, o Brasil conseguiu afastar todos os clichês. Seu poder destrutivo quebrou os clichês<sup>439</sup>.”

O Brasil, país homenageado no maior evento editorial do mundo, conseguiu em parte, durante os dias da feira, sair da imagem de país-aquarela: através da fala dos próprios autores, a literatura quebrou os caminhos habituais e mostrou as múltiplas realidades da sociedade brasileira.

As palestras e os debates com os autores confirmam-no: convidados a falar sobre a forma como a violência do Rio de Janeiro ou de São Paulo interfere em suas escritas, os autores exprimiram posições diferentes. Joca Reiners Terron, em debate com o colega Sérgio Sant'anna, destacou como a realidade paulistana aparece em seu mais recente romance, *A Tristeza Extraordinária do Leopardo das Neves*:

Minha realidade é de São Paulo. Não consigo deixar de conceber uma história em que a violência esteja presente, porque esse é um dos principais traços da nossa sociedade. Estava esses dias em Berlim com medo de ser assaltado e percebi que isso acompanha qualquer brasileiro, como um trauma de guerra. Minha história parte dessa sensação de pesadelo permanente<sup>440</sup>.

O escritor Marcelino Freire, em debate com Andrea del Fuego, esclareceu que não escreve “sobre” violência:

---

<sup>439</sup> “Do caráter destrutivo ao país sem nenhum caráter”, *Observatório da Imprensa*, disponível em [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/\\_ed769\\_do\\_carater\\_destrutivo\\_ao\\_pais\\_sem\\_nenhum\\_carater](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed769_do_carater_destrutivo_ao_pais_sem_nenhum_carater), acesso em fevereiro de 2015

<sup>440</sup> “Em Frankfurt escritores brasileiros comentam como violência influenciou suas obras”, *Folha de São Paulo*, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1355522-em-frankfurt-escritores-brasileiros-comentam-como-violencia-influenciou-suas-obras.shtml>, acesso em fevereiro de 2015

Dizem que escrevo muito sobre violência, respondo que escrevo sob violência. A gente está num país em que a todo momento tem notícia triste, assassinato, ainda mais na periferia, com histórias de abusos. Sou do meu tempo e, se meu tempo está doente, meu texto fica doente também<sup>441</sup>.

O autor quis sublinhar que ela não faz “livros empresarias” e que escreve para entender o abismo e a violência ao redor.

Paulo Lins também, falando do seu novo livro *Desde que o samba é samba*, explicou que o samba, agora considerado um dos elementos mais importantes da cultura brasileira, foi inicialmente alvo da violência da polícia e dos governos:

O samba no Brasil no início funcionou como uma arma de guerra. O negro se impôs na sociedade brasileira pela religião e pela cultura, e é aí que entra o samba. O samba cresceu porque a polícia não queria que o samba continuasse<sup>442</sup>.

Ferréz dialogou com Patrícia Melo numa conversa sobre a presença da violência nas suas obras. Ferréz disse sentir falta de autores que ambicionem escrever para o Brasil, em vez de para o mundo:

Quero formar leitores. Nesse sentido me igualo ao Evangelho, quero salvar pela palavra. É importante participar do processo de educação num país em que 70% do povo não lê direito, enquanto as pessoas estão lá falando de alta literatura<sup>443</sup>.

Patrícia Melo, ao contrário, afirmou não ter o costume de pensar em quem é o leitor:

O leitor é uma figura metafísica, de repente entra na sua vida. O Ferréz é engajado socialmente, faz um trabalho importante com crianças. Não tenho tanto esse engajamento, minha ideia de leitor é mais de me olhar no espelho, para a leitora que também sou<sup>444</sup>.

Os dois autores posicionam-se de maneira oposta ao engajamento perante a sociedade: Ferréz afirma utilizar o poder de transformação da literatura para mudar a sociedade em que ele vive, apresentando-se como um guia, um salvador; Patrícia Melo, ao contrário, declara claramente que o seu objetivo é mais o entretenimento do que o engajamento.

---

<sup>441</sup> *Ibidem*

<sup>442</sup> *Ibidem*

<sup>443</sup> *Ibidem*

<sup>444</sup> *Ibidem*

A diferença das vozes dos vários autores e, sobretudo, a presença daqueles que questionaram a realidade social do Brasil, como Marcelino Freire, Paulo Lins, Luiz Ruffato ou Ferréz, é o sinal de um Brasil literário pluriforme, que não quer obedecer só a critérios de exportabilidade para alcançar o reconhecimento do centro e cuja identidade cultural tenta transformar-se, não aceitando de ser relegada a exotismos, seja como “país colorido” ou “país da favela”. Certamente, esse posicionamento não foi unânime a todos os diferentes autores e participantes brasileiros mas conseguiu, de qualquer modo, ter um grande impacto midiático e, por consequência, suscitar reflexões sobre a cultura brasileira no cenário mundial.

#### 4.5.2 O Brasil no Salão do Livro de Paris

O Salão do Livro de Paris é um outro evento internacional onde o Brasil foi cada vez mais presente nos últimos anos até chegar a ser o país homenageado na edição de 2015, como foi em 1998.

A França tem um interesse crescente em relação à cultura brasileira e as trocas entre os dois países são frequentes, resultado de uma longa história de relações e diálogo. Se então a presença da literatura brasileira na França não é uma novidade, é importante destacar a inserção de alguns autores de literatura periférica brasileira na cena editorial francesa atual, graças principalmente à editora Anacaona, o que é confirmado pelas escolhas dos escritores convidados ao Salão do Livro.

De fato, desde 2013, a editora Anacaona, em parceria com a Fundação Biblioteca Nacional e com a Embaixada do Brasil em Paris, conseguiu convidar alguns autores de literatura periférica que integraram portanto a delegação brasileira presente no Salão do Livro. Ferréz e Rodrigo Ciríaco acompanharam a edição de 2013, Marcelino Freire a de 2014 e, em 2015, foram novamente convidados Rodrigo Ciríaco, Ferréz e Marcelino Freire. Como a editora Anacaona está particularmente interessada em difundir a literatura periférica brasileira, as palestras organizadas durante o evento visaram pôr em destaque a especificidade desse tipo de escrita e de posicionamento autoral e, eventualmente, relevar as possíveis afinidades com alguns autores franceses.

A editora Anacaona tenta propor ao público francês novas maneiras de viver a literatura, que fujam da conceição elitista: por isso, as palestras com os autores do seu catálogo parecem muitas vezes performances. Em 2013 por exemplo, Rodrigo Ciríaco e Ferréz improvisaram um sarau no Salão do Livro, surpreendendo todo o público presente. Esse tipo de iniciativas, num contexto institucional como o do Salão do Livro de Paris, quebram a relação habitual entre cultura e elite intelectual e social. Como vimos, sendo que a mensagem provem de autores brasileiros, o público francês consegue aceitá-la mais facilmente porque a considera como suficientemente exótica e distante.

Ao contrário, depois de um olhar mais atento, os temas abordados pelos autores periféricos brasileiros dialogam com a situação de marginalização que caracteriza uma parte da população francesa. A editora Anacaona, através das suas publicações, sugere ao leitor francês problemáticas muito atuais e contundentes também dentro do contexto francês, convidando a considerar a literatura brasileira não só como espaço onde apreender exotismos mas como fonte de novas visões sobre o equilíbrio centro/periferia.

Na edição de 2015, onde o Brasil foi país homenageado, foram convidados 44 autores, com origens e percursos literários vários, sendo que o objetivo era justamente mostrar a diversidade do Brasil, como demonstra também o slogan escolhido para o evento: “Brasil um país cheio de vozes”.

Entre as palestras organizadas com os autores, destacam-se algumas que são particularmente significativas dentro da presente análise: uma palestra sobre o romance policial brasileiro, intitulada “Peur sur la ville” (Medo sobre a cidade), em presença de Edyr Augusto, Paulo Lins, Ingrid Astier e Dominique Manotti e uma palestra sobre a desconstrução da imagem edênica do Brasil (“Le Brésil : une terre de tous les possibles et des tous les avenir. Et si Stefan Zweig s’était-il trompé ? De l’âge d’or à l’ère du béton, du rêve américain au cauchemar brésilien, voici le nouveau Brésil”) em presença de Ana Paula Maia, Marcelino Freire, João Carrascoza, Conceição Evaristo e Jean-Christophe Rufin. Além disso, os debates em torno da questão da difusão da literatura brasileira no estrangeiro, organizados pelo Itaú Cultural, acompanharam as palestras mais especificamente literárias ao longo de toda a manifestação. Em todos os encontros, o acento foi sempre posto na diversidade intrínseca à sociedade brasileira e na necessidade que a literatura seja expressão dessa mesma diversidade. Ainda uma vez, numa palestra intitulada “Quel Brésil pour quel roman?” em presença de Paulo Lins, Luiz Ruffato e Marcelino Freire, Luiz Ruffato exprimiu-se em tal sentido:

Essa mesa representa a mudança do Brasil, nós representamos a literatura mais diversificada do Brasil e trazemos a marginalidade dentro da literatura: Paulo Lins tem uma visão da marginalidade que não é sinônimo de criminalidade; Marcelino fala da marginalidade do Nordeste, do rural, da voz que parte do baixo e monta para o alto; eu faço um recorte social que não era falado antes na literatura ou seja a classe médio baixa. Essa é a novidade da literatura brasileira atual. [...] Eu acho que nós três aqui amamos muito o Brasil e somos otimistas em relação ao nosso país: nos nossos livros, nós apontamos problemas para os resolver, acreditamos que com a nossa reflexão podemos contribuir à mudar o país<sup>445</sup>.

Os representantes das instituições presentes no evento confirmaram o desejo de trazer para a França a diversidade da sociedade brasileira. Em particular, o Ministro da Cultura, Juca Ferreira, sublinhou, no seu discurso oficial frente ao público do Salão, que o Brasil quis trazer para Paris a maior diversidade de gênero literário, de etnias, regiões e gêneros, assim como autores novos e confirmados, mostrando a “vivência das ruas, a efervescência cultural, oral e eletrônica da vida urbana, ou o modo de ser e de sentir de uma família, de uma profissão<sup>446</sup>”. Além da diversidade, o ministro preocupou-se também de definir a posição do Brasil respeito à França e, em geral, ao

---

<sup>445</sup> Luiz Ruffato durante a palestra “Quel Brésil pour quel roman?”, Salão do Livro de Paris, março 2015

<sup>446</sup> Discurso do Ministro da Cultura Juca Ferreira durante o discurso de abertura ao Salão do Livro de Paris, março de 2015

mundo, de um ponto de vista cultural: primeiramente, ele acenou à antropofagia cultural brasileira (“somos antropofágicos de literatura, moda, costumes, cozinha<sup>447</sup>”), afirmando que o Brasil é um grande consumidor de literatura estrangeira, (“temos sede de conhecimento de um mundo que começa na nossa casa<sup>448</sup>”) e, sucessivamente, declarou que o Brasil é também uma fonte de interesse para o mundo afora, em particular para a França, “o terceiro país que mais se interessa pela tradução da literatura brasileira<sup>449</sup>”. Através desses propósitos, o Ministro quis subverter à lógica centro/periferia que vê o Brasil em posição dominada, sempre em busca do reconhecimento do centro: afirmando “queremos ler e ser lidos”, ele sugeriu que o movimento de descoberta da produção literária dos países seja recíproco e multidirecional. A esse propósito, Karine Pansa, diretora da Câmara Brasileira do Livro e membro do comitê responsável pela participação do país no Salão, declarou:

Vemos a homenagem como uma via de duas mãos: existe a nossa vontade de divulgar, mas também a da França de conhecer nosso mercado. Nossa presença fortalecerá a possibilidade de reconhecimento em outros países<sup>450</sup>.

De fato, a França é um dos países que mais se interessam pela cultura brasileira, como confirma o número crescente de traduções: segundo dados da Fundação Biblioteca Nacional, desde 2009, 95 títulos brasileiros foram traduzidos para o francês por meio do programa de apoio à tradução; em 2014, foram 21 títulos e muitas das cerca de 30 traduções publicadas por ocasião do Salão receberam o apoio do programa<sup>451</sup>.

Confirmando quanto dito por Casanova, Leonardo Tonus, um dos curadores brasileiros no evento, lembra que a França ainda conserva seu estatuto de promotora e legitimadora de produtos culturais:

Penetrar no mercado editorial francês significa ter a certeza de poder ser publicado em outros países. Daí a i

---

<sup>447</sup> *Ibidem*

<sup>448</sup> *Ibidem*

<sup>449</sup> *Ibidem*

<sup>450</sup> “França é fundamental para o projeto de internacionalização da literatura brasileira”, *O Globo*, disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/franca-fundamental-para-projeto-de-internacionalizacao-da-literatura-brasileira-15664887>, acesso em março de 2015

<sup>451</sup> “Em Salão de Paris, editoras tentam ‘compensar’ crise no mercado brasileiro”, BBC Brasil, disponível em [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150319\\_paris\\_salao\\_livro\\_df\\_cc](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150319_paris_salao_livro_df_cc), acesso em março de 2015

importância de um evento como este Salão do Livro. Talvez o número de negócios seja menor do que em Frankfurt, mas a carga simbólica é muito maior<sup>452</sup>.

Os elementos aqui analisados permitem observar que a presença do Brasil no Salão do Livro de Paris como país homenageado desenvolveu dois eixos principais: o desejo de mostrar a diversidade da sociedade brasileira através da literatura e a necessidade da literatura brasileira internacionalizar-se. Esses dois eixos vão, na verdade, na mesma direção: o interesse constante e crescente do público internacional pelas expressões culturais brasileiras, mesmo por aquelas provenientes da margem, faz com que a diversidade se torne uma das características da identidade cultural que o Brasil quer difundir no mundo afora e que, talvez, o mundo afora queira desenvolver através, principalmente, das traduções. O Brasil, país periférico dentro do sistema literário mundial, olha para os interesses demonstrados pelos centros e, em função disso, tenta internacionalizar a sua produção literária. O esquema centro/periferia, ou dominadores/dominados, não muda: o que muda, porém, é que a periferia, contada através de novas narrativas que misturam a crítica social e política a linguagens inovadoras, é agora um núcleo literário central. Certo, a periferia também pode ser descrita através de estereótipos e constituir exotismos mas são justamente as linguagens inovadoras que, pondo em cena a diversidade, permitem evitar as representações da sociedade brasileira como um universo dicotômico.

Além da Feira do Livro de Frankfurt ou do Salão do Livro de Paris, outros eventos culturais internacionais consagraram ao Brasil um espaço privilegiado nos últimos anos.

A Feira do Livro Infantil e Juvenil de Bolonha, o evento mais importante sobre livros para crianças e jovens no panorama internacional, homenageou a literatura infanto-juvenil brasileira em 2014. Sempre em 2014, a literatura brasileira esteve no centro das atenções da Feira do Livro de Caracas e em 2013 o Brasil foi o país tema da Feira do Livro de Bogotá. São Paulo foi a cidade homenageada em 2014 na Feira de Livros de Buenos Aires, que deu espaço à valorização da produção literária das periferias paulistanas, representadas por dezenas de artistas de diversos coletivos e saraus, por um total de 16 coletivos e mais de 100 poetas/artistas. Em ocasião da feira, o escritor e ativista cultural Alessandro Buzo declarou:

Nunca tantos periféricos saíram do país juntos ao mesmo tempo. Essa experiência vai ser positiva e pode alavancar a produção literária, pois talvez as grandes editoras olhem para nossa literatura com mais respeito<sup>453</sup>.

---

<sup>452</sup> “França é fundamental para o projeto de internacionalização da literatura brasileira”, *O Globo*, disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/franca-fundamental-para-projeto-de-internacionalizacao-da-literatura-brasileira-15664887>, acesso em março de 2015

<sup>453</sup> “A periferia paulistana no centro argentino”, *Brasil de fato*, disponível em <http://www.brasildefato.com.br/node/28284>, acesso em fevereiro de 2015

Entre os saraus que participaram, houve também o Sarau dos Mesquiteiros, organizado por Rodrigo Ciríaco e os seus alunos.

Os eventos literários internacionais constituem portanto uma grande ocasião para uma literatura periférica como a brasileira sair da sua perifericidade e aproveitar a plateia internacional para transmitir as suas imagens de nação e as suas identidades culturais.

Contudo, como sugere Guiomar de Grammont numa entrevista realizada em 2013 depois da Feira de Frankfurt (ver anexos), seria oportuno que os atores envolvidos no processo de internacionalização da literatura brasileira fizessem ações mais impactantes e eficazes para desenvolver uma maior compenetração da literatura brasileira dentro da cultura de recepção: por exemplo, como afirma Guiomar de Grammont, o pavilhão Brasil da Feira de Frankfurt foi visitado principalmente por pessoas que já tinham em antecedência um interesse pelo Brasil e não por pessoas que queriam descobrir novos panoramas literários. Isso depende ao mesmo tempo da cultura de produção que não sabe realmente alcançar um público internacional mas também pela cultura de recepção que nem sempre é disponível em aceitar o novo que sai dos esquemas estabelecidos, como lembra Nergaard. Por exemplo, durante o festival de literatura Etonnants Voyageurs (Saint Malo, França), o escritor João Paulo Cuenca, autor do livro *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, cuja história se situa no Japão, foi muitas vezes convidado a falar sobre temas externos ao seu livro e relacionados com as imagens que a cultura francesa construiu sobre o Brasil, das quais o Japão estava evidentemente excluído. Também Bernardo Carvalho, que costuma ambientar os seus romances em cenários diferentes do Brasil (da Mongólia ao Japão), é recebido no exterior com um certo estranhamento, mesmo tendo muito sucesso de crítica e de público. Como observa Rissardo, a revista semanal francesa *Livres Hebdo*, questionou a escolha da Mongólia como cenário dos romances do escritor e a resenhista da revista *Les Inrockuptibles* se surpreendeu ao ler um romance sobre a Rússia (*O filho da mãe*) escrito por um brasileiro<sup>454</sup>.

Esses exemplos revelam que a imagem que a cultura de chegada, nesse caso a francesa, constrói sobre a cultura de partida não muda muito facilmente e que se consolida, como sugere Nergaard, em um cânone parcial e seletivo que não aceita muitas interferências. Porém, mesmo que

---

<sup>454</sup> Agnes RISSARDO, “Contra o clichê: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa”, XIII Congresso Internacional da ABRALIC, Internacionalização do Regional, 2013, p.10, disponível em <http://anais.abralic.org.br/resumo.php?idtrabalho=190>, acesso em março de 2015

a presença de vozes que saem desse cânone na cena literária internacional não leve automaticamente a uma mudança da imagem de nação, ela revela que o Brasil está mais inclinado a mostrar também as visões mais contrastantes e menos alinhadas com a ideologia nacional. A delegação brasileira, formada pelos autores, as autoridades editoriais e públicas, que participa de tal eventos internacionais, apropria-se o privilégio de definir os limites do pensável o do impensável sobre o Brasil. Nesse sentido, a presença, nos centros representados por Frankfurt e Paris, da literatura periférica brasileira, assim como de outros autores que mesmo não se reconhecendo no movimento de literatura periférica questionam os estereótipos da margem nas suas narrativas, é certamente uma grande oportunidade para definir o extraordinariamente pensável sobre o Brasil, longe dos clichés habituais.

Como lembra Sorá no seu estudo sobre a presença do Brasil na Feira de Frankfurt de 1994<sup>455</sup>, o perfil da Feira de Frankfurt foi delineado sob a influência de duas forças opostas: de um lado, a feira foi concebida como centro de intercâmbio do mercado dos *best sellers* e, do outro lado,

como espaço de manifestação de críticas político-culturais que pretendem fazer dela um centro de divulgação dos problemas e da literatura do Terceiro Mundo. Por volta de meados da década de 70, a rivalidade entre os agentes quanto ao modelo legítimo de feira provocou a realização de feiras paralelas, organizadas por “pequenos editores políticos e alternativos”, segundo avaliam retrospectivamente os atuais organizadores. A pacificação foi obtida em 1976, quando se institucionalizou a escolha de temas centrais a cada dois anos. [...] A dinâmica dos temas centrais foi modificada no final dos anos 80 para dar lugar à exposição anual de países-tema. Da exposição de temas elaborados pela empresa organizadora da feira, que privilegiavam nações jovens em livros, regiões ou questões culturais e políticas “problemáticas,” passou-se à exposição de “países-tema”, organizada pelas autoridades de cada país interessado<sup>456</sup>.

É interessante ler hoje essa reflexão, escrita por Sorá em 1996, e pensar na edição de 2013 e na análise dos momentos marcantes da participação do Brasil que foi elaborada aqui. Hoje, a feira ainda é organizada em torno de países-tema pelas autoridades dos países interessados. As críticas sobre a escolha dos autores, o discurso de Ruffato, a presença de Ferréz e de Marcelino Freire, as palestras sobre temas políticos que ocorreram durante a edição de 2013, são o sinal de que um “espaço de manifestação de críticas político-culturais” ainda existe dentro da Feira de Frankfurt.

Porém, no que diz respeito ao Brasil, esses casos de “subversão crítica” não são a expressão de uma escolha política generalizada mas sim o resultado da ação de alguns atores que tentam delinear outros caminhos fora dos modelos impostos. São então mais próximos de exceções do que de tendências. Isso não quer dizer que essas exceções não possam conseguir mudar as imagens de

---

<sup>455</sup> Gustavo SORÁ, “Os Livros do Brasil entre o Rio de Janeiro e Frankfurt”, Rio de Janeiro, *BIB*, n. 41, 1º semestre de 1996, pp. 1-156

<sup>456</sup> *Ibidem*

nação que o Brasil constrói de si mesmo e as que o mundo afora constrói do Brasil mas o percurso é ainda longo. A narrativa é, como observa Anderson, uma das mensagens mais poderosas para imaginar a nação. Partindo dessa ideia, pode-se afirmar que o Brasil está construindo uma nova imagem de si em que a margem talvez tenha um lugar. Porém, seria importante lembrar que já na edição de 1994 da Feira, em que o Brasil era o país homenageado, os representantes do Brasil falavam em “rechaçar os estereótipos”, “mostrar a eles uma tradição desconhecida e complexa”, “sintetizar a diversidade em mostras e debates”<sup>457</sup>. Quase vinte anos depois, essas mesmas palavras-chaves são repetidas mas a “diversidade” não se afirmou ainda como elemento fundador da imagem da nação, que permanece dominada pelos estereótipos. Além disso, como lembra Lindoso, é importante refletir sobre o real impacto dos grandes eventos internacionais, como a Feira de Frankfurt e o Salão do Livro de Paris, para a promoção de uma literatura nacional.

Segundo Lindoso, a participação do Brasil como país homenageado em eventos culturais internacionais é importante por dois fatores:

O primeiro é a ampliação da presença dos autores brasileiros no exterior, com a venda de direitos autorais. O segundo é inserir essas homenagens dentro do contexto da diplomacia cultural, o que remete o evento à consideração da importância do país que homenageia para os objetivos da política exterior do Brasil<sup>458</sup>.

Lindoso fala também dos efeitos imediatos dessa participação:

Se bem organizada e estruturada, a presença como “país homenageado” rende efeitos culturais imediatos, mostrando os mais variados aspectos da nossa cultura no país da feira, e cria um ambiente propício para o desenvolvimento de outras ações de política externa, tanto na área cultural como das relações políticas e econômicas<sup>459</sup>.

A participação como país homenageado pode então ter efeitos benéficos. Contudo, Lindoso recomenda que algumas condições sejam cumpridas:

No âmbito da política cultural, entretanto, existe uma condição para que essa ação possa ter um efeito duradouro. É que o país tenha uma política cultural consistente, tanto para ações internas quanto internacionais. Caso contrário, os efeitos dessas ações se desfazem muito rapidamente, sem que haja um “retorno” continuado que aproveite sistematicamente o esforço concentrado que foi feito<sup>460</sup>.

---

<sup>457</sup> Felipe, LINDOSO, “Teoria incompleta de uma exposição brasileira”, *Folha de S. Paulo*, 20-11-94 In: SORÁ, *op.cit.*

<sup>458</sup> Felipe LINDOSO, “País tema de feiras internacionais? Para que serve?” disponível em <http://www.publishnews.com.br/telas/colunas/detalhes.aspx?id=64582>, acesso em fevereiro de 2015

<sup>459</sup> *Ibidem*

<sup>460</sup> *Ibidem*

Segundo Lindoso, foi justamente por falta dessa política cultural consistente que a participação do Brasil como país homenageado na Feira de Frankfurt de 1994 e no Salão do Livro de Paris de 1998 não conseguiu ter os efeitos esperados e não permitiu mudar a posição da literatura brasileira dentro do panorama literário mundial:

O programa de apoio às traduções, como já disse em outro momento, viveu anos e “solução”: um ano tinha, outro não, outro talvez. O Itamaraty reduziu drasticamente o número e as ações dos CEBs – os Centros de Estudos Brasileiros – que eram o principal instrumento da ação cultural brasileira no exterior. E o Ministério da Cultura fez pouquíssimas ações no período 1996/2002. Depois de 1994, o MinC não retomou o programa de cátedras de ensino de literatura que existia anteriormente, e só este ano deu impulso decisivo ao programa de apoio às traduções. O Itamaraty, por sua vez, continua sem dar o devido impulso aos CEBs que sobreviveram, depois de ter fechado vários deles<sup>461</sup>.

Ao suprimir praticamente os leitorados de ensino de língua e literatura brasileira na Europa e ao reduzi-los drasticamente no mundo, o governo brasileiro escolheu cortar uma forma bem mais útil a longo prazo (mas pouco visível no “mercado” editorial) de modificação da posição da literatura brasileira no cenário internacional. Optou-se por manifestações de efeito, com apoio da imprensa, tanto nacional como internacional, desprezando ações de formação do leitor.

Não é por acaso que a presente análise se concentrou sobre dois eixos principais, ou seja a tradução e os grandes eventos literários internacionais. Esses dois eixos são complementares e precisam reciprocamente um do outro e, além disso, precisam ser inseridos em uma política cultural mais ampla e sólida que possa permitir ao Brasil entrar, e não só durante o tempo limitado dos eventos internacionais, na cena literária mundial. Hoje em dia, é o mercado que determina a internacionalização de uma literatura mas se um país quer que a sua literatura nacional entre a fazer parte do panorama literário internacional deve elaborar um programa longo e sólido de ações miradas a tal fim. A literatura é feita pelos escritores mas a sua difusão depende de um conjunto de ações em diversos âmbitos e, principalmente, o econômico, o político e o educacional. O mapa geoliterário mudará quando os países periféricos ultrapassarão a “síndrome do grande evento<sup>462</sup>” e terão políticas públicas sólidas para projetar a sua cultura no exterior. Os grandes eventos podem ser a ocasião para desenvolver um programa de ação mais duradouro que tenha a tradução como um dos seus pilares fundamentais.

Como vimos, a participação do Brasil como país homenageado em Frankfurt e em Paris nos anos 90 não permitiu mudar a sua posição dentro do panorama literário mundial. As múltiplas

---

<sup>461</sup> *Ibidem*

<sup>462</sup> *Ibidem*

ocasiões dessa década serão mais frutíferas para fazer sair a literatura brasileira da sua perifericidade?

As políticas públicas, também graças ao sucesso do programa de apoio à tradução da FBN, parecem mais atentas à importância de desenvolver uma ação de sustento permanente. Além disso, considera-se que pode ser justamente a força intelectual da periferia do Brasil a propulsionar um movimento novo e inovador para sair de uma perifericidade literária em nível mundial. Por “periferia”, entende-se aqui o conjunto de vozes que, durante esses eventos e graças à tradução das suas obras em línguas estrangeiras, conseguem levar questionamentos, polêmicas e senso crítico para o centro. Como vimos, Marcelino Freire, Ana Paula Maia, Rodrigo Ciríaco, Luiz Ruffato, Paulo Lins ou Ferréz conseguiram, todos de maneiras diferentes, traçar e difundir uma imagem de nação que inclui também a existência de uma margem (social, política, geográfica e literária) muitas vezes esquecida. Através da tradução essa margem sai da sua posição afastada e, aos poucos, alcança um público internacional. Talvez seja essa a novidade da segunda década dos anos 2000 que poderá abalar os velhos equilíbrios entre nações dominantes e dominadas, entre centros e periferias. A literatura periférica brasileira, chegando no centro internacional através da tradução e, conseqüentemente, dos eventos literários como a Feira de Frankfurt e o Salão do Livro de Paris, entra num processo de legitimação por parte da crítica e dos mídias internacionais. Desse modo, essa literatura é reconhecida enquanto tal primeiramente na cena internacional do que na cena nacional.

No que concerne à literatura marginal-periférica, na medida em que existe a recepção dessa vertente por um público leitor, em que os livros possuem meios de circulação (alguns já integrados ao grande sistema editorial, outros com modos específicos ou alternativos), e que estes se tornaram alvo até mesmo da grande mídia televisiva e jornalística e do mercado editorial, ela é parte integrante do campo literário, ou seja, é tão literatura quanto qualquer outra legitimada, e desempenharia um papel de força oposta àquela que está em voga. No entanto, apesar de estar em parte inserida na mídia e no mercado, o reconhecimento dessa literatura frequentemente denominada “menor” é feito por uma parcela da sociedade, a que é excluída e que não determina os juízos de valor dominantes e vigentes. Ou seja, a maior parte da crítica que possui esse poder de legitimação ainda não reconhece tal literatura, tais obras e autores – provavelmente por se distanciarem dos parâmetros adotados para critério de julgamento e valoração<sup>463</sup>.

O processo de legitimação é transformado pela tradução: a crítica brasileira, depois que o centro internacional introduz a literatura periférica dentro do seu campo literário, é chamada a reconhecê-la.

---

<sup>463</sup> SOARES, *op.cit.*, p.108

Um dos alvos mais importantes que estão em jogo nas lutas que se desenrolam no campo literário ou artístico é a definição dos limites do campo, ou seja, da participação legítima nas lutas. Dizer a propósito dessa ou daquela corrente, desse ou daquele grupo, que “isso não é poesia”, ou “literatura”, significa recusar-lhe uma existência legítima, significa excluí-lo do jogo, excomungá-lo. Essa exclusão simbólica não é senão o inverso do esforço no sentido de impor uma definição de prática legítima, no sentido, por exemplo, de constituir como eterna e universal uma definição histórica de tal arte ou tal gênero que corresponda aos interesses específicos dos detentores de um determinado capital específico. Quando bem sucedida, essa estratégia, que, assim como a competência que ela coloca em jogo, é inseparavelmente artística e política (no sentido específico), consegue garantir-lhes um poder sobre o capital detido por todos os demais produtores, na medida em que, através da imposição de uma definição da prática legítima, é a regra do jogo mais favorável a seus triunfos que se acaba impondo a todos (e sobretudo, pelo menos no limite, aos consumidores), são as suas realizações que se tornam a medida de todas as realizações<sup>464</sup>.

A literatura periférica brasileira, inserida nos campos literários das nações centrais, subverte as regras de dominação do campo literário brasileiro. Os vários campos literários nacionais cruzam-se formando um polissistema internacional. A teoria de polissistema de Even-Zohar prevê justamente que o polissistema se transforme:

O que constitui a troca no eixo diacrônico é a vitória de um estrato sobre outro. Neste movimento opostamente centrífugo e centrípeto, os fenômenos são arrastados do centro para a periferia, enquanto isso, em sentido contrário, certos fenômenos podem abrir-se para o centro e ocupá-lo. Um polissistema, não obstante, não deve ser pensado em termos de um só centro e uma só periferia, posto que, teoricamente, se supõem várias destas posições. Pode ter lugar um movimento, por exemplo, no qual certa unidade (elemento, função) se transfira da periferia do sistema adjacente dentro do mesmo polissistema, e, nesse caso, poderá logo continuar movendo-se, ou não, até o centro do segundo<sup>465</sup>.

Para concluir, vimos como na época e no espaço em que vivemos a cultura se contamina com os efeitos da globalização. Nesse contexto, a tradução e os encontros literários internacionais são canais essenciais para a internacionalização da literatura.

O trânsito e os fluxos de uma língua para outra, de uma influência ou de uma ideia são hoje constantes e permitem construir uma rede literária que ultrapassa as fronteiras. Apesar disso, permanecem as hierarquias entre nações literariamente dominantes e nações literariamente dominadas. A circulação das ideias e das línguas é certamente mais forte graças à globalização mas os critérios de reconhecimento continuam sendo ligados ao prestígio cultural de algumas línguas e literaturas centrais.

Nesse contexto, a literatura brasileira contemporânea tenta encontrar um espaço, através de diferentes estratégias: escrita mais ou menos exportável e mais ou menos estereotipada, tradução,

---

<sup>464</sup> Pierre BOURDIEU, *Coisas ditas*, (*Choses dites*) tradução Silveira C. e Pegorin D., São Paulo, Brasiliense, 1990, p.173

<sup>465</sup> Itamar EVEN-ZOHAR, “Polysystem Theory”, *Poetics Today* 1 (1-2, Autumn), 1979, disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>, acesso em junho de 2015

participação a eventos internacionais, programas de apoio. Infelizmente essas estratégias não são coordenadas por uma política cultural comum e riscam então de não ter uma grande eficácia em vista de uma mudança da posição dentro do sistema literário mundial.

Porém, a novidade desse século talvez seja justamente a possibilidade da existência de uma polifonia literária que não precisa dos canais oficiais para existir e que, aos poucos, entra no sistema literário nacional e mundial.

A produção literária contemporânea não fica à espera da legitimação do centro (nacional ou internacional) para existir mas, ao contrário, aproveita as novas possibilidades da globalização para encontrar um espaço dentro do sistema mercadológico e midiático e, desse modo, atingir o público. Num país de dimensões continentais como o Brasil e onde as desigualdades sociais se mantêm ainda, a circulação através de um sistema não oficial (web, pequenas editoras, encontros) consegue, em parte, neutralizar as grandes distâncias e o afastamento dos tradicionais centros produtores de cultura nacionais (São Paulo e Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre) e, através da tradução, internacionais (entre outros, Frankfurt e Paris). Graças a esses novos fluxos de circulação artística entre centros e periferias literários nacionais e internacionais, um novo mapa geoliterário começa a delinear-se.

Para apreender a especificidade do momento atual e das dinâmicas de globalização no campo literário, o estudo do funcionamento da tradução no contexto de produção e de recepção de uma cultura é essencial. A sociologia da tradução, parte integrante dos *Translation Studies*, visa justamente associar a abordagem hermenêutica da tradução a uma abordagem econômica a fim de evitar ao mesmo tempo a obsessão da singularidade textual e a redução dos livros traduzidos a bens que são produtos e consumados conforme a lógica do mercado e difundidos conforme as regras do comércio nacional e internacional. Uma visão sociológica sobre a tradução permite ao contrário apreender as suas diferentes componentes e elaborar uma investigação sobre as relações internacionais entre nações e grupos linguísticos. A tradução é estudada enquanto elemento das dinâmicas de força entre os países e as suas línguas e, de consequência, é situada dentro da hierarquia internacional. As feiras internacionais dos livros, como a de Frankfurt e de Paris, são espelhos dessa hierarquia internacional. Os estudos de Nergaard sobre o papel da tradução na construção da identidade cultural de uma determinada cultura operada pela cultura de chegada (ou cultura tradutora) foram o ponto de partida para refletir sobre o impacto da tradução nas relações entre o Brasil e o mundo. Em particular, foi observado o percurso da editora Anacaona para entender como, através de escolhas tradutórias dentro do texto e do paratexto e das relações com as instituições, ela consegue propor ao público francês imagens de literatura brasileira que, incluindo

novas vozes, interveem na contestação da identidade cultural canônica atribuída ao Brasil pela França. As teorias de Nergaard foram integradas com aquelas de Coletti que põe em evidência como os próprios autores adoptam técnicas narrativas a fim de tornar as suas obras mais facilmente acessíveis para um público internacional. Nesse sentido, a tradução entra mais especificamente no campo da reflexão sobre a literatura mundo.

It showed that world literature was indeed a system—but a system *of variations*. The system was one, not uniform. The pressure from the Anglo-French core *tried* to make it uniform, but it could never fully erase the reality of difference. (See here, by the way, how the study of world literature is—invariably—a study of the struggle for symbolic hegemony across the world.) The system was one, not uniform<sup>466</sup>.

Talvez seja nessa desuniformidade, e num *continuum* de múltiplas diferenças e gradações, que uma nova literatura possa surgir, partindo das periferias para propor narrativas e linguagens desancorados dos lugares-comuns e das dicotomias.

---

<sup>466</sup> MORETTI, *op.cit.*, 2000, p.11

## Conclusão

Objetivo dessa análise foi observar como a relação entre o centro e a periferia se manifesta em literatura. Diferentes eixos e níveis foram explorados: partindo da difícil definição dos conceitos de centro e periferia, passou-se ao aprofundamento das centralidades e das perifericidades em âmbito linguístico e literário, primeiramente com um foco na literatura periférica de São Paulo e, sucessivamente, nas obras de quatro autores, pertencentes a meios literários diferentes e com percursos criativos e proveniência sociocultural variados; no final, analisou-se de mais perto o papel da tradução como fator de internacionalização da literatura.

O plano nacional, ou seja a observação das dinâmicas internas ao Brasil, sempre foi posto em diálogo com aquele internacional a fim de apreender o sistema de dupla centralidade/perifericidade constituído pelas periferias das grandes cidades brasileiras dentro de um país já em si periférico e, conseqüentemente, observar como a tradução age para confirmar ou subverter as centralidades e perifericidades.

O primeiro capítulo quis traçar uma contextualização cultural e linguística do Brasil, necessária para situá-lo dentro do sistema mundo. O Brasil encontra-se numa posição subalterna dentro do sistema cultural mundial, onde as grandes nações literárias ainda possuem o privilégio de determinar tendências e correntes. Portanto, conceitos como o de cânone e de literatura nacional são objetos de debates e discussões. A subalternidade do país no sistema cultural internacional refletiu-se no contexto nacional onde continuam a existir fronteiras rígidas entre a norma, literária e linguística, e as formas que a contestam. A relação entre centro e periferia está portanto na base da situação internacional e nacional do Brasil. Os vários níveis, a partir do mundial até o urbano, se encaixam nessa dialética. Considerados esses elementos, a literatura periférica de São Paulo constitui um exemplo importante de contestação das dinâmicas de dominação do centro. A partir das suas origens, nos anos 90 do século XX, graças aos números especiais da revista *Caros Amigos*, a literatura periférica afirma a voz da margem através de um olhar interno, pelo fato dos autores pertencerem ao contexto socioeconômico e cultural periférico. Os autores, entre os quais lembramos aqui Sérgio Vaz, Ferréz, Alessandro Buzo, Rodrigo Ciríaco, Sacolinha e Allan da Rosa, estão inseridos num sistema de edição e distribuição independente externo às normas impostas pelos grandes grupos editoriais. A literatura periférica desenvolve-se em torno de alguns discursos recorrentes relativos ao espaço, ao transporte, ao tempo e ao cotidiano periférico, à riqueza e à pobreza, ao trabalho, ao desemprego e à violência. Os gêneros preferidos são o conto e a poesia cuja brevidade, se comparados ao romance, permite um acesso mais imediato pela parte do público

e também as performances orais dos textos, nomeadamente durante os saraus. A importância conferida à oralidade é visível também na língua utilizada pelo escritores, rica em formas coloquiais e de gíria. O público da literatura periférica é constituído principalmente pelos moradores dos bairros periféricos que encontram nos textos uma possibilidade de identificação, o que leva ao desenvolvimento de práticas de leituras e de reações positivas frente aos problemas do contexto socioeconômico. Se os textos de literatura periférica não conseguem, às vezes, sair de uma escritura testemunhal de caráter mais político do que literário, eles representam de todo modo uma grande novidade dentro do sistema literário e poderiam permitir, se lhe fossem integrados, uma maior pluralidade e heterogeneidade.

Além dos escritores de literatura periférica, há outros autores que, na cena contemporânea, se interessam pela periferia. Portanto, além de Rodrigo Ciríaco, escritor que se reconhece como pertencente à literatura periférica de São Paulo, foram selecionados três outros autores: Patrícia Melo, Ana Paula Maia e Marcelino Freire. A leitura comparada de alguns textos desses quatro autores permitiu observar as diferentes representações literárias da relação centro/periferia. Rodrigo Ciríaco, totalmente inserido no contexto da periferia e utilizando o espaço da literatura para exprimir o seu engajamento político e social, escreve textos com um objetivo sócio-pedagógico definido que impede uma maior liberdade de criação. Patrícia Melo, do seu lado, explora a periferia (o outro, o pobre, o marginal) através de um olhar externo: a sua representação da alteridade baseia-se em imagens filtradas de modo que ela resulta impregnada de fantasmas e de estereótipos, tendo a violência como núcleo narrativo essencial. Ao contrário, as narrativas de Ana Paula Maia e de Marcelino Freire tentam entrar no espaço do outro saindo do lugar-comum e inventando, seja no plano temático seja no plano estilístico, novas perspectivas que convidam o leitor a pôr em questão o sistema de representação estabelecido, onde a periferia aparece como estigma ou como repositório de um novo exotismo literário. Ana Paula Maia explora mundos marginalizados, analisando a violência da sociedade a partir da descrição das profissões mais duras, nas quais se exprime a brutalidade do ser humano. A escritora utiliza a margem como dado real a partir do qual construir narrativas, sem nenhuma reivindicação social ou política mas também evitando uma visão estereotipada para pôr em cena personagens cujas profissões são desvalorizadas e consideradas como “suas” pela sociedade. Marcelino Freire, visitando realidades diferentes sem ficar embrulhado em visões pré-constituídas, sabe habitar o centro tanto quanto a periferia, na realidade tanto quanto na língua e na literatura, colocando-se numa posição externa de onde observa o outro, representado pelo centro ou pela periferia, conforme o texto.

A relação centro/periferia foi sucessivamente analisada no âmbito do sistema literário mundial e, principalmente, da circulação das obras graças à tradução e aos eventos literários internacionais. O trânsito e os fluxos de uma língua para outra, de uma influência ou de uma ideia são hoje constantes e permitem construir uma rede literária que ultrapassa as fronteiras. Apesar disso, permanecem as hierarquias entre nações literariamente dominantes e nações literariamente dominadas, sendo que os critérios de reconhecimento continuam sendo ligados ao prestígio cultural de algumas línguas e literaturas centrais. A literatura brasileira contemporânea tenta encontrar um espaço, através de diferentes estratégias: escrita mais ou menos exportável e mais ou menos estereotipada, como mostrou a análise dos textos dos quatro autores do *corpus*; tradução; participação a eventos internacionais; programas de apoio à tradução; aproveitamento de canais não oficiais como o espaço da rede ou as pequenas editoras independentes. Para apreender a especificidade do momento atual e das dinâmicas de globalização no campo literário, o estudo do funcionamento da tradução no contexto de produção e de recepção de uma cultura foi essencial: a tradução é considerada como parte integrante das dinâmicas de força entre os países e as suas línguas e, de consequência, intervém na formação das identidades culturais. Os estudos de Nergaard sobre o papel da tradução na construção da identidade cultural de uma determinada cultura operada pela cultura tradutora foram essenciais para refletir sobre o impacto da tradução nas relações entre o Brasil e o mundo. Em particular, foi observado o percurso da editora francesa Anacaona para entender como, através de escolhas tradutórias dentro do texto e do paratexto e das relações com as instituições, ela consegue propor ao público francês imagens de literatura brasileira que, incluindo novas vozes, interveem na contestação da identidade cultural canônica atribuída ao Brasil pela França. As teorias de Nergaard foram integradas com aquelas de Coletti que põe em evidência como os próprios autores adoptam técnicas narrativas a fim de tornar as suas obras mais facilmente acessíveis para um público internacional. Nesse sentido, a tradução entra mais especificamente no campo da reflexão sobre a literatura mundo, conceito muito debatido ao qual vários críticos se dedicam. Casanova imagina uma república mundial das letras que não negue os movimentos e conflitos internos ao sistema literário e onde alguns autores “autônomos” seriam a expressão da pluralidade. Moretti, do seu lado, atribui a algumas obras a capacidade de ser mundiais pelo fato de aspirar ao universal através de uma linguagem “anormal” ou muito criativa, que as rende também dificilmente traduzíveis. A noção de obra mundo de Moretti distancia-se portando da ideia de Coletti de romance-mundo, cuja mundialidade seria dada pelo fato de apresentar técnicas narrativas e linguísticas estandardizadas e estereotípicas, elaboradas tendo em vista um público global imaginário e que, de consequência, são facilmente traduzíveis. De fato, os textos

traduzidos, aproveitando a distância que os separa da cultura de partida, interveem na formação de exotismos e estereótipos. No caso do Brasil, vimos que a imagem da periferia e da favela como espaços do crime é hoje ao centro de muitas narrativas que visam um público nacional e internacional que, graças à justa distância que o separa da realidade descrita, pode interessar-se sem porém se sentir envolvido. Assim, a periferia urbana vira o novo exotismo de muita literatura brasileira contemporânea: realiza-se um processo de homogeneização que nega, por meio de uma língua e de narrativas estandardizadas, a pluralidade da sociedade brasileira e das suas vozes. Se, ao contrário, as diferenças fossem consideradas como base constitutiva e não como obstáculos a serem ultrapassados para alcançar um universal homogêneo através de escritas ou traduções estandardizadas e normalizadoras, uma literatura plural e heterógena poderia surgir, tanto no plano nacional quanto no plano internacional.

A uma literatura que responde só a critérios mercadológicos de venda e exportação, por meio da produção de textos estandardizados que reproduzem estereótipos e da sua difusão no mercado editorial internacional através de traduções normalizadoras, opõe-se a produção de autores que conseguem sair de uma escrita ancorada em lugares-comuns e explorar as especificidades do seu território para contá-lo através de linguagens inovadoras. Através de traduções que respeitem a especificidade dessas narrativas e não tentem escondê-las atrás de estandardizações, pode-se contribuir à construção de uma literatura mundial heterogênea. Marcelino Freire, a literatura periférica brasileira, a escrita de Ana Paula Maia e as ações da editora Anacaona são alguns exemplos de um processo que, em graus diferentes, tenta trazer a diferença dentro do centro, pondo em discussão a sua ação hegemônica.

Partindo da periferia da periferia (periferia de São Paulo de um país periférico na cena mundial), observando as dinâmicas de dominação e subalternidade e considerando a literatura como um “território contestado<sup>467</sup>”, tentou-se pensar em novas literaturas mundos, plurais e heterogêneas. Acredita-se que são as vozes periféricas, seja no plano nacional seja no plano internacional, cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão, que sacudem, com a sua presença, nossa concepção do que é ou deve ser o literário e, pondo em discussão as hierarquias e as dicotomias (norma/uso, centro/ periferia), sugerem novas configurações possíveis.

---

<sup>467</sup> DALCASTAGNÉ, *op.cit.*, 2012, p.13

Como lembra Dalcastagné, o significado do texto literário, como a sua crítica, se estabelece num fluxo em que se seguem, se quebram ou se reafirmam tradições e onde as formas de interpretação permanecem abertas. Se ignoramos essa abertura, reforçamos o “papel da literatura como mecanismo de distinção e de hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório<sup>468</sup>”.

Ao longo dessa tese doutoral, vimos como as palavras de Luiz Ruffato, já citadas na introdução, relativas à noção de “escrita como compromisso”, podem ser interpretadas de maneiras diferentes: o compromisso pode ser acordo, ajuste, convenção a respeito das imposições do “capitalismo selvagem” ou engajamento e comprometimento. Em outras palavras, a perifericidade pode ser utilizada para a elaboração de discursos literários condescendentes e moldados em função das expectativas do público nacional e internacional ou pode se tornar ponto de partida para criações que contestam a dominação do centro e tentam propor novas formas de luta e de resistência social, mesmo que isso comporte o risco de não encontrar mais o favor da maioria dos leitores. Só que talvez não exista uma divisão tão rígida entre essas duas atitudes (conveniência/engajamento) e que, ao contrário, os autores brasileiros contemporâneos reagiam todos de várias maneiras frente à perifericidade, numa negociação constante entre a conveniência e o comprometimento, em infinitas gradações, tendo como matéria-prima “o fato de habitar os limiares do século XXI, de escrever em português, de viver em um território chamado Brasil.”

---

<sup>468</sup> *Ibidem*, p.17



## Bibliografia

### Bibliografia crítica

AJZENBERG, Bernardo, “Obra parece pular para as telas”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/09/2000, disponível em [www1.folha.uol.com.br/fsp/.../fq3009200022.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/.../fq3009200022.htm), acesso em março de 2014

ALBERTAZZI, Silvia, “Canone”, in *Abecedario Postcoloniale I-II*, Macerata, Quodilibet, 2004

ALMEIDA, Geruza Zelnys, “Oralidade e improviso em Marcelino Freire”, In: *Signum: estudos linguísticos*, número 13/2, p.43-58

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991

ANDRADE, Oswald, in “Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”, *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928

APTER, Emily, *Against World Literature: on the Politics of Untranslatability*, London/NewYork, Verso, 2013

ASSIS, Machado de, “Instinto de nacionalidade”, in *Obra completa*, v.III, Rio de Janeiro, Aguilar, 1962

BAGNO, Marcos, *A norma oculta: língua e poder na sociedade brasileira*, São Paulo, Parábola, 2003

BARBERENA, Ricardo Araújo, “A trilogia do refugio humano: o imaginário abjeto de Ana Paula Maia”, *Revue Etudes Ibériques*, numero 2, Paris, Université Sorbonne, 2012, disponível em <http://iberical.paris-sorbonne.fr/essai-page/numero-2-automne-2012/>, acesso em agosto de 2014

BARBOSA, João Alexandre, “Prefácio” In: FREIRE, Marcelino, *Angu de Sangue*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000

BENTES, Ivana, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, In: DE ROSA, Gian Luigi (org.), *Alle Radici del Cinema Brasiliano*, Milão, Salerno, 2003, v. 1, p. 223-237

BENTES, Ivana, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, *ALCEU*, v.8. n.15. - jul./dez. 2007, p. 242-255, disponível em [http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf), acesso em setembro de 2013

BENVENUTI, Giuliana, CESERANI, Remo, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012

BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Abingdon, Routledge, 1994

- BLOOM, Harold, *The Western Canon*, New York, Harcourt Brace and Co., 1994
- BORTONI-RICARDO, Stella Maria, *Nós chegemu na escola, e agora? Sociolinguística e educação*, São Paulo, Parábola Editorial, 2011
- BOURDIEU, Pierre, *Coisas ditas, (Choses dites)* tradução Silveira C. e Pegorin D., São Paulo, Brasiliense, 1990
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001
- CALDEIRA, Teresa P.R., *City of Walls: Crime, Segregation and Citizenship in São Paulo*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2000
- CALVET, Alain, CALVET, Louis-Jean, *Baromètre Calvet des langues du monde*, 2011, disponível em <http://wikilf.culture.fr/barometre2012/>, acesso em setembro de 2015
- CALVINO, Italo, (1993), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2013
- CÂNDIDO, Antônio, “A nova narrativa”, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987
- CÂNDIDO, Antônio, “Literatura e subdesenvolvimento” in *Educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989, p.140-162
- CÂNDIDO, Antônio, *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1993
- CARDONA, Giorgio Raimondo, *Culture dell’oralità e culture della scrittura*, In ASOR ROSA (org.) *Letteratura italiana, II, Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983
- CASANOVA, Pascale, (1999) *La république mondiale des lettres*, Paris, Editions du Seuil, 2008
- CASANOVA, Pascale, “Consécration et accumulation du capitale littéraire: la traduction comme échange inégal”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Le Seuil, 2002/4, n.144, p.7-20
- CASANOVA, Pascale, “Literature as a world”, In: *New Left Review* 31, 2005, pp. 71-90
- CASTELLS, Manuel, (1996) *The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I. *The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell, 2010, p. XVIII
- CESERANI, Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999
- COELHO, Nelly Novaes, *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*, São Paulo, Escrituras Editora, 2002
- COLETTI, Vittorio, *Romanzo Mondo La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, Il Mulino, 2011

- COMTE, Auguste, *Système de politique positive*, t.II, Statique sociale, 5e éd., Paris, Siège de la société positiviste, 1929, p.254, In: BOURDIEU, P. *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001
- CONDE, Miguel, “A retórica do verdadeiro em Marcelino Freire”, In: FINAZZI-AGRÓ, Ettore, REZENDE, Beatriz (orgs.), *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*, Rio de Janeiro, Revan, 2014
- CORONEL, Luciana Paiva, “A escrita da cidade partida: identidade e alteridade em Capão Pecado”, *Estudos literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.42, p.29-45, jul./dez. 2013, p.38
- CORTAZAR, Júlio, (1974) *Valise de cronópio*, tradução de D. Jr Arrigucci e J.A. Barbosa, São Paulo, ed. Perspectiva, 2006
- COSERIU, Eugenio, *Teoría del lenguaje y Lingüística General*, 1973, pp. 90-104, In: PRETI, D. ob. cit., pp. 30-31
- DALCASTAGNÉ, Regina, “Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais”, *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, número 2, 2012, disponível em <http://iberical.paris-sorbonne.fr/essai-page/numero-2-automne-2012/>, acesso em junho de 2015
- DALCASTAGNÉ, Regina, “Personagem do romance brasileiro contemporâneo:1990-2004”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, no 26. Brasília, julho-dezembro de 2005
- DA MATTA, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis, para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- DAMROSCH, David, “Frames for World Literature”, In: WINKO, Simone, JANNIDIS Fotis, LAUER Gerhard (org.), *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 496-515
- DE ROSA, Gian Luigi, DE LAURENTIS, Antonella (orgs.), *Lingue policentriche a confronto: quando la periferia diventa centro*, Milano, Polimetrica, 2009
- DE SWAAN, Abram, *Words of the World: the global language system*, Cambridge, Polity, 2002
- EBLE, Laetitia Jensen, “(Auto)biografias urbanas: percursos possíveis pela literatura marginal”, *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, número 2, 2012, disponível em <http://iberical.paris-sorbonne.fr/essai-page/numero-2-automne-2012/>, acesso em junho de 2015
- EVEN-ZOHAR, Itamar, “Polysystem Theory”, *Poetics Today* 1 (1-2, Autumn), 1979, disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>, acesso em junho de 2015
- FAVA, Francesco (org.), *Tradurre un continente: la narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Palermo, Sellerio, 2013
- FERRAZ, Flávia Unbehaum, “Testemunho e oralidade nos contos de Marcelino Freire”. In: *Terra roxa e outras terras*, volume 15. Pp. 28-35.

FERRÉZ, “A periferia de São Paulo pode explodir a qualquer momento”, *Caros Amigos*, São Paulo, n. 151, 2009, p. 12-17, p.15

FINAZZI AGRÒ, Ettore, “*Nefas*: Palavras e imagens da violência na moderna literatura brasileira”, In : *Escritas da violência*, Vol.I, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012

FRAWLEY, William, “ Prolegomenon to a theory of translation ”, In: L. Venuti,*The Translation Studies Reader*, London/New York, Routledge, 2000

FRONDIZI, Francisco de Rezende Lopes, “Tradução e identidade cultural: ficção brasileira em inglês”, disponível em [http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2006/relatorio/CTCH/Let/Francisco%20de%20Rezende%20Lopes%20Frondizi.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2006/relatorio/CTCH/Let/Francisco%20de%20Rezende%20Lopes%20Frondizi.pdf) , acesso em fevereiro de 2015

GAGNEBIN, Jeanne Marie, “Da relação ao outro: familiaridade ou indiferença?” In: *Escritas da violência*, Vol.I, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012, p.171

GINZBURG, Jaime, “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”, *Conexão Letras*, v. 3, p.61-66, 2008

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1981

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood, *Language as social semiotic*, Baltimore, University Park Press, 1978

HAWTHORNE, Susan, *Bibliodiversity: a Manifesto for Independent Publishing*, Australia, Spinifex Press, 2014

HOLLANDA, Heloisa Buarque de, *Impressões de viagem: Cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*, Rio de Janeiro, Aereoplano editora, 2004

HOLLANDA, Heloisa Buarque de, “Intelectuais x marginais”, *Revista Idiosincrasia*, 2005

HOLLANDA, Heloisa Buarque de, “Sérgio Vaz, um dos brasileiros mais influentes de 2009”, disponível em <http://www.literal.com.br/acervodoportal/sergio-vaz-um-dos-brasileiros-mais-influentes-de-2009-6456/>, acesso em março de 2014

INSTITUTO PEREIRA PASSOS, “Os Dados mais Recentes sobre a População de Favelas da Cidade do Rio de Janeiro”, *Rio Estudos*, n. 46, p.1, 2002

KALINOWSKI, Isabelle e VINCENT, Béatrice, “Notre seul capital: les lecteurs”, 2002, disponível em <http://agone.org/page/gazette/1.html>, acesso em junho de 2015

KOTHE, Flávio R., *O cânone republicano*, Brasília, Editora UnB, 2003

LEFEVERE, André, “Why waste our time on rewrites? The trouble of interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm” In: HERMANS, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*, London & Sidney, Croom Helm, 1985

- LEFEBVRE, Henri, (2009) *Le droit à la ville*, Paris, Ed.Economica Anthropos, 1968
- LINDOSO, Felipe, *O Brasil pode ser um país de leitores? Política para a cultura/Política para o livro*, São Paulo, Summus Editorial, 2004
- LINDOSO, Felipe, “País tema de feiras internacionais? Para que serve?” disponível em <http://www.publishnews.com.br/telas/colunas/detalhes.aspx?id=64582>, acesso em fevereiro de 2015
- LOUAULT, Frédéric, DABÈNE, Olivier, *Atlas du Brésil, Promesses et défis d'une puissance émergente*, Paris, Autrement, 2013
- LOURENÇO, Eduardo, “Imagem e miragem da lusofonia”, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, 2º ed., Gradiva, Lisboa, 1999, p. 174, In: MULINACCI, Roberto, “Lusofonie”, *Limes Rivista italiana di geopolitica: Lingua è potere*, Anno 2 n.3, 2010
- LUCCHESI, Dante, “Norma linguística e realidade social”, in BAGNO, Marcos (org.), *Linguística da norma*, São Paulo, Edições Loyola, 2004
- MARTINS, Márcia A. P., “O papel da patronagem na difusão da literatura brasileira: o Programa de Apoio à Tradução da Biblioteca Nacional”, In GUERINI, Andréia, TORRES, Marie Hélène C., COSTA, W. C. (orgs.), *Literatura Traduzida e Literatura Nacional*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008
- MORETTI, Franco, *La letteratura europea*, In: *Storia d'Europa. I: L'Europa oggi*, Torino, Einaudi, 1993
- MORETTI, Franco, *Opere Mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994
- MORETTI, Franco, “Conjectures on World Literature”, In: *New Left Review* 1, 2000, pp. 54-68
- MORETTI, Franco, “More conjectures”, In: *New Left Review* 20, 2003, pp. 73-81
- MORETTI, Franco, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005
- MULINACCI, Roberto, “Il canone pre-occidentale. La lirica italiana di Claudio Manuel da Costa e l'occidentalizzazione del Brasile”, In: *Topografia delle culture*, Bologna, I libri di Emil, 2011
- MULINACCI, Roberto, “Dialética da globalização ou a invenção da literatura mundial”, In: MACIEL, Diógenes André Vieira (Org.), *Memórias da Borborema 2: Internacionalização do Regional*, Campina Grande, ABRALIC, 2014
- MULINACCI, Roberto, “Lusofonie”, *Limes Rivista italiana di geopolitica: Lingua è potere*, Anno 2 n.3, 2010
- NERGAARD, Siri, *La costruzione di una cultura : la letteratura norvegese in traduzione italiana*, Rimini, Guaraldi, 2004
- NERGAARD, Siri (org.), (1995) *Teorie contemporanee della traduzione*, Bologna, Bompiani, 2007

- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de, “Literatura marginal: questionamentos à teoria literária”, *Ipotesi*, v.15, n.2 - Especial, Juiz de Fora, p. 31-39, jul./dez. 2011, disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/7-Literatura.pdf>, acesso em maio de 2015
- PAISCHE, Marcos, “Mudança e permanência”, *Jornal Rascunho*, disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/mudanca-e-permanencia/>, acesso em agosto de 2014
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do, *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*, Rio de Janeiro, 7 Letras/Faperj, 2013
- PEÇANHA, Érica, *Vozes Marginais na literatura*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2009
- PELLEGRINI, Tânia, “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: DALCASTAGNÈ, R. (Org.) *Ver e imaginar o outro – alteridade, desigualdade, violência na literatura contemporânea*, São Paulo, Horizonte, 2008, p.48-49
- PIGLIA, Ricardo, *Formas Breves*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- PORTELLI, Alessandro, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992
- PRETI, Dino, *Sociolinguística. Os níveis de fala. Um estudo sociolinguístico do diálogo literário*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1974
- PRETI, Dino, *Estudos de língua oral e escrita*, Rio de Janeiro, Lucerna, 2004
- PRETI, Dino, (org.), *Fala e escrita em questão*, São Paulo, Humanitas FFLCH/USP, 2000
- PRYSTHON, Angela, CARRERO, Rodrigo, “Da periferia industrial à periferia fashion: dois momentos do cinema brasileiro”, *Revista Eco-Pós*, v. 5, n. 2, Rio de Janeiro, 2002
- QUINTÁS, Alfonso Lopez, *El análisis literario y su papel formativo*, 1993, disponível em [www.hottopos.com/convenit/lq1.htm](http://www.hottopos.com/convenit/lq1.htm), acesso em janeiro de 2014
- RESENDE, Beatriz, *Expressões da literatura brasileira no século XXI*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008
- REYES ARIAS, Alejandro, *Vozes dos Porões: a literatura periférica do Brasil*, Berkeley, Tese (doutorado em filosofia), University of California, 2011
- REYNAUD, Alain, *Société, Espace et Justice*, Paris, PUF, 1981
- RETO, Luís (org.), *Potencial económico da língua portuguesa*, Lisboa, Texto, 2012
- RISSARDO, Agnes, “Contra o clichê: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa”, XIII Congresso Internacional da ABRALIC, Internacionalização do Regional, 2013, p. 3, disponível em [http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo\\_Comunicacao\\_oral\\_idinscrito\\_451\\_2c1ea9ff4a00216d812c6c42ad129966.pdf](http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_451_2c1ea9ff4a00216d812c6c42ad129966.pdf), acesso em março de 2015

ROLLAND, Denis, LESSA, Antônio Carlos (Orgs.), *Relations internationales du Brésil, les chemins de la puissance : aspects régionaux et thématiques*, Paris, L'Harmattan, 2010

SAÏD, Edward, *Culture and imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993

SCHOLLHAMMER, Karl Erik, "A procura de um novo realismo: teses sobre realidade em texto e imagem hoje" In: OLINTO, Heidrun Krieger, *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro, PUC/Rio, 2002, p.7-16.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik, "André Sant'Anna e o real da linguagem", In : *Escritas da violência*, Vol.I, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012

SCHWARZ, Roberto, *Os pobres da literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983

SELIGMAN-SILVA, Márcio, GINZBURG, Jaime, FOOT HARDMAN, Francisco (orgs.), *Escritas da violência*, Vol.I, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012

SILVA, Mário Augusto Medeiros da, *A Descoberta do Insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000)*, Tese de doutorado em sociologia, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011

SILVA, Maurício, "Teatro de Conflitos: violência e distopia urbana na obra de Marcelino Freire", *Krypton*, Università Roma Tre, n° 5/6, 2015, p.178, disponível em <http://ojs.romatrepress.uniroma3.it/index.php/krypton/article/view/623>, acesso em fevereiro de 2016

SOARES, Mei Hua, *A literatura marginal-periférica na escola*, Dissertação (mestrado em linguagem e educação), São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008

SORÁ, Gustavo, "Os Livros do Brasil entre o Rio de Janeiro e Frankfurt", Rio de Janeiro, *BIB*, n. 41, 1° semestre de 1996, pp. 1-156

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *The politics of translation*, 2000, In VENUTI, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2000, London and New York: Routledge, p.397-416

SÜSSEKIND, Flora, "Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana", *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, 2005, p. 60-81

TEIXEIRA, Eduardo de Araújo, "Marcelino Freire: entre o rap e o repente", In: *Protocolos críticos*, São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, 2008

TENNINA, Lucía, "Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos", *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 42, Brasília, 2013, disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/874/showToc>, acesso em dezembro de 2015

TENNINA, Lucía, "Literatura marginal de la ciudad de São Paulo: características y antecedentes", *Argus-a Artes & Humanidades Arts & Humanities*, Vol. IV, N° 15, Buenos Aires, janeiro 2015

THÉRY, Hervé, *Le Brésil pays émergé*, Paris, Armand Colin, 2014

VECCHI, Roberto, “Periferia/periférico”, in *Abecedario Postcoloniale I-II*, Macerata, Quodilibet, 2004

VENUTI, Lawrence, *The Translator’s Invisibility: a history of translation*, London and New York, Routledge, 1995

VILLARINO PARDO, Carmen, “As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural”, *Brasil Brazil Revista de literatura brasileira*, nº50/ano 27, Brown University, 2014

VILLAS-BOAS, Luciana, “Para quem escreve o autor local?”, *Folha de São Paulo*, 03/02/2014

ZILBERMAN, Regina, MOREIRA, Maria Eunice, *O Berço do Cânone*, Mercado Aberto, Porto Alegre, 1998

### **Obras literárias**

ANACAONA, Paula (org.), *Je suis favela*, Paris, Anacaona Editions, 2011

ANACAONA, Paula (org.), *Je suis toujours favela*, Paris, Anacaona Editions, 2014

BUZO, Alessandro, *Do conto à poesia*, Rio de Janeiro, Ponteio, 2011

CIRIACO, Rodrigo, *100 Mágoas*, São Paulo, Edições Um por Todos, 2011

CIRIACO, Rodrigo, *Te pego lá fora*, São Paulo, Edições Toró, 2008

CIRIACO, Rodrigo, *Vendo pó...esia*, São Paulo, Edições Um por Todos, 2014

FERREZ, (2000) *Capão Pecado*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2005

FERRÉZ, *Amanhecer Esmeralda*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2005

FREIRE, Marcelino, *Angu de Sangue*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000

FREIRE, Marcelino, *BaléRalé*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003

FREIRE, Marcelino, *Contos Negreiros*, Rio de Janeiro, Record, 2005

FREIRE, Marcelino, *Rasif: mar que arrebenta*, Rio de Janeiro, Record, 2008

FREIRE, Marcelino, *Amar é crime*, São Paulo, Edith Editora, 2011 (edição Kindle)

FREIRE, Marcelino, *Nossos Ossos*, Rio de Janeiro, Record, 2013

FREIRE, Marcelino, *Nos Os*, tradução francesa ANACAONA, Paula, Paris, Anacaona, 2014

- LINS, Paulo, *Cidade de Deus*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997
- LUDEMIR, Júlio e SALLES, Écio (orgs.), *FLUPP Pensa Poesias*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora (edição Kindle), 2013
- LUDEMIR, Júlio, SALLES, Écio e MARQUES, Toni (orgs.), *FLUPP Pensa 43 novos autores*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora (edição Kindle), 2012
- MAIA, Ana Paula, *O habitante das falhas subterrâneas*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2003
- MAIA, Ana Paula, *A guerra dos bastardos*, Rio de Janeiro, Língua Geral, 2007
- MAIA, Ana Paula, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, Rio de Janeiro, Record, 2009
- MAIA, Ana Paula, *Carvão Animal*, Rio de Janeiro, Record, 2011
- MAIA, Ana Paula, *De gados e homens*, Rio de Janeiro, Record, 2013
- MELO, Patrícia, (1995) *O Matador*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009
- MELO, Patrícia, (2000) *Inferno*, Rio de Janeiro, Rocco, 2010
- ROSA, Allan, *Vão*, São Paulo, Edições Toró, 2005
- RUFFATO, Luiz, (2001), *Eles eram muito cavalos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013
- SACOLINHA, *85 Letras e um disparo*, São Paulo, Editora Global, 2007
- SACOLINHA, *Graduado em marginalidade*, São Paulo, Confraria do Vento, 2009
- SACOLINHA, *Estação Terminal*, São Paulo, Nankin Editorial, 2010
- SACOLINHA, *Manteiga de Cacau*, São Paulo, Editora Ilustra, 2012
- VAZ, Sérgio, *Manifesto da Antropofagia periférica*, disponível em <http://coleccionadordepedras.blogspot.fr/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html>, acesso em março de 2014
- VAZ, Sérgio, *Colecionador de pedras*, São Paulo, Global Editora, 2007

#### **Artigos em periódicos impressos ou eletrônicos**

“Brasil na Feira do Livro de Frankfurt 2013”, *PPA Berlin News*, disponível em <http://ppaberlin.com/2013/03/10/brasil-na-feira-do-livro-de-frankfurt-2013/>, acesso em março de 2015

“Livre do passado”, *Jornal Rascunho*, disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/livre-do-passado/>, acesso em junho de 2014

“Declaração internacional de editores e editoras independentes de 2014”, disponível em [http://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/declaracao\\_internacional\\_de\\_editores\\_e\\_editoras\\_independentes\\_2014\\_port-3.pdf](http://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/declaracao_internacional_de_editores_e_editoras_independentes_2014_port-3.pdf), acesso em junho de 2015

“Itaú Cultural leva programação especial à FLIP”, disponível em <http://www.conteudocomunicacao.com.br/imprensa/item38972.asp>, acesso em março de 2014

“Programação FlipMais”, disponível em [http://www.flip.org.br/edicoes\\_anteriores\\_2014.php?programacao=flip\\_mais&dia=31&ano=2014](http://www.flip.org.br/edicoes_anteriores_2014.php?programacao=flip_mais&dia=31&ano=2014), acesso em novembro de 2014

“Atlas do censo demográfico de 2010”, IBGE, disponível em <http://censo2010.ibge.gov.br/apps/atlas/> acesso em julho de 2014

“Estatística aglomerados subnormais no censo demográfico de 2010”, IBGE, disponível em [http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/aglomerados\\_subnormais/tabelas\\_pdf/tab1.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/aglomerados_subnormais/tabelas_pdf/tab1.pdf), acesso em junho de 2014

“Pesquisa social sobre percepções, atitudes e opiniões dos moradores das favelas e comunidades da cidade do Rio de Janeiro”, IBPS, CUFA, disponível em <http://www.cufa.org.br/in/materias/mat315.php>, acesso em junho de 2014

“A palavra que está fervendo”, *Revista Raiz*, disponível em <http://revistaraiz.uol.com.br/politicas/cooperifa.html>, acesso em abril de 2014

“The World Factbook”, CIA, disponível em <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/br.html>, acesso em janeiro de 2014

“Banco do Brics terá sede em Xangai e presidente indiano”, *O Estado*, disponível em <http://www.oestadoce.com.br/noticia/banco-do-brics-tera-sede-em-xangai-e-presidente-indiano>, acesso em julho de 2014

“Combatendo a pobreza extrema: o Maranhão e o Brasil sem miséria”, IPEA, disponível em [http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/110617\\_pobrezaextrema\\_maranhao.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/110617_pobrezaextrema_maranhao.pdf), acesso em janeiro de 2014

“Contas Regionais do Brasil”, IBGE, disponível em <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/contasregionais/2008/publicacao2008.pdf>, acesso em janeiro de 2014

“Literatura e periferia: Avisa que alastrou”, disponível em <http://www.brasildefato.com.br/node/26996>, acesso em janeiro de 2014

“A periferia paulistana no centro argentino”, *Brasil de fato*, disponível em <http://www.brasildefato.com.br/node/28284>, acesso em fevereiro de 2015

“Em Salão de Paris, editoras tentam ‘compensar’ crise no mercado brasileiro”, *BBC Brasil*, disponível em [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150319\\_paris\\_salao\\_livro\\_df\\_cc](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150319_paris_salao_livro_df_cc), acesso em março de 2015

“França é fundamental para o projeto de internacionalização da literatura brasileira”, *O Globo*, disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/franca-fundamental-para-projeto-de-internacionalizacao-da-literatura-brasileira-15664887>, acesso em março de 2015

“Os escritores da periferia criam novos leitores”, disponível em <http://www.sul21.com.br/jornal/os-escritores-da-periferia-criam-novos-leitores-por-julio-souto-salom/>, acesso em janeiro de 2014

“Do caráter destrutivo ao país sem nenhum caráter”, *Observatório da Imprensa*, disponível em [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/\\_ed769\\_do\\_carater\\_destrutivo\\_ao\\_pais\\_sem\\_nenhum\\_carater](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed769_do_carater_destrutivo_ao_pais_sem_nenhum_carater), acesso em fevereiro de 2015

“Em Frankfurt escritores brasileiros comentam como violência influenciou suas obras”, *Folha de São Paulo*, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1355522-em-frankfurt-escritores-brasileiros-comentam-como-violencia-influenciou-suas-obras.shtml>, acesso em fevereiro de 2015

“Paiol Literário: Ana Paula Maia”, *Jornal Rascunho*, Agosto de 2011, p.4, disponível em [http://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2011/07/Rascunho\\_136.pdf](http://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2011/07/Rascunho_136.pdf), consultado em julho de 2014

“Leia a íntegra do discurso de Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt”, *Estadão*, disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>, acesso em março de 2015

“Pavilhão vai materializar amálgama de influências”, disponível em <http://www.book-fair.com/pdf/buchmesse/pavilhao.pdf>, acesso em março de 2015

“Paulo Lins diz que há racismo na lista da Feira de Frankfurt”, *O Globo*, outubro 2013, disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/paulo-lins-diz-que-ha-racismo-na-lista-da-feira-de-frankfurt-10280069>, acesso em março de 2015

“Curador da feira rebate acusação de 'nepotismo'”, *Folha de São Paulo*, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/133903-curador-da-feira-rebate-acusacao-de-nepotismo.shtml>, acesso em fevereiro de 2015

“Marcelino Freire não foge de polémicas”, *Diário de Pernambuco*, disponível em [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/03/23/internas\\_viver,430143/marcelino-freire-nao-foge-de-polemicas.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/03/23/internas_viver,430143/marcelino-freire-nao-foge-de-polemicas.shtml), acesso em fevereiro de 2015

“Quand l’habit fait le livre”, *Le Monde de Livres*, 2014, disponível em [http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/08/27/quand-l-habit-fait-le-livre\\_4477732\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/08/27/quand-l-habit-fait-le-livre_4477732_3260.html), acesso em setembro de 2014

### **Sites e blogs**

*Grande dicionário da língua portuguesa Houaiss*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2009, disponível em <http://houaiss.uol.com.br>

*Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/>

Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, disponível em <http://www.desenvolvimento.gov.br/sitio/>, acesso em janeiro de 2014

[www.baladaliteraria.com.br](http://www.baladaliteraria.com.br)

<http://www.globoeditora.com.br/literatura/literatura-brasileira?colecacao=273>

<http://coleccionadordepedras2.blogspot.fr>

<http://ferrez.blogspot.fr>

<http://sacolagradoado.blogspot.fr>

[www.suburbanoconvicto.blogspot.com.br](http://www.suburbanoconvicto.blogspot.com.br)

Centro cultural b\_arco, <http://barco.art.br/marcelino-freire-fala-proxima-balada-literaria/>

<https://www.facebook.com/baladaliteraria>

<http://angustiacriadora.blogspot.fr/2011/06/ana-paula-maia-encerra-sua-saga-da.html>

<http://efeito-colateral.blogspot.fr>

<http://anapaulamaiaescritora.blogspot.com.br>

<http://www.anacaona.fr>

[http://www.igroup.com.br/arquivos/clube/mapa\\_dos\\_saraus.pdf](http://www.igroup.com.br/arquivos/clube/mapa_dos_saraus.pdf)

<http://www.internetworldstats.com>

## Anexos

### Anexo 1 – Entrevista a Júlio Ludemir, 14 de setembro de 2013 (Skype)

Júlio Ludemir é escritor, roteirista e coordenador de oficinas de literárias, principalmente na periferia do Rio de Janeiro.

Junto a Écio Salles, é um dos fundadores da FLUPP, a Festa Literária das UPPs (renomada Festa Literária das Periferias), organizada desde 2012 em algumas favelas do Rio de Janeiro.

Matilde Maini: Como é que surgiu a ideia da FLUPP, de uma festa literária dentro da favela?

Júlio Ludemir: A ideia surgiu durante a FLIP- de 2012, quando eu vi que alguns jovens com os quais eu trabalhava na periferia estavam presentes. Então eu comecei a fazer um link entre toda a minha história dentro da periferia e aquele evento ao qual eu estava participando, enquanto profundo admirador.

A FLIP mudou a minha vida, fez desenvolver em mim uma percepção do livro diferente daquela que eu tinha antes. Eu estou entusiasmado com a FLIP, vou lá todos os anos, pelo menos para sentir o cheiro, o borbulhar em torno do livro.

Naquela época, eu trabalhava em Nova Iguaçu, na periferia do Rio, num projeto ao qual participavam 400 jovens de uma das periferias de Nova Iguaçu. A periferia da periferia. Dentro dessa periferia, eu via leitores e pessoas com uma capacidade de escrever que eu, por exemplo, quando era jovem, não tinha. E comecei a refletir sobre o nosso século enquanto século da palavra: nunca se escreveu tanto, nunca se teve tanto acesso às formas de narrativa como aquelas que os meios tecnológicos estão criando. Esse fenômeno é particularmente evidente nas periferias que estão se apropriando das redes sociais talvez como em nenhum outro lugar do mundo.

Existe uma expressão brasileira que é “orkutizar” que faz referência à maneira em que o morador da periferia se apropriou do orkut, de uma maneira inédita e que não tem comparações nos outros países do mundo.

MM: Depois do Orkut, como é que os brasileiros utilizam as redes sociais hoje em dia?

JL: O facebook foi orkutizado também, então no Brasil é diferente do que na Itália ou na França: para nós, o Facebook não é um circuito fechado de amigos mas sim uma forma de penetrar no mundo alheio. No Orkut tinha a possibilidade de fuchicar, que significa entrar, sem a autorização, no Orkut do outro, da vida alheia. Isso é muito característico de como a gente usa o Facebook aqui. Não é um círculo fechado.

MM: O que é que isso implica em relação ao uso e a vivência da palavra?

JL: Implica uma maneira diferente de lidar com a palavra: nunca se escreveu tanto no Brasil, mesmo que seja de uma forma errada do ponto de vista gramatical e ortográfico. A palavra escrita nunca foi tanto utilizada pelas periferias. Estamos falando de um país de analfabetos, de semianalfabetos ou de analfabetos funcionais. De repente, pessoas que nunca lidaram com a escrita, descobrem que a palavra pode ser uma forma de chegar ao outro, um outro remoto e um outro vizinho.

Eu vi uma cena muito engraçada no metro: as pessoas estavam comunicando pelo messenger quando podiam olhar para o lado e dizer “oi, tudo bem?”. Naquele momento, percebi que estavam nascendo novos leitores e novos autores enquanto produtores de narrativas.

MM: Como é que a FLUPP pode integrar esses novos modos de narrar?

JL: Eu acho que também a FLUPP vai mudar com o tempo para se ajustar mais com essas novas narrativas, esses novos narradores, essas novas plataformas de narrativa. Eu acho que a FLUPP ainda não chegou àquilo que ela pode ser, ela vai ter um diálogo maior com este novo livro, não apenas enquanto Kindle ou ebook mas enquanto novas plataformas de narrativa que as redes sociais permitem.

MM: Antes da FLUPP, você já conhecia a cena dos saraus do Rio de Janeiro?

JL: Sim, a periferia não é uma novidade na minha vida. Faz pelo menos 15 anos que eu trabalho com a periferia de uma forma sistemática.

Eu primeiro foi jornalista dessa área, em particular na área do crime, eu entrei em contato com a favela para poder entender a queda do tráfico. Virei quase um especialista em segurança pública mesmo se eu não sou sociólogo, não sou da academia, sou um escritor que em algum momento teve

que fazer reportagens para sobreviver.

Em particular, eu tenho muito interesse em entender a importância das mudanças dentro do mundo do tráfico. O que significa se alguém que faz parte do crime está usando celular? Eu fiz uma matéria sobre isso, que se intitulava “Boca de fumo hightech”.

Um dia, eu estava na cadeia para fazer um outro tipo de reportagem e o guarda me falou que eu tinha que parar porque não podia entrevistar os presos porque era a hora da oração do Comando Vermelho. Todos os dias, às oito da noite, a cadeia pára e tem uma grande oração, algo de extremamente extraordinário.

Na medida em que eu andava por este território, eu desenvolvia um olhar jornalístico que me permitia perceber que aquilo era notícia, que aquilo merecia uma reportagem. Então fui me adentrando nesse mundo como um jornalista preocupado com a questão da segurança no Rio de Janeiro. E depois disso eu fui fazer um livro sobre a Rocinha e fiquei surpreso de como aquela favela estava conectada com o mundo e tinha rompido com os padrões de miséria que sempre estiveram associados à favela.

MM: Como é que a favela está mudando?

JL: Na Rocinha, por exemplo, foi criada uma pizzaria que se chamava “Pizzaria Elite-onde a elite da Rocinha se encontra”. Essa pizzaria é um dos resultados de dois fatores ligados à possibilidade do crédito mais fácil: o serviço de mototaxi e o celular.

O mototaxi e o celular chegaram na favela e permitiram o serviço de delivery que antes não existia. Um outro exemplo de mudança: na época em que eu estava morando na Rocinha, o pessoal da Fabrica, da Fundação da Benetton, estava fazendo um filme sobre os projetos culturais dentro da favela. Eu olhei para tudo aquilo e me dei conta que não correspondia à imagem da favela que eu tinha.

MM: Você acha que há uma moda da favela?

JL: Eu não acho que seja correto falar de uma moda da favela. Acho que o Brasil está vivendo, mesmo que ainda não seja consciente disso, uma revolução que pode ser comparada à revolução dos jovens na década de 60. A revolução dos anos 60 estava associada à emergência de novos atores econômicos. O mundo do século passado esteve em permanente crise econômica e as guerras foram resultantes de disputas de mercado. Houve um momento, depois da segunda guerra mundial,

de estabilidade económica que permitiu a emergência de uma subjetividade jovem que até então não tinha emergido por conta das necessidades da guerra. Existia, nos séculos anteriores, uma espécie de infanticídio por causa das muitas e ininterruptas guerras. Depois da segunda guerra mundial, havia as condições materiais, económicas para que emergisse uma subjetividade jovem e, associada a ela, a contracultura. Economicamente, pela primeira vez na história do Brasil, é possível que haja uma subjetividade jovem emergendo. Há uma ampliação da classe média, como aconteceu também na Europa depois da Segunda Guerra Mundial. Mas antes de ter o mundo procurando a favela, tem a favela procurando o mundo. Não é a toa que eu falei da rede social. O que é a rede social? É uma maneira para dizer “a favela não me basta mais, eu quero o mundo”. Isso faz com que os jovens rompam com os esterótipos do tráfico, que não tenham a dúvida que todos os jovens tiveram até a década de 90, se ir para a boca ou não, se se prostituir ou não. Os jovens dos anos 90 estavam ninhados num mundo com poucas alternativas e que não era nada complexo. Pelo contrário, hoje em dia a favela está cada vez mais complexa do ponto de vista social, económico, cultural, digital.

Na verdade, não foi o Estado que ocupou a favela, mas o mercado. Surgiram formas de pagamento, como por exemplo a net gato (Internet, banda larga), roubada.

Quando eu cheguei na Rocinha, tinha uma turma falando de rock, dos Nirvana. No meu imaginário, na Rocinha todo mundo falava de pagode. E isso era a consequência do gato da MTV, da televisão a cabo que permitiu acessar a uma informação maior. Desse modo, o cenário mental ampliou-se e tornou-se outra coisa.

Eu não acho que haja uma moda da favela. O que existe é uma favela explodindo.

MM: Existe então uma favela que afirma a sua voz e a sua escrita, que é diferente daquela do centro. Mas existe também um centro que, pela primeira vez, começa a ter um interesse crescente em relação à favela.

JL: sim. Porque se ele não tivesse, ele estaria fodido.

Historicamente, de um ponto de vista económico, o Brasil viveu das classes A e B.

Hoje em dia existe mais dinheiro circulando nas classes C, D, E do que nas classes A e B. Houve uma expansão económica que criou um mercado que faz com que essa elite tivesse que romper com a ideia que ela própria se bastava. Porque no Brasil as ruas estão permanentemente engarrafadas? Porque elas foram projetadas apenas para que os carros da classe média circulassem. O Brasil sempre pensou em termos de exclusão social também em relação às infraestruturas: ele não estava

preparado em absorver novos atores económicos.

Mas agora, o mercado se interessa por essa nova classe média. A Casas Bahias descobre a favela não porque ela é boazinha mas porque entende que a favela dá lucro. A favela torna-se importante enquanto consumidor. Quem descobriu o Brasil foi o mercado. O mercado da cultura, o mercado da academia descobriram a favela. Eles tiveram que descobrir a favela por uma questão de sobrevivência. A universidade brasileira não pode ficar pensando que a literatura brasileira é sempre a mesma, escrita pelas mesmas pessoas e para o mesmo público, com os mesmos temas e com os mesmos cenários, no estilo do Manuel Carlos, o roteirista de quase todas as novelas brasileiras, todas ambientadas no Leblon.

Se não tiver uma explosão dessa cidade literária, ela vai ficar no mesmo círculo vicioso que não se renova há décadas, desde o advento do modernismo.

O Brasil criou um determinado cenário mental e narrativo que ele não consegue romper, desde o Modernismo. O máximo que conseguimos ter é um narrador da elite falando sobre o popular.

Tem um restaurante italiano no Leme onde as pessoas vão pensando que é muito sofisticado. E o cozinheiro prepara um macarrão com muito molho. Pelo contrário, a cozinha italiana é muito simplês e essencial. E nesse restaurante, onde vai o Fernando Henrique Cardoso e a elite, a massa é muito pretenciosa, cheia de molho, com azeitonas etc. E uma amiga minha italiana falou: “como o brasileiro é idiota e provinciano, como é strogonoff”. O europeu é assim, deixou de pensar que o mundo cabia dentro da Europa. Os europeus tiveram que olhar para o mundo e deixar de ter uma visão eurocentrica. Há estudantes europeus que fazem pesquisas no Brasil. Esse alargamento é fundamental para a sobrevivência do mercado, inclusive o cultural.

Então a favela não é uma moda, é uma necessidade. O mercado já entendeu que a favela é o novo consumidor. Porque é que a universidade não tem que entender?

Se eu não entender a emergência da favela, eu vou ser um velho atropelado.

No outro dia eu estava lá com um cara muito importante que lutou contra a ditadura militar e eu o admirava muito. Ele envelheceu muito e está com os mesmos paradigmas da época da ditadura. Mas a ditadura acabou há muito tempo e temos que encontrar outros paradigmas, temos que se renovar, acompanhar as novas produções sociais, económicas, culturais, tecnológicas.

MM: A FLUPP é uma ocasião para fazer encontrar esses dois mundos que sempre foram separados, ou seja o centro e a periferia.

JL: sim. E para criar novos leitores, novos narradores, dentro de um processo democrático.

O Brasil historicamente não é um país democrático. Se tiver um negro aqui do meu lado, eu vou estranhar, ainda que eu não seja racista.

Eu tenho um amigo que morou em Paris e trabalhou comigo em Nova Iguaçu. Agora ele mora em Ipanema e uma vez levou o filho a Nova Iguaçu e o filho falou: “pai, isso é tão parecido com Paris, tem tantos negros aqui”. No Brasil, o negro não anda em Ipanema. Não somos um país racista mas não somos um país democrático. O pobre é negro. O Brasil não foi criado em bases democráticas de livre trânsito dentro da cidade. E a FLUPP se propõe de lidar democraticamente com todos os atores da cidade, dando normalidade à convivência das pessoas.

MM: Qual foi a reação dos moradores da favela em relação ao fato de ter uma festa das UPPs? As UPPs estão sendo aceitas dentro da favela?

JL: Uma coisa foi a FLUPP do ano passado, uma coisa é a FLUPP desse ano. Houve uma grande mudança no Rio de Janeiro por conta dos eventos recentes em que a polícia foi responsável.

Eu de alguma forma me arrependo de ter escolhido esse nome porque agora estou tendo uma dificuldade a mais devida ao nome UPP, dentro de todas as dificuldades inerentes ao fato de fazer uma festa literária dentro da favela.

MM: Porque?

JL: Um leitor, um estudante da universidade, sensível à ideia de uma festa literária na periferia, para justificar a preguiça dele de não ir, ele fala: “isso deve ser uma coisa de polícia”. Nesse momento, para a classe média das universidades, do Botafogo, do Leme, etc., a ideia de UPP está desgastada. De alguma forma, o projeto das UPPs está fazendo água. Não há mais a simpatia da classe média, de uma elite por ele. Tem um grande esforço de marketing para salvar a imagem das UPPs mas nesse momento ela está muito desgastada por causa dos últimos eventos e conflitos entre os manifestantes e a polícia de junho de 2013. Todo o desgasto do Sérgio Cabral, governador, por outras questões, tiraram a popularidade das UPPs.

Existem UPPs e UPPs. No Morro dos Prazeres, onde fizemos a FLUPP no ano passado, tem uma UPP superconsolidada, que tem os seus problemas mas que consegue manter uma ideia de pacificação muito forte.

Mas, de todo modo, a comunidade se pergunta: e depois de 2016? Como é que vai ficar?

E isso cria complicações. Por exemplo, se a UPP do Complexo do Alemão não se repensar

imediatamente, ela vai sair de um modo vergonhoso e isso por conta exclusiva da polícia. A população quer a pacificação só que ninguém quer uma polícia que seja como aquela da ditadura militar, uma polícia arbitrária dentro da comunidade pedindo documentos em qualquer momento. Nesse momento, o morador da favela tem que prever no seu cotidiano o tempo em que ele será abordado por policiais. Ele sabe que vai ser abordado pela polícia quando ele sai para ir trabalhar, às cinco horas da manhã.

Estamos falando de um Rio de Janeiro muito mais complexo que rompeu com a ideia do tráfico de droga enquanto rentabilidade. Os únicos que não romperam com essa ideia foram os policiais.

A ideia que está na base das UPP é a ideia de uma polícia de aproximação e não de repressão. Mas na verdade a polícia não foi preparada para isso.

MM: Você vai manter o nome, apesar desses problemas e das críticas às UPPs?

JL: Existe uma experiência no Brasil de uma festa literária muito importante chamada FLIPORTO, que era feita em Pernambuco, na cidade paradisíaca de Porto de Galinha, mas que foi mudada para Olinda. Manteve o nome FLIPORTO mas se desvinculou do lugar.

Do ponto de vista do marketing, eu quero tirar cada vez mais a ideia de UPP. Eu vou manter a marca FLUPP, que é uma marca forte, que ganhou a simpatia das pessoas. O lugar onde a gente atua é fácil. Eu só tenho que me desvincular do significado dessa sigla, até porque eu não sou poder público, eu não tenho a menor relação com a polícia. Eu apenas peguei o projeto de pacificação, como todos os outros projetos sociais e as outras ONG estão fazendo. O primeiro ano, conseguimos fazer isso sem a menor dificuldade. É óbvio que dentro desse projeto democrático da FLUPP, tem um diálogo com a polícia. Eu preciso criar uma cena como aquela do ano passado em que jovens funkeiros estavam ao lado de policiais, pela primeira vez na história do Brasil. Tinha policiais uniformizados que sentavam para assistir a uma discussão sobre violência, por exemplo. Isso, do ponto de vista da democracia, em todos os sentidos, é extraordinário.

Eu não conheço outras experiências parecidas nesse campo. Para o segundo ano, temos que pensar numa outra estratégia até porque a FLUPP vai ser no Vigário Geral que não é uma favela pacificada. Vigário Geral é a favela do Afroreggae então vamos trabalhar junto com eles. Eu estou tentando nesse momento caracterizar o evento enquanto festa da favela, da periferia do Brasil. Em momento algum eu posso me restringir à ideia de fazer uma festa das UPPs.

E a ideia do próximo ano é fazer uma FLUPP Brasil. Eu vou dialogar com a Copa do Mundo: se a seleção italiana, por exemplo, jogar em Curitiba, vamos convidar um autor italiano a participar da

FLUPP dentro de uma favela de Curitiba. Vamos chamar os autores dos países que participam da Copa e vamos fazer a festa nas favelas das cidades da Copa.

A ideia de periferia vai ser cada vez maior do que a ideia de uma favela pacificada do Rio de Janeiro.

MM: Quem é que financia a FLUPP? O governo? As UPPs?

JL: ela é financiada como qualquer outro projeto cultural no Rio de Janeiro e no Brasil.

Todos os atores e produtores culturais do Brasil têm que participar da lei do incentivo, colocar o projeto no edital (definir o projeto, as etapas, fazer o orçamento) e, se o projeto for aprovado, eles estão autorizados a captar dinheiro. Na fase de captação, participa-se de outros editais que o mercado oferece (do Correio por exemplo, da Petrobras, da Itaú etc). Todos os projetos culturais concorrem: a FLUPP, por exemplo, está concorrendo com o Rock in Rio.

Eu não sei quais são os critérios das bancas que avaliam os projetos. Mas não é graças a um telefonema que eu dei ou a uma relação que eu tenho que vou ganhar o edital e encontrar os recursos. Só de vez em quando eu consigo isso: por exemplo, a Secretária Estadual de Cultura está me dando uma verba. Mas essa verba não é nem o 10% do orçamento do meu projeto. Óbvio que essa verba é muito bemvinda e que estamos felizes de ter essa parceria. Só que a Secretária Estadual de Cultura deu 10 vezes mais para a FLIP e a Bienal. Ela sustenta a FLIP e a Bienal e para nós ela é só um dinheiro a mais. Eu não sou um projeto de governo, ainda que eu esteja atuando na área mais importante de política pública do governo dos últimos 10 anos.

MM: O que é que a FLUPP afirma?

JL: A FLUPP afirma a voz da periferia. A FLUPP confirma a existência de autores da periferia. No ano passado, nós conseguimos publicar um volume com 43 autores. Esses textos apontam para um narrador real da periferia. Esse não é um projeto fake. Não inventamos esses narradores da periferia. Esse ano vamos publicar 3 livros, entre os quais um romance. Tem 8 pessoas que estão escrevendo um romance: um carteiro do Fogueteiro, uma favela de Santa Teresa; um pedreiro da Pavona; jovens estudantes de 15 anos da favela do Escondidinho; uma enfermeira do Morro dos Macacos etc. Eles são todos trabalhadores não qualificados que estão participando a essa disputa para a publicação do romance. Vamos publicar também um livro de contos, com 20 contistas e um livro de poemas, com 20 poemas.

MM: todas essas pessoas participaram da FLUPP Pensa?

JL: Sim. Esse ano, estamos segurando uma FLUPP Pensa cansativa, exaustiva, incrível, que começou em maio e vai até novembro, até a FLUPP, quando haverá a publicação dos livros.

## **Anexo 2 – Entrevista com Guiomar de Grammont, 21 de novembro de 2013, Rio de Janeiro**

Guiomar de Grammont é escritora, dramaturga e filósofa. Criou e coordena o Fórum das Letras de Ouro Preto, é curadora de espaços literários nas Bienais do Livro do Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Começa a levar a literatura brasileira para outros países, com eventos como o Letras em Lisboa, realizado em abril de 2008. Em 2013, quando a entrevista foi realizada, era a responsável do departamento de literatura da editora Record.

Matilde Maini: Qual é a importância da presença do Brasil em eventos culturais internacionais como a Feira do Livro de Frankfurt de 2013, o Salão do Livro de Paris de 2015 etc.?

Guiomar De Grammont: A presença do Brasil nesses eventos tem uma importância fundamental. Eu trabalhava no Ministério da Cultura quando esses acordos estavam sendo fechados e colaborei para fechá-los porque acredito que são essenciais para divulgar a literatura brasileira no mundo. Antes de Frankfurt, houve a Feira de Bogotá, onde o Brasil foi o país homenageado, e esse evento foi uma espécie de ensaio para Frankfurt. Mas eu fiquei um pouco desapontada com o evento de Frankfurt: acho que é preciso fazer um esforço maior para que os autores brasileiros falem juntos com autores alemães, autores importantes e conhecidos da Alemanha porque senão o público que não conhece a literatura brasileira não vai participar das conferências. O auditório do pavilhão do Brasil tinha 60 lugares e ficava vazio o tempo inteiro. Alguns autores conseguiam 30-40 pessoas na platéia mas a maior parte delas nem pegavam os fones de ouvido para a tradução, o que quer dizer que eram pessoas que falavam o entendiam português, que já tinham interesse pelo Brasil, casados com brasileiros ou que já tinham morado no Brasil. Eu acho que é importante que o Brasil faça um esforço para atingir públicos que ainda não tem, públicos que não necessariamente já se interessam pelo Brasil mas que começam a se interessar pelos autores e as suas obras. Tem que ter uma interação maior entre os autores de nacionalidades diferentes para misturar os públicos e favorecer cruzamentos internacionais.

MM: Nesse sentido, o programa de apoio à tradução da FBN é muito importante.

GDG: É muito importante mesmo. E o programa, desde a sua criação, foi progressivamente melhorado.

MM: Voltando a Frankfurt: ninguém se esperava todo o debate que os autores convidados suscitaram graças aos discursos, às declarações etc., como o de Luiz Ruffato ou Paulo Lins por exemplo. Foi muito impactante.

GDG: Menos mal. Foi muito interessante. Tudo isso provocou uma tensão muito grande sobre o que se está fazendo e o que está acontecendo no Brasil. Eu gostei do discurso de Ruffato, aplaudi de pé mas acho que faltou um pouco ele situar a literatura brasileira dentro do seu discurso. Foi um discurso muito político e pouco contextualizado ali.

MM: Foram convidados também autores como Marcelino Freire e Ferréz. O que é que a presença deles num evento como Frankfurt representa?

GDG: Acho que, de modo geral, o governo brasileiro hoje tem a preocupação de incluir, ou no mínimo de parecer estar incluindo, os autores mais periféricos. Mas ainda há muito que se fazer nesse sentido: é preciso que haja mais programas, é preciso fazer mais do que simplesmente colocar Daniel Munduruku, que é um ótimo autor indígena, e Ferréz, que é um ótimo autor das favelas, dentro de eventos internacionais. É preciso realmente criar programas para estimular outras crianças das favelas e das periferias à leitura e à escrita também. No Brasil há muito analfabetismo funcional que se dá quando uma pessoa sabe identificar as letras, sabe ler mas não sabe interpretar, não tem consciência crítica e não sabe dizer qual é o assunto de um texto, de uma matéria de jornal. Por isso é muito importante que esses autores estejam também aqui no Brasil, nas comunidades e não só em eventos internacionais. Nesse sentido, a ideia à base da FLUPP é boa. Eles estão no começo do processo e espero que eles consigam fazer mais, avançar.

MM: Você não acha que seja o mercado editorial também que se interessa por esses autores, além do governo?

GDG: Sim. E se o mercado se interessar por eles, quer dizer que já está acontecendo uma coisa nova. Agora, eu acho que tudo isso ainda fica numa chave de uma literatura especial. Por exemplo, é comum colocar num evento Ferréz e Ana Paula Maia ou Ferréz e Marcelino Freire. Mas é raro você encontrar Ferréz e Luis Fernando Verissimo por exemplo.

MM: Ou Adriana Lisboa.

GDG: É. Então esses autores ficam numa espécie de nicho. Ficam ainda do outro lado. E isso não é bom. Uma outra coisa importante a dizer é sobre a própria literatura desses autores: eles também poderiam escrever sobre temas universais, sobre personagens intimistas e não necessariamente falar

de violência. Aparentemente muitas vezes eles também assumem esse nicho e acham que eles só podem escrever sobre violência, sobre dor, sofrimento e outras coisas terríveis. Então ainda falta muito para dizer que há inclusão. Dos dois lados. Estou dizendo isso sem preconceito. Por exemplo, eu adoro o fato deles estarem assumindo essa bandeira, eu acho que isso ajuda a suscitar mais atenção. Eu não estou cobrando deles que façam uma literatura disvinculada dos problemas que eles vivem, uma literatura apolítica. Mas o que seria maravilhoso, eu acho, é se essa vivacidade circulasse mais e tivesse interação maior entre temas, problemas, questões e houvesse assim uma oxigenação da cultura brasileira através da literatura. A música consegue fazer isso: a periferia está nas gravadoras mais importantes há muito tempo. Quem se interessa pela literatura da Ana Paula Maia e do Ferréz normalmente é quem já tem um olhar favorável sobre a literatura considerada periférica. E o fundamental seria que essa literatura fosse apreciada pela sua qualidade enquanto literatura e não só porque ela fala da periferia.

MM: Muitas vezes os textos de literatura periférica são estudados só do ponto de vista sociológico e político e não literário. Muitas vezes se esquece o valor literário desses textos. Isso não quer dizer que todos eles tenham valor literário porque às vezes eles tem um caráter mais de manifesto do que de texto literário mas alguns textos têm um potencial literário muito grande que teria que ser valorizado. Que acha?

GDG: Concordo. E acho que estamos num bom caminho. Estamos construindo um caminho muito importante para o futuro da literatura brasileira.

MM: Como é que funciona a escolha de um texto numa editora como a Record? São várias pessoas que leem um mesmo texto?

GDG: Não. A escolha é muito pessoal. É um editor que dá um primeiro parecer dizendo que ele gosta do livro, que o livro tem qualidade. Às vezes, são contratados pareceristas externos que não pertencem ao mundo editorial e que são pessoas que têm hábito de ler, de dar bons pareceres, que se formaram em literatura. Então há um grupo de pareceristas cadastrados aos quais às vezes submetemos a leitura dos textos. Depois temos um conselho final onde muitas vezes tem discussões: nesse conselho há os editores e o publisher. Esse conselho vai decidir se o livro tem apelo comercial ou não (se é fácil de divulgar ou não). Isso faz com que muitos bons textos sejam recusados. Uma coisa importante a dizer é que estamos ainda vivendo um momento de publicação limitado: muitos bons autores ficam sem publicação. O espaço é muito reduzido, é pouco. Precisamos ampliar esse espaço. Com o ebook nós estamos passando por um momento de transição:

do livro impresso estamos passando ao livro eletrônico e às formas digitais de divulgação, o que vai ter consequências enormes para o mundo editorial. A Internet está revolucionando o acesso à cultura. Acho que tem três elementos importantes relativos à Internet: ele permite uma maior democracia da informação e a simultaneidade dessa informação (o e-book por exemplo pode ser publicado em tempos muito rápidos) e leva à infinitude dos espaços porque é uma plataforma infinita de publicação. No futuro então, nesse espaço infinito, os autores deverão se destacar encontrando outras formas para atingir os leitores.

MM: Com o e-book a circulação das literaturas menores vai mudar e a configuração do sistema literário mundial também?

GDG: Sim, claro.

MM: Nesse cenário, qual é o papel das editoras independentes?

GDG: As editoras independentes fazem um trabalho ótimo, sem muitos recursos. Acho que deveriam ser apoiadas por programas do governo. Algo que é muito difícil para as grandes editoras assim como para as pequenas é a distribuição de livros: as livrarias reduzem cada vez mais o espaço para os livros. Nesse sentido, a Internet pode permitir os livros serem distribuídos mais facilmente. Mas Internet tem também consequências negativas no que diz a respeito da circulação ilegal dos livros eletrônicos: como é que os autores podem ganhar fazendo literatura se as suas obras são baixadas ilegalmente? Temos que encontrar soluções para esse problema, por exemplo pensando numa forma para remunerar os autores pelas obras que estão sendo mais baixadas.

MM: Com o programa de apoio à tradução, a Record recebeu mais demandas por parte das editoras dos países estrangeiros?

GDG: Sim, com certeza. Autores já conhecidos, como Nelida Piñon, mas também autores mais novos estão tendo muitas mais traduções por causa do programa de apoio da FBN.

MM: Quais são os países que demonstram mais interesse pela literatura brasileira?

GDG: A França, Portugal e também os Estados Unidos, o que é uma grande novidade porque o mercado editorial dos Estados Unidos sempre foi muito fechado.

MM: Voltando à representação da periferia, você acha que se pode falar de uma moda da favela?

GDG: Sim, acho que sim. E acho que essa moda começou no exterior. Tem a ver com um certo exotismo e com os estereótipos. Eu diria que é o novo interesse que surgiu por causa das

manifestações: as manifestações chamaram a atenção dos próprios brasileiros sobre as pessoas da classe baixa, da periferia. Antes, a classe alta e media se interessavam pela favela só dentro da relação com as empregadas. Acho que as manifestações representaram um momento importante em que os brasileiros mostraram a sua insatisfação em relação ao modelo atual. De uma certa forma, as manifestações contribuíram a mudar a imagem da favela.

MM: Como é que a escrita de Marcelino Freire foi aceite pela Record?

GDG: Marcelino já é um autor muito conhecido em todos os meios então é mais fácil a sua literatura chegar às grandes editoras. Já não é o caso do Ferréz o da Ana Paula Maia porque eles são menos conhecidos. Se o autor é mulato e negro é mais difícil que ele seja aceite do que se ele for branco. E isso é um absurdo em um país tão mestiço como o Brasil.

**Anexo 3 – Entrevista a Ana Cristina Sá e Moema Salgado da Fundação Biblioteca Nacional, 26 de novembro de 2013, Rio de Janeiro**

Matilde Maini: Como foi criado o programa de apoio a tradução da Fundação Biblioteca Nacional (FBN)?

Ana Cristina Sá: O programa foi criado inicialmente em 1991 pelo Centro Internacional do Livro mas é nos últimos quatro anos que o programa conseguiu ter mais resultados, graças a uma ampliação de fundos por parte do Ministério da Cultura e às parcerias com as universidades federais do Brasil e com institutos culturais brasileiros. Essa ampliação permitiu abrir outros editais, como o da residência de tradutores estrangeiros no Brasil. Desse modo, tentamos criar uma rede para a internacionalização da literatura brasileira, junto com a política cultural do próprio Ministério da Cultura. Mas é um trabalho que estamos só começando, o caminho ainda é longo.

MM: Quais são os objetivos desse plano de internacionalização da literatura brasileira?

ACS: O objetivo é mostrar a riqueza e a diversidade do Brasil, tanto no que é exótico quanto no que é mais contemporâneo, mais jovem, que tem uma cor diferente, que fala do urbano ou do regional. Ao meu aviso a literatura brasileira tem hoje esse caráter multifacetado. O regional é ao mesmo tempo universal. O Centro Internacional do Livro, graças à abertura política e ao planejamento orçamentário da FBN através do Ministério da Cultura, está começando a estruturar a sua ação para levar a cultura e a literatura brasileiras para o exterior.

O trabalho a fazer é ainda muito, não tem nada pronto, nada fácil, estamos ainda numa fase de construção.

Temos também um programa de apoio à publicação de autores brasileiros na comunidade de países de língua portuguesa para fortalecer a literatura brasileira através do canal da língua portuguesa. Nesse sentido, temos uma parceria muito grande também com o Ministério das Relações Exteriores e com as universidades federais.

MM: Quais são os resultados da Feira Internacional do Livro de Frankfurt de 2013?

ACS: Os resultados da Feira em relação ao programa de apoio à tradução da FBN foram

extremamente positivos. Nos últimos dois anos conseguimos investir muito e houve retorno: muitos projetos de tradução e de publicação foram apresentados pela Alemanha mas também pelas editoras dos outros países europeus, e também dos Estados Unidos, cujo mercado editorial foi sempre muito fechado em relação à literatura brasileira. Nos últimos dois anos, houve mais de 100 traduções só na Alemanha. Durante a Feira, conseguimos ter trocas muito ricas com os editores e os tradutores. Conseguimos também um público bastante rico.

MM: Qual é a sua opinião sobre as críticas feitas por alguns autores em relação à seleção de autores e sobre o discurso de abertura de Ruffato?

ACS: Acho que o Brasil conseguiu mostrar a sua diversidade e o fato de ser um país continental que premia a democracia e a liberdade. Independentemente do posicionamento político, eu enxergo o posicionamento de qualquer autor brasileiro, já confirmado ou que ainda é principiante, muito importante para os brasileiros e para os governos do mundo inteiro. Se o Brasil está sendo observado pelo mundo e se ele se mostra de uma forma que põe em evidência a diversidade, o questionamento, as questões, as polémicas, eu fico feliz.

Acho que dessa forma estamos contribuindo para o que Brasil e o mundo inteiro pensem.

Cada autor traz a sua história, o seu texto, a sua verdade. O governo de modo algum vai censurar ou criticar esse autor, seja quem for.

MM: Acha que o fato de convidar Marcelino Freire e o Ferréz e de organizar um programa de street art pela cidade são sinais de inovação?

ACS: A curadoria teve liberdade total para pensar, convidar, escolher, tendo sempre como objetivo construir um mapa plural. Na programação tinha então autores clássicos, mais conversadores, autores com textos mais urbanos e outros mais regionais, autores mais jovens, mais polémicos ou menos polémicos, mais conceituados, acadêmicos, já premiados e conhecidos no mundo inteiro e outros ainda estreantes. Tinha também grafiteiros, exposições de artistas já conhecidos e também peças de teatro contemporâneo. A curadoria teve liberdade absoluta e fez as suas escolhas liberamente, por isso a lista é tão variada e efervescente.

MM: O público que participou era internacional?

ACS: Sim, era. As palestras no Pavilhão Brasil estavam lotadas. Tinha tradução simultânea e pessoas de todos os países assistindo.

MM: Vocês já começaram a organizar outros eventos, como o Salão do Livro de Paris de 2015 por exemplo?

ACS: O edital do programa de apoio à tradução vai estar sempre aberto e já começamos a pensar no Salão do Livro de Paris de 2015 mas a FBN vai participar menos na organização de eventos. Queremos nos concentrar mais na internacionalização da literatura e menos nas ações operacionais.

MM: Quais são os países que traduzem mais literatura brasileira nesse momento?

ACS: França, Alemanha, Itália, Argentina, Uruguay mas também muitos outros países do mundo inteiro. Recentemente tivemos propostas do Israel e do Egito.

MM: As propostas vêm de grandes e pequenas editoras?

ACS: Sim. E é importante conseguir as pequenas editoras porque muitas vezes é o interesse delas que suscita um interesse maior e desperta o do leitor e de outras editoras.

Acho que a nossa ação deve ter mais formatos, não pode ter só uma maneira para se difundir. É por isso que ela se articula em vários programas como a residência de tradutores, a residência dos autores brasileiros no estrangeiro, a revista Machado de Assis, o site Internet etc. É uma rede de trabalho e de atuação. As embaixadas são muito importantes também, eles nos ajudam muito.

Moema Salgado: O programa de apoio à tradução é algo de muito complicado. Hoje temos 400 processos abertos e só há cinco pessoas trabalhando o tempo inteiro na execução do programa. Mas o resultado é muito positivo e é isso que nos permite continuar.

Acho que é realmente importante que o programa seja uma rede, não pode ser só o resultado de uma ação que vem do alto. Então é por isso que é importante que dentro desse processo sejam presentes as pequenas editoras, assim como as pequenas livrarias, e não são os grandes circuitos.

MM: Vocês se inspiraram de outros países para elaborar o programa?

ACS: Eu pessoalmente não participei da elaboração do programa no começo, na década de 90. Em 1994 o Brasil foi convidado como país homenageado na Feira de Frankfurt. O programa de apoio à tradução foi criado em 91. Outros países já tinham programas de apoio à tradução, com certeza, mas não posso dizer qual foi a influência no programa da FBN.

MM: Porque a revista Machado de Assis é escrita em inglês e em espanhol?

ACS: Eu acho que por enquanto ela está escrita em essas duas línguas porque as demandas maiores provêm desses dois universos linguísticos. Mas isso não quer dizer que no futuro ela não possa ser publicada em outras línguas.

MM: Será que o programa de apoio à tradução, assim como a revista Machado de Assis podem ser lugares de troca para elaborar uma teoria da tradução brasileira?

MS: O nosso objetivo é facilitar uma troca entre tradutores estrangeiros e autores brasileiros. Então sim, nesse sentido há troca e encontro mas o nosso objetivo primário não é permitir a elaboração de uma teoria da tradução brasileira.

MM: Vocês interessam-se mais pelos tradutores estrangeiros do que pelos tradutores brasileiros?

MS: Sim. E o tradutor é ao mesmo tempo tradutor, agente e promotor, ele tem um papel múltiplo porque faz varias tarefas. O nosso apoio responde ao interesse dos tradutores estrangeiros. Acabamos ter relações com os países mais centrais. Não tem traduções na Indonésia por exemplo. Mas é verdade que o interesse está se alargando. Por exemplo, acabamos de receber uma proposta para a tradução de *Grande Sertão veredas* em hebraico.

MM: O programa de apoio de tradução da FBN recebe muitas críticas pela imprensa. Porquê?

MS: O programa é muito criticado pela imprensa. A imprensa quer questionar o governo através da crítica ao programa. Alguns jornalistas acham muito interessante o programa mas não podem elogiá-lo porque querem criticar o governo, sobretudo as despesas feitas pelo governo em literatura e não em obras e infra-estruturas. Mas o que é importante dizer é que se trata de orçamentos diferentes. Os jornalistas criticam para atacar o governo mas misturar tudo não é inteligente.

MM: A tradução é uma maneira para fazer viajar a literatura brasileira no exterior?

MS: Sim, com certeza. Como é que as pessoas lá fora se interessam pelo Brasil? O nosso papel é suscitar esse interesse através da literatura. A Feira de Frankfurt foi a ocasião para mostrar o momento que o Brasil está vivendo, a diversidade do Brasil. O governo não quer vender uma imagem negativa. O discurso de Ruffato, mesmo sendo um olhar negativo, é um olhar de artista e de brasileiro então foi legítimo. Porém, o governo achou que esse discurso foi impróprio, que não era o momento para dizer aquelas coisas. Nós tivemos acesso ao discurso antes da abertura e refletimos muito em que fazer mas não queríamos censurar então deixamos a maior liberdade ao Ruffato.

MM: O discurso do Ruffato foi negativo mas também positivo no sentido em que ele fez uma proposta de mudança. Que acham?

MS: Sim, e é importante que o mundo saiba que o Brasil não é só samba, praia, carnaval. Acho que um discurso que não falasse dos problemas reais do Brasil teria sido recebido como uma mentira sobre o momento atual. Qual foi a leitura da imprensa francesa do discurso do Ruffato?

MM: Na França a imprensa gostou muito do discurso do Ruffato. Recomeçou o debate público que já tinha iniciado com as manifestações no Brasil. As pessoas ficaram surpreendidas pelo fato de um autor brasileiro exprimir essas ideias numa ocasião oficial.

E qual foi a reação no Brasil?

MS: A imprensa brasileira é tão complicada. Em relação à Feira de Frankfurt, a grande maioria da imprensa se interessou só à questão da lista racista e à recusa do Paulo Coelho. Esses dois elementos infelizmente ganharam uma dimensão enorme na imprensa nacional quando entretanto estavam acontecendo muitas outras coisas mais importantes. Aqui no Brasil é complicado.

#### **Anexo 4 – Encontro com Marcelino Freire na Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense, 21 de março de 2014**

Marcelino Freire: O que eu escrevo é muito migratório, as minhas personagens nunca são fixas em um lugar só, também a minha biografia é migratória: eu nasci em Sertânia, no Pernambuco, depois fomos para Afonso da Bahia, depois para o Recife e depois me mudei para São Paulo. E chegando em São Paulo, nunca me senti tão pernambucano. Eu não sertanejo, não sou de São Paulo, eu fico sempre nas fronteiras. As minhas palavras também não estão onde você pensa que elas estão, elas sempre estão em trânsito. Eu me sinto no entre.

Agradeço muito a minha editora francesa, Paula Ancaona, porque teve a coragem em publicar as minhas obras. Quando tinha a geração 90, da qual eu fazia parte, muitos editores chegavam lá demonstrando interesse pelos nossos livros mas três meses depois eles voltavam dizendo para mim que a minha literatura era forte mas muito difícil. Não estamos escrevendo manuais, estamos escrevendo traduzindo literatura e por isso é precisa uma tradução que seja uma transcrição, como dizia Haroldo de Campos.

Uma outra editora aventurou-se na tradução e na publicação de *Contos Negreiros*. Eu falei para ela que era difícil mas ela quis mesmo. Nós conversamos muito sobre a tradução em espanhol para encontrar as palavras certas.

Eu costumo dizer que eu escrevo encontrando palavras companheiras para outra. Às vezes tem uma palavra esperando lá no canto e eu digo: “não fique triste, não, daqui a pouco eu encontro uma companheira para você”, aí vou procurando palavras até arranjar um casamento bom. Às vezes tem palavras que se casam a três, outras que ficam solteiras. É assim.

Matilde Maini: Quais são os seus universos espaciais?

MF: Sertânia não saiu de mim. Eu sou sertanejo e sou filho de sertanejos. Chegando em São Paulo, eu dizia “eu sou de Sertânia” e os paulistas me perguntavam “onde fica?” “o que é isso?”. Então agora, quando as pessoas me perguntam se eu sofri do preconceito pelo fato de ser nordestino, eu falo que agradeço porque me permitiu de afirmar ainda mais o fato de ser sertanejo. Sobretudo numa cidade que faz tudo para diluir as raízes e para que todo o mundo fique igual. Cheguei em São Paulo, uma cidade muito fria para mim que saia de Pernambuco. Quando cheguei, estava chovendo. Foi morar longe, na Zona Leste. Depois descobri que eu amava São Paulo. Eu adoro Recife mas sou muito preguiçoso então se eu tivesse continuado morando lá não teria feito literatura. São Paulo não

é bonito: eu precisava de uma cidade feia para morar e de uma cidade que me acordasse. E São Paulo é feia e sonâmbula. São Paulo foi fundamental. O primeiro livro que eu publiquei por uma editora foi em São Paulo. *Angu de Sangue* só foi possível porque eu fui morar em São Paulo. O crítico pernambucano Alexandre Barbosa, autor de vários estudos sobre João Cabral de Melo Neto, reparou o meu conto “Muribeca” e me perguntou se eu já tinha uma editora e depois me indicou para a Ateliê e escreveu também o prefácio do livro.

MM: De onde vem o título “Angu de sangue”?

MF: No prefácio, Barbosa escreveu que angu em contato com a cidade de São Paulo virou angu de sangue. “Angu de caroço” quer dizer confusão. Então angu se transformou com o contato com a cidade, como as nossas origens. Os títulos são muitos importantes.

Em tradução, o romance *Nossos ossos* virou *Nos os* em francês, conseguindo manter o ritmo, o som do original.

MM: No processo criativo, você escreve ou você fala?

MF: Eu rezo. Eu escrevo. Depois de escrever, eu leio rápido para ver se tem algum som faltando ou sobrando e se tiver, eu tiro ou acrescento palavras. Essa é mais uma coisa que eu trouxe de Sertânia, dos cantadores de lá.

Eu nunca tenho uma história já predefinida. Eu tenho uma primeira frase, que vem de algo que eu ouvi na rua, no mundo. E parto dessa frase para escrever o conto.

Na minha escrita, tem muito da minha mãe nordestina, tem muito da oralidade sertaneja, da dor do sertão. No sertão tudo é dor, mesmo quando as pessoas são felizes, eles exprimem dor.

São Paulo me permitiu também de sentir saudade, de entender a dor do sertão.

O meu pai era contador de piada mas silencioso. Meu pai era um matador, não de gente, mas de galinha. Depois ele pendurava as galinhas. Detestava gatos então quando eles estavam fazendo muita sujeira, ele matavam gatos. Rasgava bola. Matava pombos quando eles cagavam na roupa que a minha mãe tinha acabado de lavar. Ele morreu com 84 anos.

Em *Nossos ossos* é como se eu desenterrasse os ossos de todos esses bichos que meu pai matou. *Nossos ossos* é um livro mais silencioso, como o meu pai. Eu precisava de um livro mais silencioso, não podia gritar ao longo de todas essas páginas.

MM: Qual Nordeste você encontra em São Paulo?

MF: Eu encontro muitas geografias diferentes em São Paulo. São Paulo é uma cidade em trânsito. Em São Paulo, eu tive muitos contatos com mineiros, cariocas, gaúchos, que têm a mesma saudade de alguém do Paraná, de Santa Catarina, dos italianos, dos japoneses etc. Eu encontro também muitos nordestinos, de vários cantos do Nordeste.

MM: Você acha que você idealizou o Nordeste?

MF: Eu fico muito colado ao testemunho. É como se eu sentisse que se eu não contar essas histórias, quem é que vai contar? Claro, outros vão contar outras histórias que vão se acrescentando. Mas as minhas histórias, só eu posso contar.

MM: Você se considera como um retirante?

MF: Sim, eu me sinto como um retirante, mesmo não tendo encontrado as mesmas dificuldades de outros nordestinos. Eu cheguei em São Paulo, sem emprego, o início foi difícil. Eu sempre quis mais do que podia ter: eu só procurava trabalhos na Avenida Paulista porque eu sentia dizer que essa rua era onde as coisas aconteciam então eu queria ficar perto de lá, não encontrava, depois comecei a buscar nas laterais etc. Mas no final consegui na Avenida Paulista, numa agência onde eu fazia revisão de rótulos de água mineral. Para cada rótulo de água mineral que eu revisava, eu escrevia um conto. Porque a minha vida não podia ser rótulos de água mineral. Então eu nunca perdi o sonho. Mas respeitava o momento de trabalho técnico. Eu trabalhei três anos com essa agência. Aí eu fiz um acordo com eles e tirei dois anos sabáticos dizendo que iria voltar fazendo revisões. Viajei pelo Brasil inteiro, na Colômbia e na Argentina para difundir os meus livros (eu já tinha publicado *Angu de Sangue*). Quando voltei para São Paulo, fui convidado para trabalhar numa outra agência como free-lance, eu comecei a trabalhar dizendo porém que a minha prioridade era a literatura. No primeiro dia nessa nova agência, quando chegou um trabalho de revisão, eu fui embora. Sem emprego, recomecei a pensar numa velha ideia de reunir os cem menores contos brasileiros do século (até cinquenta letras): eu tinha tido essa ideia graças ao escritor guatemalteco, Augusto Monterosso, que escreveu o microconto mais famoso do mundo, traduzido em várias línguas (“Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”). Então eu comecei a escrever para os escritores que eu tinha conhecido durante a minha viagem para perguntar se gostavam do projeto e queriam participar. Quando eu vi que os escritores gostavam da ideia, eu abandonei o trabalho de revisão logo e fui atrás da ideia da antologia. A antologia saiu em 2003, foi um sucesso, nunca tinha sido publicado uma antologia com essas características.

Hoje eu não trabalho mais com revisão. Eu vivo diretamente e indiretamente de literatura, com palestras, curadorias de eventos, coordenação de oficina etc.

Esses encontros com os leitores, graças à editora Anacaona, são para mim um aprendizado infinito. Como quando fui na Argentina, ou em Frankfurt, com jornalistas que me procuram, a Embaixada do Brasil que me recebe. Isso movimento todo é muito importante. Ainda mais se pensar que o que você escreveu, você escreveu sozinho. Não adiantaria eu estar aqui com vocês se eu não tivesse estado em Sertânia, se não tivesse entendido a fala da minha mãe e do meu pai, se não tivesse encontrado os grupos de teatro do Recife, se não tivesse encontrado os leitores de Sertânia, se não tivesse mudado para São Paulo. São essas várias conversas com os leitores, esses intercâmbios muito particulares que me trazem aqui. Sertânia-Paris. Eu falo da dor, dos preconceitos. Eu escrevo para tentar entender as manifestações de raiva.

**Anexo 5 – Encontro com Ana Paula Maia na Universidade de Paris Ouest Nanterre La  
Défense, 15 de novembro de 2013**

Matilde Maini: Como nasceu *Carvão animal*?

Ana Paula Maia: Eu queria falar da morte, do fogo e dos dentes. A literatura é muito boa em seduzir pela morte. A morte permeia a literatura e as artes em geral mas eu não queria tratar da morte de uma maneira romântica, eu queria falar da morte física mesmo. Eu queria escrever sobre a carcaça. É pesado? É pesado mas é o que fica. E alguém tem que fazer o trabalho sujo dos outros. Eu queria descortinar o tema da morte e tratá-lo de uma maneira bem física. Quando fui pesquisar para escrever *Carvão Animal* e saber mais sobre as profissões das minhas personagens (porque tudo o que escrevo é pontuado por profissões), fui para crematórios e casas funerárias e os funcionários que trabalhavam lá me falaram de como as pessoas os tratam quando eles descobrem qual é a profissão deles: de repente elas se afastam um pouco e não querem tocar neles, nas mãos deles. Mas se não existir essas profissões, o que a gente faria? Alguém tem que lidar com aquilo. Todo o mundo já falou da saudade, eu queria falar da carcaça e da pessoa que tem que lidar com a carcaça. Os homens do crematório trabalham como se a profissão deles fosse qualquer outra, eles executam uma função essencial dentro da cidade mas são vistos como marginais. Os brutos na verdade são trabalhadores de profissões que as pessoas não querem fazer. São homens embrutecidos. São brutos porque se embruteceram.

Com as minhas personagens, eu criei uma casa de bonecas mas as minhas bonecas são todos homens, todos brutos.

MM: Qual é o lugar da violência nos seus textos?

APM: O meu interesse é levantar questões sobre determinados temas. Eu não dou respostas mas incito um certo tipo de reflexão sobre as questões. A brutalidade é um desses temas mas eu não falo de bandidos, de facas, desse tipo de violência. A violência é criada pelo trabalho que as minhas personagens fazem, todos os dias. O catador por exemplo tem que suportar o sujo, o cheiro do lixo durante todo o dia, todos os dias. O próprio bombeiro, que nos Estados Unidos e na França é considerado como um herói, no Brasil não é nada. A profissão pode tornar a pessoa marginalizada. Quando eu escrevi o livro, um bombeiro fez a revisão técnica do livro e ficou contente e

surpreendido por ter um livro que falava sobre a sua profissão. É uma personagem que nunca foi tratada pela literatura nem pelo cinema.

A literatura hoje é muito erotizada, rica em sedução erótica, sexual, e eu não gosto disso, eu gosto do relacionamento fraternal então os meus livros são ricos em relacionamentos fraternos. E apesar da brutalidade, tem docura também.

MM: Qual é o seu processo criativo?

APM: Primeiro eu começo por uma ideia pessoal que surge ou que eu trago de alguma leitura no jornal ou experiência. Começo a fazer anotações e a imaginar cenários. Depois começo a pesquisar, em jornais locais e em jornais dos outros países. Geralmente a pesquisa é paralela ao livro, eu escrevo uma parte do dia e pesquiso outra parte do dia porque pesquisa me traz possibilidades de desenvolvimento à trama, às vezes eu posso encontrar um elemento que pode transformar a trama. Como eu trato de temáticas específicas (crematório, abate, bombeiros, etc.), eu tenho que conhecer o funcionamento. Eu não quero falar coisas erradas então preciso saber para escrever. Quanto mais eu souber sobre o assunto que eu trato, quanto mais a minha história será boa. Do 100% da pesquisa que eu faço, eu uso o 20% para escrever o livro.

MM: Como unir a técnica com o poético para que a linguagem tenha mais índices de literiaredade?

APM: Quando eu tiver acabado as pesquisas, eu começo a trabalhar o material literariamente. E como se eu fizesse o ski: eu tenho que ter todo o material adequado para poder praticar liberamente. Por exemplo, o bombeiro que fez a revisão técnica do meu texto me disse que se diz que “o corpo cozinha” mas eu não gostava desse verbo então preferi escrever “o corpo carboniza”.

Eu tento ser o minimamente poética e uso informações técnicas só quando for necessário, tentando fazer um equilíbrio entre poética e técnica. Eu tenho uma liberdade poética grande desde o momento em que eu sei de que estou falando porque fiz as pesquisas.

MM: Você então não se permite criar no livro uma outra realidade, que não existe?

APM: Ainda não tive interesse. A única liberdade que eu me dou nos meus livros é não tratar de lugares geográficos específicos. A minha geografia é muito particular: eu falo de lugares que não existem no Brasil ou em nenhum outro lugar do mundo especificamente. Mas eu não consigo fugir do real. Eu tenho um cuidado minucioso com o real. Eu gosto de passar informação correta para o leitor.

MM: Então a sua literatura tem um compromisso forte com a informação?

APM: Eu tenho muito interesse em conhecer os universos que depois eu quero tratar literariamente. A pesquisa continua ao longo da escrita do romance então eu posso acrescentar elementos: é o próprio real que pode sugerir poéticas diferentes.

Eu consumo cinema muito diversificado, o cinema é uma fonte de arte de que eu me alimento muito. Como eu escrevo sobre algo pesado, eu busco coisas mais leves também para me desintoxicar porque senão eu corro o risco de ficar embrulhada no universo da brutalidade.

MM: O seu estilo também serve para limpar a sujeira e a brutalidade?

APM: Sim. Os meus dois primeiros livros não tem essa limpeza de estilo como os outros que seguiram. Mas para mim agora ter um texto limpo é fundamental. O meu texto é direto, claro, limpo. Isso é muito importante para mim porque eu quero evitar a digressão para deixar o livro mais fluido.

Eu tenho a angústia da história. Mas quando tenho a história, depois eu deixo as personagens falarem. Eu escrevo pouco por dia, não reescrevo passagens que já reescrevi.

MM: Qual é a sua relação com outros autores que falam sobre violência, como o Rubem Fonseca por exemplo?

APM: O Rubem Fonseca não foi decisivo para os meus textos. É um autor que eu li mas ele não entrou no meu texto como influência. Os autores que mais me influenciaram foram mais os filósofos e os autores de teatro, como Platão (do qual vem a ideia de pôr muitos diálogos nos meus textos), Nelson Rodrigues. Eu não sei ler poesia, tenho muita dificuldade com a poesia.

A literatura contemporânea é escrita por homens e mulheres e todos parecem ter consultado o mesmo analista, todos falam sobre crises existenciais e todas as personagens têm os mesmos problemas. Eu não quero pegar esse caminho existencial.

MM: Segundo as pesquisas da IBGE sobre os leitores no Brasil, o 44% das mulheres leem o gênero do romance, contra o 17% de homens. Esse seu universo bruto é construído também em função dessas leitoras de romances?

APM: No início eu não tinha muitas leitoras. Mas hoje eu tenho muitas leitoras e eu as adoro: elas dão comentários, a minha página de Facebook está cheia de comentários das leitoras sobre os livros, elas se apaixonam, elas leem rápido. Uma das minhas conquistas foi entrar nesse universo de leitoras porque eu pensava não conseguir. Sempre invejava os autores que tinham leitoras e agora que eu tenho, estou feliz. Mas não dá para pensar no leitor quando eu escrevo: eu penso na história, na personagem.

## **Anexo 6 – Entrevista com Rodrigo Ciríaco, 15 de novembro de 2013, Bolonha**

Matilde Maini: Literatura marginal ou literatura periférica? Porque essa diferença de denominação?

Rodrigo Ciríaco: O movimento de literatura periférica tem dois lados. Um lado que é ligado ao Ferréz que no final da década de 90 começa a escrever na revista *Caros Amigos*, nos números especiais dedicados à literatura marginal. Então ele é o propulcionador da primeira fase dessa literatura da periferia, que era chamada literatura marginal. A literatura periférica é mais associada ao movimento dos saraus. Junto com o Ferréz, outros autores como Binho e Sérgio Vaz decidem fazer encontros semanais, que depois viraram o Sarau da Cooperifa, assim como organizar a Semana de Arte Moderna da Periferia. Eu então prefiro utilizar o termo literatura marginal periférica porque acho que é mais completo porque inclui as duas fases e define o movimento na sua totalidade.

A literatura marginal periférica contemporânea não tem ligação com a poesia marginal dos anos 70, a não ser a margem: mas a margem da poesia marginal dos anos 70 era editorial e aquela de agora é social.

MM: Você teria interesse em ser publicado por uma grande editora?

RC: Depende muito do que me ofereceriam. Eu não estou à venda: tem algumas coisas às quais eu não quero renunciar, por exemplo a questão da gráfica. Ser publicado por uma grande editora me ajudaria muito no que diz a respeito da distribuição. Apesar da Internet, a distribuição continua sendo um problema: eu tenho que enviar pelos correios os meus livros e só tenho um ponto de venda fixo que é a livraria do Buzo em São Paulo. Mas mesmo tendo a distribuição feita pelas grandes editoras, é difícil porque o meu nome não é conhecido então mesmo se eu estiver nas livrarias, quem é que procuraria o meu livro no meio de tantos outros livros?

Agora eu produzo o meu livro, eu coloco um preço não caro, eu posso até oferecer o livro se uma pessoa não tiver dinheiro para comprar. E não poderia fazer isso se fosse publicado por uma grande editora.

Acho que a grande novidade dessa literatura é que não esperamos ser descobertos pelas grandes editoras, nós nos autoproduzimos. E isso é muito bem claro para nós.

MM: Você insere a oralidade dentro do livro. Porque?

RC: O importante é exprimir a voz da melhor forma possível. É a voz que nos permite expressar melhor os pensamentos. Por exemplo, eu já tentei escrever o conto “A.B.C.” como fluxo de pensamentos ou como poesia mas afinal a forma em que eu consegui transmitir mais o que eu queria dizer foi um texto rico em oralidade. Nos contos não dá para falar muito: se o romance é a maratona, o conto é a prova dos 100 metros. Eu gosto bastante dessas personagens que envolvem oralidade. É uma questão de escolha. Não fazem muitos rodeios, vão direto. Eu ainda não consegui chegar à prosa longa, ainda não teve um respiro amplo.

MM: Talvez a literatura atual precise de ritmos rápidos?

RC: Talvez. Mas tem pessoas que querem ler romances, mergulhar mais num livro com mais fôlego. São experiências diferentes.

MM: É possível dizer que a literatura periférica é um movimento?

RC: Acho que podemos nos reconhecer num movimento, sim. Há outras pessoas que falam sobre periferia mas de uma maneira diferente. E, ainda por cima, nós temos atividades regulares, encontros, trocas. Somos um movimento mesmo.

Esse movimento é marginal não só porque fala da margem mas também porque é fora do mercado editorial: estamos fora do circuito de distribuição, não temos agentes literários, não temos contatos.

## **Anexo 7 – Encontro com Rodrigo Ciríaco, o professor Gian Luigi De Rosa e os seus estudantes na Universidade de Milão, 18 de março de 2015**

Gian Luigi de Rosa: A oralidade desse textos não é só nos diálogos mas ao longo do texto todo, o que pode criar dificuldades no momento da tradução em uma língua estrangeira. A grande novidade da literatura periférica é a possibilidade de pensar a literatura como espaço onde romper com a estigmatização das variedades linguísticas fora da norma. Qual é a importância da língua e da oralidade dentro da sua escrita?

Rodrigo Ciríaco: Eu acho que a oralidade é como o coração dos meus textos. De um lado, os autores que mais me interessaram trabalham muito com a oralidade dentro dos textos: Guimarães Rosa e textos teatrais, como os de Plínio Marcos, ou os textos de André Sant’Anna ou os de Marcelino Freire, que aliás me ajudou muito no começo do meu processo de escrita. Do outro lado, o movimento da literatura marginal periférica exprime-se nos saraus da periferia de São Paulo, cujo objetivo é justamente resgatar a oralidade das narrativas. A influência do rap é forte também, sobretudo no que diz respeito da poesia. Eu faço prosa, não poeisa, mas tento sempre fazer uma prosa dinâmica, com elementos de oralidade e de invocação ao público. Eu elimino também o narrador para deixar as personagens falarem.

GLDR: Qual é a influência da música na sua obra?

RC: A música é muito presente na cena da literatura marginal periférica. Principalmente os grupos de rap, como os Racionais. Foram os grupos de rap que introduziram a poesia dentro da cena: muitas vezes durante os concertos de rap, entre uma música e a outra, poetas eram chamados para recitar poesias. A favela sempre foi estigmatizada, o rap afirmou pela primeira vez a favela como identidade. E a literatura seguiu com o reconhecimento da favela, adquirindo um caráter social.

Estudante: Você é originário da favela?

RC: Eu nunca morei na favela mas moro numa região periférica, onde sempre teve muitas favelas mas que foi depois objeto de projetos urbanísticos que melhoraram as condições de moradia. Mas mesmo nessa regiões continua o fato de se reconhecer como “quebrada”, como “favela”. Nessas

áreas as condições de moradia melhoraram mas os serviços continuam carentes e o Estado não está presente.

Não podemos falar da “favela” como se elas fossem todas iguais. A favela do Rio é diferente daquela de São Paulo: por exemplo, mesmo de um ponto de vista geográfico, no Rio as favelas são nos morros e em São Paulo elas são na planície.

O Brasil está numa fase de crescimento grande mas a riqueza ainda não é distribuída de uma maneira équa. Contudo, houve melhorias também para as classes populares, sobretudo no que diz respeito aos consumos. O Estado também está começando a entrar onde antes não conseguia entrar. Mas muitas vezes as suas ações nas comunidades têm um caráter higienista: por exemplo as UPPs do Rio de Janeiro teriam como objetivo melhorar a condição de vida das pessoas da favela mas têm como consequência o fato que a classe média vai morar na favela fazendo aumentar o aluguel e constringindo as pessoas com salários mais baixos a ir embora. A valorização dessas regiões faz com que haja novos fenômenos de exclusão.

Eu acho que o livro *Je suis favela* é interessante porque recolhe a visão de autores que proveem de mundos diferentes, da periferia e do centro, autores inciantes e autores confirmados. Esse volume, através da visão de nove autores diferentes que falam todos da favela de uma maneira diferente, consegue romper com o esterotipo da favela, que foi por exemplo mostrado no filme *Cidade de Deus*.

GLDR: Qual é a influência do mundo da escola nas suas obras?

RC: Muito forte. Eu quero mostrar que o problema da escola não é o aluno, como se pensa no Brasil. Eu transformei as minhas experiências como professor na escola pública em texto narrativo. O diário dos meus dias como professor é transformado através da voz da literatura. Eu quis dar voz aos alunos também. E acho que o meu livro é o mais lido na escola onde eu esino.

A distribuição de *Te pego lá fora* é independente: em cinco anos eu já vendi dois mil cópias o que é muito bom na realidade brasileira, sobretudo pensando que eu não estou inserido na grande distribuição.

**Anexo 8 – Obras traduzidas graças ao Programa de Apoio à Tradução da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) de 1991 a 2014 – conforme dados fornecidos pela FBN**

TÍTULO	AUTOR	BOLSA
A república dos sonhos	Nélida Piñon	1991
O sorriso do lagarto	João Ubaldo Ribeiro	1991
Os sertões	Euclides da Cunha	1991
Amazonia	Sérgio Sant'Anna	1991
A menina morta	Cornélio Penna	1991
Dom Casmurro	Machado de Assis	1991
Hist. Lit. Hispanoamericana	Bella Jozef	1991
Grande sertão: veredas	Guimarães Rosa	1991
Hilda Furacão	Roberto Drummond	1991
O criado-mudo	Edgard Telles Ribeiro	1994
Um nó na garganta	Luiz Vilella	1994
Tutaméia	Guimarães Rosa	1994
Breve história do feminismo no Brasil	Maria Amélia de Almeida Teles	1994
Agosto	Rubem Fonseca	1994
O canto da praça	Ana Maria Machado	1994
O Quinze	Rachel de Queiroz	1994
Insônia	Graciliano Ramos	1994
Amar, verbo intransitivo	Mário de Andrade	1994
Sonhos tropicais	Moacyr Scliar	1994
Sempre viva	Antonio Callado	1994
O turista aprendiz	Mário de Andrade	1994
Missa do galo: seis variações sobre o mesmo tema	Vários autores	1994
Tempo de palhaço	Antônio Olinto	1994
A cidade sitiada	Clarice Lispector	1994
Onde andarás Dulce Veiga?	Caio Fernando Abreu	1994
Stories by Clarice Lispector	Clarice Lispector	1994
A noiva da casa azul	Murilo Rubião	1994
Grande sertão: veredas	Guimarães Rosa	1994
Os sertões	Euclides da Cunha	1995
Poemas escolhidos	Gregório de Matos	1995
Poetas brasileiros contemporâneos	Vários autores	1995
Agosto	Rubem Fonseca	1995
Ópera dos mortos	Austran Dourado	1995
Sagarana	Guimarães Rosa	1995
Poesia brasileira modernista	Vários autores	1995
Capítulos da história colonial	Capistrano de Abreu	1995
Macunaíma	Mário de Andrade	1995
A máscara e o enigma	Bella Jozef	1995
Sagarana	Guimarães Rosa	1995
O meu amigo pintor	Lygia Bojunga	1995

A teus pés	Ana Cristina César	1995
Poema sujo	Ferreira Gullar	1995
Dom Casmurro	Machado de Assis	1995
Galáxias	Haroldo de Campos	1995
A pedra do reino	Ariano Suassuna	1995
Raízes do Brasil	Sérgio Buarque de Holanda	1995
Viva o povo brasileiro	João Ubaldo Ribeiro	1995
O xangô de Baker Street	Jô Soares	1995
Vastas emoções e pensamentos imperfeitos	Rubem Fonseca	1995
Seleção poética	João Cabral de Melo Neto	1995
Onde estivestes de noite	Clarice Lispector	Não confirmado
O retrato	Érico Veríssimo	1998
Inês é morta	Roberto Drummond	1998
O museu Darbot	Vitor Giudice	1998
As mulheres de Tijucopapo	Marilene Felinto	1998
Antologia da poesia brasileira	Vários autores	1998
Clarice Lispector	Ana Miranda	1998
O tempo e pedra	Reynaldo Valinho	1998
Antologia poética	Carlos Drummond de Andrade	1998
Nueva poesía brasileña	Vários autores	1998
Antologia da poesia federativa brasileira	Vários autores	1999
Vinícius de Moraes	Geraldo Carneiro	1999
A cartomante	Machado de Assis	1999
O alienista	Machado de Assis	1999
O guarani	José de Alencar	1999
Encarnação	José de Alencar	1999
Pedagogia da autonomia	Paulo Freire	1999
Professora, sim, tia não	Paulo Freire	1999
Contraventos	Sebastião Uchoa Leite	1999
Um sopro de vida	Clarice Lispector	2000
Menino de engenho	José Lins do Rego	2000
Elogio da mentira	Patrícia Melo	2000
Antologia poética	Vinícius de Moraes	2000
Cidade de Deus	Paulo Lins	2000
O domínio espanhol no Brasil durante a monarquia dos Felipes: 1580-1640	Roseli Santaella Stella	2000
Fio Terra	Armando Freitas Filho	2000
Memórias Póstumas de Brás Cubas (catalão)	Machado de Assis	1998
A vida íntima de Laura	Clarice Lispector	2001
Feitiço da Ilha do Pavão	João Ubaldo Ribeiro	2001
As 5 estações do amor	João Almino	2001
Triste fim de Policarpo Quaresma	Lima Barreto	Não confirmado
Jogos para atores e não atores	Augusto Boal	2001
O sol nas entranhas	Reynaldo Valinho	2001
Livros de sonetos	Vinícius de Moraes	2001

Dois irmãos	Milton Hatoum	2001
Hilda furacão	Roberto Drummond	2001
História concisa do Brasil	Boris Fausto	2001
Lúcio Costa: registro de uma vida	Maria Elisa Costa	2001
Inimigas íntimas	Joye Cavalcanti	2001
As barbas do imperador	Lília Moritz Schwarcz	2001
Cidade de Deus	Paulo Lins	2001
Cidade de Deus	Paulo Lins	2001
Dois irmãos	Milton Hatoum	2001
Antologia da Literatura Brasileira - Vol. 1	Vários autores	2001
Antologia da Literatura Brasileira - Vol. 2	Vários autores	2001
Antologia da Literatura Brasileira - Vol. 3	Vários autores	2001
Antologia da Literatura Brasileira - Vol. 4	Vários autores	2001
Antologia da Literatura Brasileira - Vol. 5	Vários autores	2001
Dois irmãos	Milton Hatoum	2001
O clube dos anjos	Luis Fernando Veríssimo	2001
A hora da estrela	Clarice Lispector	2001
Achados e perdidos	Luiz Alfredo Garcia-Roza	2001
A descoberta do mundo	Clarice Lispector	2001
A descoberta do mundo	Clarice Lispector	2001
Secreções, excreções e desatinos	Rubem Fonseca	2003
Morte no Paraíso	Alberto Dines	2004
Coletânea de textos	Antonio Candido de Mello e Souza	2004
Mundialização e Cultura	Renato Ortiz	2004
Educação Interativa	Marco Silva	2004
Moqueca de Maridos	Betty Mindlin	2004
Nove, novenas	Osman Lins	2004
Primeiro de Abril	Salim Miguel	2004
Breviário das terras do Brasil	Luiz Antonio de Assis Brasil	2004
O Motor da Luz	José Almino	2004
Budapeste	Chico Buarque	2004
Carnaval no fogo	Ruy Castro	2004
Boca do Inferno	Ana Miranda	2004
Nove noites	Bernardo Carvalho	2004
Durante a noite	Vivien Kogut	2005
Eleanor Marx, filha de Karl	Maria José Silveira	2005
Sentimento do Mundo	Carlos Drummond de Andrade	2005
Budapeste	Chico Buarque	2005
Antologia de cordel	Vários autores	2005
A Forma Difícil	Rodrigo Naves	2005
As meninas	Lygia Fagundes Telles	2005
História do Brasil	Boris Fausto	2005
Cidade de Deus	Paulo Lins	2005
Poema Sujo	Ferreira Gullar	2005
O Sorriso do Lagarto	João Ubaldo Ribeiro	2005
Cidade de Deus	Paulo Lins	2005
A paixão segundo GH	Clarice Lispector	2005

Budapeste	Chico Buarque	2005
Um Beijo de Colombina	Adriana Lisboa	2005
Crônica de uma guerra secreta	Sérgio Correa da Costa	2006
A maneira negra	Rafael Cardoso	2006
Lobos	Rubem Mauro Machado	2006
A céu aberto	João Gilberto Noll	2006
Mímesis: desafio ao pensamento	Luís Costa Lima	2007
Galvez - O imperador do Acre	Márcio Souza	2007
O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço	Arlindo Ribeiro Machado Neto	2007
Cinzas do Norte	Milton Hatoum	2007
Modelo para morrer	Flávio Moreira da Costa	2007
O cortiço	Aluísio de Azevedo	2007
Achados e perdidos	Luiz Alfredo Garcia-Roza	Não confirmado
Lavoura Arcaica	Raduan Nassar	2001
O enigma de Qaf	Alberto Mussa	2008
Avante soldados: para trás	Deonísio da Silva	2008
Os dragões não conhecem o paraíso	Caio Fernando Abreu	2008
Elite da tropa	Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel	2008
Pessach: a travessia	Carlos Heitor Cony	2008
Dicionário crítico de política	Teixeira Coelho	2009
Morangos Mofados	Caio Fernando Abreu	2008
Escrita em contraponto: ensaios literários	João Almino	2009
O filho eterno	Cristovão Tezza	2009
Laços de família	Clarice Lispector	2009
O enigma de Qaf	Alberto Mussa	2009
Para viver com poesia	Mário Quintana, Márcio Vassallo (seleção e organização)	2009
O voo da madrugada e outras histórias	Sérgio Sant'Anna	2009
Sem dizer adues	Heloneida Studart	2009
Galiléia	Ronaldo Correia de Britto	2010
O seminarista	Rubem Fonseca	2010
Casa Grande & Senzala	Gilberto Freyre	2010
A guerra no Bom Fim	Moacyr Scliar	2010
Antologia de contos de Machado de Assis	Machado de Assis	2010
O anjo do adeus	Ignácio de Loyola Brandão	2009
Malagueta, perus e bacanaço	João Antonio	2010
Coleção Glauberiana: Revolução do cinema novo/O século do cinema (seleção)	Glauber Rocha	2010
Monstro: três histórias de amor	Sérgio Sant'Anna	2010
Um sopro de vida	Clarice Lispector	2010
Monodrama	Carlito Azevedo	2010
Uma aprendizagem ou livro dos prazeres	Clarice Lispector	2010
Hercule Florence - a descoberta isolada da fotografia no Brasil	Boris Kossoy	2010

Índios do Brasil	Julio Cezar Melatti	2010
Machado e Borges - e outros ensaios sobre Machado de Assis	Luís Augusto Fischer	2010
Estive em Lisboa e lembrei de você	Luiz Ruffato	2010
Tiesta do Agreste	Jorge Amado	2010
Lavoura Arcaica	Raduan Nassar	2010
O volume do silêncio	João Anzanello Carrascoza	2010
Os lados do círculo	Amilcar Bettega Barbosa	2010
Contos da maturidade (contos reunidos)	Machado de Assis	2010
Antologia da poesia brasileira atual	Diversos autores	2010
Os leopardos de Kafka	Moacyr Scliar	2010
Rakushisha	Adriana Lisboa	2010
A casa dos budas ditosos	João Ubaldo Ribeiro	2010
O movimento pendular	Alberto Mussa	2010
Nove noites	Bernardo Carvalho	2010
Estive em Lisboa e lembrei de você	Luiz Ruffato	2010
O clube dos anjos	Luis Fernando Veríssimo	2010
Um erro emocional	Cristovão Tezza	2010
Noite	Érico Veríssimo	2010
Capitães de areia	Jorge Amado	2010
Antologia de contos brasileiros	Diversos autores	2010
Os leopardos de Kafka	Moacyr Scliar	2001
Pauliceia Desvairada	Mário de Andrade	2010
Arquitetura no Brasil	Hugo Segawa	2010
História concisa do Brasil	Boris Fausto	2010
Poemas do céu	Roseana Murray	2010
A obscena senhora D	Hilda Hilst	2010
Joana a contragosto	Marcelo Mirisola	2010
O outro passo da dança (e-book)	Caio Riter	2010
Romance negro e outras histórias	Rubem Fonseca	2010
Budapeste	Chico Buarque	2010
Antologia de poemas	Carlos Drummond de Andrade	2010
Clara dos Anjos	Lima Barreto	2010
O livro das emoções	João Almino	2010
Sol sanguíneo	Salgado Maranhão	2010
Manual da paixão solitária	Moacyr Scliar	2010
A poesia do Brasil - uma visão crítica e ilustrada	Diversos autores	2010
Poesia (poemas reunidos)	Ana Cristina César	2010
História concisa do Brasil	Boris Fausto	2010
Clarice fotobiografia	Nádia Battella Gotlib	2010
Leite derramado	Chico Buarque	2010
Os espíões	Luis Fernando Veríssimo	2010
O enigma vazio – impasses da arte e da crítica	Affonso Romano de Sant'Anna	2010
O aprendiz de feiticeiro	Mario Quintana	2010
Manual prático do ódio	Férrez	2010

Ódio suspenso	Nelson de Oliveira	2010
O enigma de Qaf	Alberto Mussa	2010
Dona Flor e seus dois maridos	Jorge Amado	2010
Toda poesia	Ferreira Gullar	2010
O fazedor de velhos	Rodrigo Lacerda	2010
O único final feliz para uma história de amor é um acidente	João Paulo Cuenca	2011
Eles eram muitos cavalos	Luiz Ruffato	2011
A batalha do Apocalipse	Eduardo Spohr	2011
O diário de um mago	Paulo Coelho	2012
Estação Carandiru	Dráuzio Varela	2012
Método prático da guerrilha	Marcelo Ferroni	2011
Contos do mar sem fim (e-book)	Diversos autores	2010
Os deuses de Raquel	Moacyr Scliar	2011
Como começa?	Silvana Tavano	2010
Eles e elas	Julia Lopes de Almeida	2011
Tereza Batista cansada de guerra	Jorge Amado	2011
Coisas de índio – versão infantil	Daniel Munduruku	2010
Uma noite em Curitiba	Cristovão Tezza	2011
Ascensão e queda de Stefan Zweig	Cláudio de Araújo Lima	2011
O cemitério dos vivos	Lima Barreto	2011
Método prático da guerrilha	Marcelo Ferroni	2011
O livreiro do Alemão	Otávio Junior	2011
Mastigando humanos	Santiago Nazarian	2011
Nur na escuridão	Salim Miguel	2010
Black music	Arthur Dapieve	2011
Leite derramado	Chico Buarque	2011
Cidade livre	João Almino	2011
Elite da tropa 2	Luiz Eduardo Soares, Cláudio Ferraz, André Batista e Rodrigo Pimentel	2011
Litro Magazine Brazil Issue	Vários Autores	2011
Mensagem para você	Ana Maria Machado	2011
As cinco estações do amor	João Almino	2011
Borges e os orangotangos eternos	Luis Fernando Veríssimo	2011
Se eu fechar os olhos agora	Edney Silvestre	2011
A minha alma é irmã de Deus	Raimundo Carrero	2010
O movimento pendular	Alberto Mussa	2011
Poesia completa (seleção)	Carlos Drummond de Andrade	2011
Gabriela, cravo e canela	Jorge Amado	2011
O opositor	Luis Fernando Veríssimo	2011
Os espiões	Luis Fernando Veríssimo	2011
A guerra no Bom Fim	Moacyr Scliar	2011
Sombra severa	Raimundo Carrero	2011
Perto do coração selvagem	Clarice Lispector	2011
Laços de família	Clarice Lispector	2011
A guerra no Bom Fim	Moacyr Scliar	2011
Ravenalas	Horacio Costa	2011
Canaã	Graça Aranha	2011

Azul-corvo	Adriana Lisboa	2011
Sinfonia em branco	Adriana Lisboa	2011
Paisagem com dromedário	Carola Saavedra	2012
Leite derramado	Chico Buarque	2012
Várias histórias	Machado de Assis	2011
O bom crioulo	Adolfo Caminha	2012
Sinfonia em branco	Adriana Lisboa	2012
O filho da mãe	Bernardo Carvalho	2012
K.	Bernardo Kucinski	2012
Tenda dos milagres	Jorge Amado	2012
O mistério do coelho pensante e outros contos	Clarice Lispector	2012
O nome da morte	Klester Cavalcanti	2012
Desterro - memórias em ruínas	Luís Krausz	2012
Perto do coração selvagem	Clarice Lispector	2012
O lustre	Clarice Lispector	2012
Se eu fechar os olhos agora	Edney Silvestre	2012
Elogio da Térmita (Antologia poética)	Haroldo de Campos	2012
Saraminda	José Sarney	2012
Poemas e pedras	Rita Rios	2012
Traduzindo Hannah	Ronaldo Wrobel	2012
Anos tormentosos. Luiz Carlos Prestes: correspondência da prisão (1936-1945)	Luiz Carlos Prestes	2012
A parede no escuro	Altair Martins	2012
Diário da queda	Michel Laub	2012
Os leopardos de Kafka	Moacyr Scliar	2012
A maçã no escuro	Clarice Lispector	2012
Onde estivestes de noite?	Clarice Lispector	2012
Ladrão de cadáveres	Patrícia Melo	2012
Entre as mulheres	Rafael Cardoso	2012
A obscena Senhora D	Hilda Hilst	2012
Cartas de um sedutor	Hilda Hilst	2012
O enigma de Qaf	Alberto Mussa	2012
Crítica e tradução (seleção de artigos) (El método documental)	Ana Cristina César	2012
Mercado brasileiro de televisão	Cesar Bolaño	2012
Cidade sitiada	Clarice Lispector	2012
O punho e a renda	Edgard Telles Ribeiro	2012
Helio Oiticica - Encontros	Helio Oiticica	2012
Contos negreiros	Marcelino Freire	2012
Cidadania cultural, o direito à cultura	Marilena Chauí	2012
As raízes e o labirinto da América Latina	Silviano Santiago	2012
O senhor do lado esquerdo	Alberto Mussa	2012
Leite derramado	Chico Buarque	2012
Anjos em pecado (originalmente - "Meninas bonitas não são para casar")	Geyme Lechner-Mannes	2012
O senhor do lado esquerdo	Alberto Mussa	2012
Viagem ao mundo em 52 histórias	Silvana Salerno	2012
O Alienista e outras histórias	Machado de Assis	2012

K.	Bernardo Kucinski	2012
O coronel do Barranco	Cláudio de Araújo Lima	2012
O Aleph	Paulo Coelho	2012
Gabriela, cravo e canela	Jorge Amado	2012
O arquipélago I-II-III	Érico Veríssimo	2012
O único final feliz para uma história de amor é um acidente	João Paulo Cuenca	2012
Canaã	Graça Aranha	2012
A morte e a morte de Quincas Berro d'Água (catalão)	Jorge Amado	2012
Esaú e Jacó	Machado de Assis	2012
Os leopardos de Kafka	Moacyr Scliar	2012
Os leopardos de Kafka (catalão)	Moacyr Scliar	2012
Passageiro do fim do dia	Rubens Figueiredo	2012
Passageiro do fim do dia (catalão)	Rubens Figueiredo	2012
K.(catalão)	Bernardo Kucinski	2012
O continente I-II	Érico Veríssimo	2012
A paixão segundo G.H.	Clarice Lispector	2012
Um sopro de vida: pulsações	Clarice Lispector	2012
A morte e a morte de Quincas Berro d'Água	Jorge Amado	2012
A descoberta da América pelos turcos	Jorge Amado	2012
O retrato I-II	Érico Veríssimo	2012
Bahia de Todos os Santos - Guia de ruas e mistérios	Jorge Amado	2012
Cultura e opulência do Brasil	André João Antonil	2012
Ganhar o jogo e outras histórias	Rubem Fonseca	2012
Uma antologia de contos	Machado de Assis	2012
Cachalote	Daniel Galera e Rafael Coutinho	2012
Mar morto	Rubem Fonseca	2012
As esganadas	Jô Soares	2012
O homem que sabia javanês e outros contos	Lima Barreto	2012
Natural:mente - Vários acessos ao significado de natureza	Vilém Flusser	2012
Música perdida	Luiz Antonio de Assis Brasil	2012
Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios	Marçal Aquino	2012
Os príncipes do destino	Reginaldo Prandi	2012
Faca	Ronaldo Correia de Brito	2012
Traduzindo Hannah	Ronaldo Wrobel	2012
Pós-História - Vinte instantâneos e um modo de usar	Vilém Flusser	2012
Rio silêncio	Antonio Moura	2012
K.	Bernardo Kucinski	2012
Se eu fechar os olhos agora	Edney Silvestre	2012
Se eu fechar os olhos agora	Edney Silvestre	2012
Os espiões	Luis Fernando Veríssimo	2012
Granta 121 - Os melhores jovens escritores brasileiros	Vários autores	2012
Beijo no asfalto	Nelson Rodrigues	2012
Jogos para atores e não-atores	Augusto Boal	2012
Todos os cachorros são azuis	Rodrigo de Souza Leão	2012
Azul-corvo	Adriana Lisboa	2012
Moqueca de Maridos	Betty Mindlin	2012

Triângulo das águas	Caio Fernando Abreu	2012
Vestido de noiva e Dorotéia	Nelson Rodrigues	2012
Traduzindo Hannah	Ronaldo Wrobel	2012
E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto	Rubem Fonseca	2012
Diário de um fescenino	Rubem Fonseca	2012
O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro	Sérgio Sant'Anna	2012
Poemas	Sousândrade	2012
Memória em branco e negro	Teresinha Bernardo	2012
O filho eterno	Cristovão Tezza	2012
O mundo inimigo - Inferno provisório II	Luiz Ruffato	2012
Lotte e Zweig	Deonísio da Silva	2012
Diário da queda	Michel Laub	2012
O arroz de Palma	Francisco de Azevedo	2012
Claro enigma	Carlos Drummond de Andrade	2012
A mulher que matou os peixes	Clarice Lispector	2012
Gabriela, cravo e canela	Jorge Amado	2012
Diário do farol	João Ubaldo Ribeiro	2012
A polaquinha	Dalton Trevisan	2012
Novelas nada exemplares	Dalton Trevisan	2012
O mistério do coelho pensante	Clarice Lispector	2012
Quase verdade	Clarice Lispector	2012
Malagueta, perus e bacanaço	João Antonio	2012
Um homem célebre (antologia)	Machado de Assis	2012
O dia em que matei meu pai	Mário Sabino	2012
Rakushisha	Adriana Lisboa	2012
O senhor do lado esquerdo	Alberto Mussa	2012
Histórias de literatura e cegueira	Julián Fuks	2012
O centauro no jardim	Moacyr Scliar	2012
Max e os felinos	Moacyr Scliar	2012
A história de Bernarda Soledade - A tigre do sertão	Raimundo Carrero	2012
A chave de casa	Tatiana Salem Levy	2012
História concisa do Brasil	Boris Fausto	2012
Azul-corvo	Adriana Lisboa	2012
O filho eterno	Cristovão Tezza	2012
Cidade livre	João Almino	2012
Os espíões	Luis Fernando Veríssimo	2012
Em alguma parte alguma	Ferreira Gullar	2012
Argumentação contra a morte da arte	Ferreira Gullar	2012
Rabo de foguete - Memórias	Ferreira Gullar	2012
O arroz de Palma	Francisco de Azevedo	2012
O gato malhado e a andorinha Sinhá	Jorge Amado	2012
As coisas	Arnaldo Antunes	2012
Antonio	Beatriz Bracher	2012
Pitanga	Carlos Eduardo de Magalhães	2012
Espinhos e alfinetes	João Anzanello Carrascoza	2012
A minha alma é irmã de Deus	Raimundo Carrero	2012

Outra vida	Rodrigo Lacerda	2012
Irmãs de pelúcia	Andréa del Fuego	2012
Mamma, son tanto felice - Inferno provisório I	Luiz Ruffato	2012
Antologia de contos	Vários Autores	2013
Os Malaquias	Andréa del Fuego	2013
A guerra dos bastardos	Ana Paula Maia	2013
Antologia de microcontos	Vários Autores	2013
Hamlet e o filho do padeiro	Augusto Boal	2013
Infância	Graciliano Ramos	2013
As três Marias	Rachel de Queiroz	2013
Popcorn an der Copacabana (antologia de contos)	Vários autores	2013
Sargento Getúlio	João Ubaldo Ribeiro	2013
Campo geral	Guimarães Rosa	2013
Vidas secas	Graciliano Ramos	2013
Dom Casmurro	Machado de Assis	2013
Cinema brasileiro moderno	Ismail Xavier	2013
Bando de dois	Danilo Beyruth	2013
Oeste vermelho	Marcelo Costa e Magno Costa	2013
Dona Flor e seus dois maridos	Jorge Amado	2013
Gabriela, cravo e canela	Jorge Amado	2013
Eu e outras poesias	Augusto dos Anjos	2013
Entre as mulheres	Rafael Cardoso	2013
Por baixo da pele fria	Caê Guimarães	2013
Caldeirão	Luís Claudio Aguiar	2013
O único final feliz para uma história de amor é um acidente	João Paulo Cuenca	2013
Ex-Voto	Adélia Prado	2013
Passageiro do fim do dia	Rubens Figueiredo	2013
Pathé-Baby	Antonio de Alcântara Machado	2013
Menino de engenho	José Lins do Rego	2013
Os Malaquias	Andréa del Fuego	2013
Mitologia dos orixás	Reginaldo Prandi	2013
O seminarista	Rubem Fonseca	2013
Mandrake, a Bíblia e a bengala	Rubem Fonseca	2013
Ribamar	José Castello	2013
Um crime delicado	Sérgio Sant'Anna	2013
A grande arte	Rubem Fonseca	2013
Caçadores de bruxa	Raphael Draccon	2013
Corações de neve	Raphael Draccon	2013
Círculos de chuva	Raphael Draccon	2013
O arroz de Palma	Francisco de Azevedo	2013
Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos	Euclides da Cunha	2013
Elegbara	Alberto Mussa	2013
O trono da Rainha Jinga	Alberto Mussa	2013
Laços de família	Clarice Lispector	2013
Sinfonia em branco	Adriana Lisboa	2013
Fugalaça	Mayra Dias Gomes	2013
Fábrica de diplomas	Felipe Pena	2013

Memórias de um sargento de milícias	Manuel Antonio de Almeida	2013
Um casamento no arrabalde	João Franklin da Silveira Távora	2013
Antonio	Beatriz Bracher	2013
Os éguas	Edyr Augusto	2013
Moscow	Edyr Augusto	2013
Esqueleto na Lagoa Verde	Antonio Callado	2013
Galiléia	Ronaldo Correia de Britto	2013
Rogério Duarte	Rogério Duarte	2013
Essa Terra	Antônio Torres	2013
O desafio latinoamericano: coesão social e democracia	Bernardo Sorj	2013
Encarnição	João Filho	2013
Mastigando humanos	Santiago Nazarian	2013
Amanhã. Com sorvete!	Assionara Souza	2013
Os prisioneiros	Rubem Fonseca	2013
A coleira do cão	Rubem Fonseca	2013
Silas	Sérgio Fantini	2013
Diário da queda	Michel Laub	2013
Todo sol mais o Espírito Santo	Lima Trindade	2013
A morte dos olhos	Contador Borges	2013
Other carnivals: new stories from Brazil	Vários autores	2013
Edição da Revista Lettre dedicada ao Brasil	Vários autores	2013
O segredo do oratório	Luize Valente	2013
Escola cidadã	Moacir Gadotti	2013
Adeus professor, adeus professora	José Carlos Libâneo	2013
A morte e a morte de Quincas Berro d'água	Jorge Amado	2013
ABC dos Direitos Humanos	Dulce Seabra e Sérgio Maciel	2013
Diário da queda	Michel Laub	2013
O colecionador de águas	Elaine Pasquali Cavion	2013
Quando todos os acidentes acontecem	Manoel Ricardo Lima	2013
Desenrolando a língua	Anna Ly	2013
Capitães de areia	Jorge Amado	2013
Todos os cachorros são azuis	Rodrigo de Souza Leão	2013
Barba ensopada de sangue	Daniel Galera	2013
Tenda dos milagres	Jorge Amado	2013
Deixe o quarto como está	Amilcar Bettega Barbosa	2013
O Dia Mastroianni	João Paulo Cuenca	2013
Fetichismo	Carina Luft	2013
Crime na feira de livro	Taylor Diniz	2013
Trabalho e desgaste mental	Edith Seligmann Silva	2013
Entre as quatro linhas - Contos brasileiros sobre futebol	Vários autores	2013
Onze histórias de futebol	Vários autores	2013
O mistério do samba	Hermano Vianna	2013
Poesia negra	Vários autores	2013
Onde andarás Dulce Veiga?	Caio Fernando Abreu	2013
Um sopro de vida (pulsações)	Clarice Lispector	2013
A morte e a morte de Quincas Berro d'água	Jorge Amado	2013
Farda, fardão, camisola de dormir	Jorge Amado	2013

O brasileiro voador	Márcio Souza	2013
Amazona	Sérgio Sant'Anna	2013
Antologia de contos de escritoras brasileiras	Várias autoras	2013
Nouvelles du Brésil (antologia para adolescentes e jovens)	Vários autores	2013
O exército de um homem só	Moacyr Scliar	2013
Antologia de contos UBE	Vários autores	2013
Sob o céu de agosto	Gustavo Machado	2013
O macaco azul e outros contos	Machado de Assis, Lima Barreto e Aluísio de Azevedo	2013
Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil	João José Reis e Flávio dos Santos Gomes (organizadores)	2013
Dentro da noite	João do Rio	2013
Rio de Janeiro: um convite literário	Vários autores	2013
Edição da revista Die Horen. Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst dedicada ao Brasil	Vários autores	2013
O vício do amor	Mário Sabino	2013
Diário da queda	Michel Laub	2013
Os príncipes do destino. Histórias da mitologia Afro-Brasileiras	Reginaldo Prandi	2013
O arroz de Palma	Francisco de Azevedo	2013
Cidade livre	João Almino	2013
Contes du Brésil (antologia para crianças)	Vários autores	2013
O senhor do lado esquerdo	Alberto Mussa	2013
O senhor do lado esquerdo	Alberto Mussa	2013
Infância	Ana Maria Machado	2013
O senhor do lado esquerdo	Alberto Mussa	2013
Diário da queda	Michel Laub	2013
O filho eterno	Cristovão Tezza	2013
A nova toupeira	Emir Sader	2013
Edição dedicada à escritoras brasileiras	Várias autoras	2013
Os Malaquias	Andréa del Fuego	2013
Outra vida	Rodrigo Lacerda	2013
A mulher dos sonhos	Aleiton Fonseca	2013
Essa terra	Antônio Torres	2013
A hora da estrela	Clarice Lispector	2013
Cartas de um sedutor	Hilda Hilst	2013
Vamos aquecer o sol	José Mauro de Vasconcelos	2013
Doidão	José Mauro de Vasconcelos	2013
Agenda brasileira - Temas de uma sociedade em mudança	Vários autores	2013
A hora da estrela	Clarice Lispector	2013
Três contos ilustrados	Jorge Amado	2013
Tropical Sol da liberdade	Ana Maria Machado	2013
Carvão animal	Ana Paula Maia	2013

Habitante irreal	Paulo Scott	2013
Terras do sem-fim	Jorge Amado	2013
A morte do Brasil	Lêdo Ivo	2012
A pelagem da tigrá	Salgado Maranhão	2013
O mulato	Aluísio de Azevedo	2013
Esfinges	Francisca Julia da Silva	2012
Aleluias	Raimundo Correa	2012
Azul-Corvo	Adriana Lisboa	2013
O único final feliz para uma história de amor é um acidente	João Paulo Cuenca	2013
Bisa Bia Bisa-Bel	Ana Maria Machado	2013
Retrato do Brasil	Paulo Prado	2013
Os Bruzundangas	Lima Barreto	2013
Rio silêncio	Antonio Moura	2013
Morangos mofados	Caio Fernando Abreu	2013
Água viva	Clarice Lispector	2013
A queda	Diogo Mainardi	2013
A casa da madrinha	Lygia Bojunga	2013
O sofá estampado	Lygia Bojunga	2013
Nós três	Lygia Bojunga	2013
Angélica	Lygia Bojunga	2013
Paisagem com dromedário	Carola Saavedra	2013
Teatro indígena do Amazonas	Márcio Souza	2013
Inventado carnavais	Felipe Ferreira	2013
Yume	Claudio Daniel	2013
Livro sobre nada	Manoel de Barros	2013
Antologia	Haroldo de Campos	2013
Corpo sutil	Ricardo Corona	2013
O Uruguay	Basilio da Gama	2013
A casa das sete mulheres	Letícia Wierzchowski	2013
Antologia de contos	Machado de Assis	2013
O fim do mundo (os romances da semana)	Joaquim Manuel de Macedo	2013
A escrava Isaura	Bernardo Guimarães	2013
Demônios	Aluísio de Azevedo	2013
O cortiço	Aluísio de Azevedo	2013
Contos fluminenses	Machado de Assis	2013
Os Bruzundangas	Lima Barreto	2013
Poemas antológicos	Solano Trindade	2013
Barba ensopada de sangue	Daniel Galera	2013
Metade da arte	Marcos Siscar	2013
Jogos para atores e não-atores	Augusto Boal	2013
O caso Morel	Rubem Fonseca	2013
Feliz Ano Novo	Rubem Fonseca	2013
Lucia McCartney	Rubem Fonseca	2013
Bufo & Spallanzani	Rubem Fonseca	2013

Cuidado com los poetas (Antologia de literatura marginal de São Paulo)	Vários autores	2013
Antologia de contos	Vários autores	2013
Revista Akzente (dossiê Carlos Drummond de Andrade)	Carlos Drummond de Andrade	2013
Catatau	Paulo Leminski	2013
Histórias selecionadas	Machado de Assis	2013
O Ateneu	Raul Pompeia	2013
Dom Casmurro	Machado de Assis	2013
Alameda	Astrid Cabral	2013
Eu	Augusto dos Anjos	2013
Antologia de poesia brasileira	Vários autores	2013
Obras escolhidas	Padre Antonio Vieira	2013
Gabriela, cravo e canela	Jorge Amado	2013
Barba ensopada de sangue	Daniel Galera	2013
Ó	Nuno Ramos	2013
Ética e Competência	Terezinha Azerêdo Rios	2013
Argumentação contra a morte da arte e Cultura posta em questão	Ferreira Gullar	2013
Minha experiência em Brasília/A forma na arquitetura/Minha arquitetura/As curvas do tempo	Oscar Niemeyer	2013
Faca	Ronaldo Correia de Britto	2013
Corações, caras e beijos	Sandra Pina	2013
O dia em que minha avó envelheceu	Lúcia Fidalgo	2013
Práticas interdisciplinares na escola	Ivani Fazenda	2013
Estrelas são pipocas e outras descobertas	Goimar Dantas	2013
Autonomia na escola: princípios e propostas	Moacir Gadotti	2013
Esqueci de fixar o grafite	Luca Argel	2013
Engano geográfico	Marília Garcia	2013
Ciclo do amante substituível	Ricardo Domeneck	2013
A queda	Diogo Mainardi	2013
Diário da queda	Michel Laub	2013
Grande sertão: veredas	Guimarães Rosa	2013
Os Timbiras	Gonçalves Dias	2013
Barba ensopada de sangue	Daniel Galera	2013
Jogos para atores e não-atores	Augusto Boal	2013
Habitante irreal	Paulo Scott	2013
O menino que achou uma estrela	Marina Colasanti	2013
Você conhece a Joana?	Maria Eugênia	2013
O consumo	Cristina Von	2013
O mundo inimigo - Inferno provisório II	Luiz Ruffato	2014
O mundo não é chato	Caetano Veloso	2014
A arte de produzir efeito sem causa	Lourenço Mutarelli	2014
O alquimista	Paulo Coelho	2014
O manuscrito encontrado em Accra"	Paulo Coelho	2014
Hercule Florence - a descoberta isolada da fotografia no Brasil	Boris Kossoy	2014
A inconstância da alma selvagem	Eduardo Viveiros de Castro	2014

A máquina de madeira	Miguel Sanches Neto	2014
Faca	Ronaldo Correia de Britto	2014
Dois rios	Tatiana Salem Levy	2014
Revista Quorum (dossiê "7 Vozes")	Vários autores	2014
Lavoura arcaica	Raduan Nassar	2014
Budapeste	Chico Buarque	2014
A Queda	Diogo Mainardi	2014
O drible	Sérgio Rodrigues	2014
O senhor do lado esquerdo	Alberto Mussa	2014
Barba ensopada de sangue (catalão)	Daniel Galera	2014
Quiçá	Luísa Geisler	2014
Desde que o samba é samba	Paulo Lins	2014
A felicidade é fácil	Edney Silvestre	2014
A história de Bernarda Soledade - A tigre do Sertão	Raimundo Carrero	2014
O Quinze	Rachel de Queiroz	2014
Nossos ossos	Marcelino Freire	2014
Olga	Fernando Moraes	2014
Vidas secas	Graciliano Ramos	2014
Cidades rebeldes	Vários Autores	2014
Noites de alface	Vanessa Bárbara	2014
Suíte dama da noite	Manoela Sawitzki	2014
Eles eram muitos cavalos	Luiz Ruffato	2014
Quincas Borba, Memórias póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro	Machado de Assis	2014
Batismo de Sangue	Frei Betto	2014
Antônio Carlos Jobim, uma biografia	Sérgio Cabral	2014
Desterro - memórias em ruínas	Luís Krausz	2014
Crisálidas	Machado de Assis	2014
Falenas	Machado de Assis	2014
O último minuto	Marcelo Backes	2014
Galiléia	Ronaldo Correia de Britto	2014
De mim já nem se lembra	Luiz Ruffato	2014
Ausência	Flávia Cristina Simonelli	2014
Enquanto o dia não chega	Ana Maria Machado	2014
Barba ensopada de sangue	Daniel Galera	2014
Diário da queda	Michel Laub	2014
Modern Poetry in Translation No. 1/2014, "Twisted Angels"	Vários autores	2014
Nuances	Vladimir Queiroz da Silva	2014
The Book of Rio	Vários autores	2014
A cabeça do santo	Socorro Acioli	2014
Mãos de cavalo	Daniel Galera	2014
Os Malaquias	Andréa Del Fuego	2014
A conspiração da arte moderna e outros ensaios	Luiz Renato Martins	2014
Traduzindo Hannah	Ronaldo Wrobel	2014
Essa terra	Antônio Torres	2014
Estação Carandiru	Dráuzio Varela	2014

Diário da queda	Michel Laub	2014
Noites de alface	Vanessa Bárbara	2014
Os Malaquias	Andréa Del Fuego	2014
Raízes do Brasil	Sérgio Buarque de Holanda	2014
O livro dos mandarins	Ricardo Lísias	2013
Agosto	Rubem Fonseca	2013
Estórias gerais	Wellington Sberk e Flavio Colin	2013
Amor	André Sant'Anna	2014
Triste fim de Policarpo Quaresma	Lima Barreto	2014
Diario de Pilar na Amazonia	Flavia Lins e Silva	2014
Cronica da casa assassinada	Lucio Cardoso	2014
O Alufá Rufino	João José Reis, Flávio dos Santos Gomes (organizadores) e Marcus J.M de Carvalho	2014
Dialética da Colonização	Alfredo Bosi	2014
Malvina	André Neves	2014
Orixás da Metrópole	Vagner Gonçalves da Silva	2014
Lina por escrito	Lina Bo Bardi	2014
Memória do Carcere	Graciliano Ramos	2014
Memória do Carcere (Vol II)	Graciliano Ramos	2014
Pedra do sono - O engenheiro	João Cabral de Melo Neto	2014

## Índice onomástico

---

### A

ALBERTAZZI, Silvia · 1, 24, 230  
ALMEIDA, Geruza Zelnys · 163, 230, 274, 279, 284  
ANACAONA, Paula · 7, 9, 109, 135, 145, 178, 179, 185,  
187, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 212, 223,  
226, 227, 237, 238, 265  
ANDERSON, Benedict · 218, 230  
ANDRADE, Oswald · 23, 62, 106, 230, 274, 275, 276, 278,  
279, 282, 287  
ASSIS, Machado de · 98, 124, 183, 196, 230, 259, 260,  
274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 285, 286,  
287, 288

---

### B

BAGNO, Marcos · 12, 32, 39, 230, 234  
BARBERENA, Ricardo Araújo · 138, 230  
BARBOSA, João Alexandre · 145, 146, 147, 164, 230, 232,  
263, 278, 284  
BENTES, Ivana · 51, 131, 162, 230  
BENVENUTI, Giuliana · 201, 230  
BHABHA, Homi K · 17, 144, 175, 230  
BLOOM, Harold · 24, 231  
BORTONI-RICARDO, Stella Maria · 32, 38, 192, 231  
BORTONI-RICARDO, Stella Maris · 32, 38, 192, 231  
BOURDIEU, Pierre · 33, 35, 36, 221, 231, 232  
BUZO, Alessandro · 48, 49, 50, 56, 71, 73, 75, 81, 88, 90,  
98, 101, 166, 197, 215, 224, 237, 270

---

### C

CALDEIRA, Teresa P.R. · 77, 80, 231  
CALVET, Louis-Jean · 20, 21, 231  
CÂNDIDO, Antônio · 26, 132, 143, 231  
CARRERO, Rodrigo · 13, 145, 198, 235, 279, 282, 283,  
288  
CASANOVA, Pascale · 18, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 41,  
96, 105, 106, 107, 108, 167, 179, 180, 185, 186, 190,  
192, 214, 226, 231  
CASTELLS, Manuel · 57, 58, 231  
CESERANI, Remo · 201, 230, 231  
CIRÍACO, Rodrigo · 3, 4, 5, 7, 8, 9, 13, 40, 43, 54, 56, 61,  
74, 75, 82, 83, 85, 86, 91, 99, 104, 105, 108, 109, 110,  
111, 112, 118, 122, 123, 124, 168, 169, 170, 171, 173,  
175, 176, 178, 185, 186, 187, 193, 197, 198, 200, 212,  
216, 220, 224, 225, 237, 270, 272  
COLETTI, Vittorio · 181, 182, 185, 187, 189, 192, 223,  
226, 231

COMTE, Auguste · 35, 36, 232  
CONDE, Miguel · 163, 232  
CORONEL, Luciana Paiva · 15, 43, 46, 47, 123, 133, 232  
CORTAZAR, Júlio · 164, 232  
COSERIU, Eugenio · 34, 35, 232

---

### D

DA MATTA, Roberto · 122, 232  
DABÈNE, Olivier · 234  
DALCASTAGNÉ, Regina · 14, 107, 108, 123, 167, 168,  
227, 228, 232  
DAMROSCH, David · 232  
DE ROSA, Gian Luigi · 7, 9, 230, 232, 272

---

### E

EBLE, Laetitia Jensen · 96, 97, 232  
EVEN-ZOHAR, Itamar · 199, 221, 232

---

### F

FAVA, Francesco · 182, 183, 208, 232  
FERRAZ, Flávia Unbehaum · 232, 279  
FERRÉZ · 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 65, 70, 74, 75, 76, 83,  
86, 87, 88, 91, 92, 99, 100, 101, 102, 123, 187, 193,  
197, 198, 211, 212, 217, 220, 224, 233, 237, 253, 254,  
256, 258, 270  
FINAZZI-AGRÓ, Ettore · 163, 232  
FOOT HARDMAN, Francisco · 172, 174, 236  
FRAWLEY, William · 182, 233  
FREIRE, Marcelino · 3, 4, 5, 7, 8, 9, 13, 40, 54, 64, 65, 85,  
86, 87, 94, 99, 104, 108, 109, 110, 144, 145, 146, 147,  
151, 154, 155, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 168,  
169, 171, 172, 174, 175, 178, 185, 191, 192, 193, 197,  
198, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 217, 220, 225, 227,  
230, 232, 236, 237, 238, 241, 253, 256, 258, 262, 272,  
275, 280, 288

---

### G

GAGNEBIN, Jeanne Marie · 172, 233  
GENETTE, Gérard · 165, 188, 202, 233  
GINZBURG, Jaime · 15, 172, 174, 233, 236  
GRAMMONT, Guiomar de · 7, 9, 166, 179, 216, 252  
GUERINI, Andréia · 234

---

## H

HAWTHORNE, Susan · 233  
HOLLANDA, Heloísa Buarque de · 44, 47, 67, 70, 151, 233

---

## K

KOTHE, Flávio R. · 22, 233

---

## L

LEFEBVRE, Henri · 78, 79, 80, 234  
LEFEVERE, André · 194, 195, 233  
LESSA, Antônio Carlos · 198, 236  
LINDOSO, Felipe · 218, 219, 234  
LINS, Paulo · 43, 48, 50, 51, 52, 65, 130, 173, 183, 198,  
207, 210, 211, 213, 220, 238, 240, 253, 275, 276, 283,  
288, 289  
LOUAULT, Frédéric · 234  
LOURENÇO, Eduardo · 30, 65, 166, 234, 288  
LUCCHESI, Dante · 32, 33, 234  
LUDEMIR, Júlio · 7, 9, 67, 68, 238, 243

---

## M

MAIA, Ana Paula · 3, 4, 5, 7, 8, 9, 13, 40, 104, 108, 109,  
134, 136, 138, 140, 142, 143, 144, 168, 169, 171, 172,  
174, 175, 178, 185, 189, 190, 193, 197, 198, 213, 220,  
225, 227, 230, 238, 240, 253, 254, 256, 266, 283, 286  
MARTINS, Márcia A. P. · 54, 195, 234, 280, 289  
MELO, Patrícia · 3, 4, 5, 8, 9, 13, 40, 104, 108, 109, 124,  
125, 126, 130, 131, 132, 134, 168, 169, 170, 171, 173,  
175, 176, 178, 183, 185, 187, 188, 190, 193, 211, 225,  
238, 263, 275, 280, 289  
MOREIRA, Maria Eunice · 237, 277  
MORETTI, Franco · 181, 186, 189, 192, 223, 226, 234  
MULINACCI, Roberto · 1, 2, 7, 22, 30, 184, 234

---

## N

NERGAARD, Siri · 178, 180, 183, 184, 185, 188, 194, 195,  
202, 203, 216, 217, 222, 226, 234, 235

---

## O

OLINTO, Heidrun Krieger · 143, 236, 274  
OLIVEIRA, Rejane Pivetta de · 17, 44, 45, 235, 279

---

## P

PAISCHE, Marcos · 129, 235  
PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do · 166, 193, 235

PEÇANHA, Érica · 44, 49, 51, 100, 235  
PELLEGRINI, Tânia · 132, 235  
PIGLIA, Ricardo · 110, 235  
PORTELLI, Alessandro · 235  
PRETI, Dino · 34, 35, 36, 37, 38, 232, 235  
PRYSTHON, Angela · 13, 235

---

## Q

QUINTÁS, Alfonso Lopez · 235

---

## R

RESENDE, Beatriz · 130, 132, 133, 135, 235  
RETO, Luís · 19, 21, 235  
REYES ARIAS, Alejandro · 42, 43, 45, 72, 235  
REYNAUD, Alain · 235  
REZENDE, Beatriz · 163, 188, 232, 233  
RISSARDO, Agnes · 183, 216, 235  
ROLLAND, Denis · 236  
ROSA, Allan · 50, 54, 55, 56, 65, 71, 95, 98, 101, 118, 175,  
193, 224, 230, 231, 232, 238, 272, 274, 283, 287  
RUFFATO, Luiz · 11, 199, 209, 211, 213, 217, 220, 228,  
238, 240, 253, 258, 261, 278, 279, 282, 283, 288

---

## S

SÁ, Ana Cristina · 7, 9, 74, 257  
SACOLINHA · 49, 50, 71, 75, 82, 83, 89, 98, 197, 224, 238  
SALGADO, Moema · 7, 9, 257, 259, 278, 286  
SALLES, Écio · 52, 67, 238, 243  
SCHOLLHAMMER, Karl Erik · 143, 173, 174, 236  
SCHWARZ, Roberto · 45, 51, 65, 236  
SEABRA, Pedro · 284  
SELIGMAN-SILVA, Márcio · 172, 174, 236  
SILVA, Mário Augusto Medeiros da · 236  
SILVA, Maurício · 70, 163, 164, 236, 276, 277, 282, 284,  
286, 289  
SOARES, Mei Hua · 40, 67, 101, 220, 236, 275, 277, 279,  
281  
SORÁ, Gustavo · 217, 218, 236  
SPIVAK, Gayatri Chakravorty · 14, 201, 236  
SÜSSEKIND, Flora · 133, 236

---

## T

TEIXEIRA, Eduardo de Araújo · 236, 277  
TENNINA, Lucía · 59, 60, 68, 236, 237  
THÉRY, Hervé · 237  
TORRES, Marie Hélène C. · 234

---

V

VAZ, Sérgio · 48, 50, 60, 62, 63, 64, 65, 69, 70, 98, 123,  
193, 224, 233, 238, 239, 270

VECCHI, Roberto · 2, 16, 17, 80, 237

VENUTI, Lawrence · 14, 182, 183, 199, 200, 233, 236, 237

VILLARINO PARDO, Carmen · 182, 204, 237

VILLAS-BOAS, Luciana · 182, 237

---

Z

ZILBERMAN, Regina · 237