

A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea

Regina Dalcastagnè

UnB



“A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.”

(Manifesto da Antropofagia Periférica)

Tal como outras esferas de produção de discurso, o campo literário brasileiro se configura como um espaço de exclusão. Nossos autores são, em sua maioria, homens, brancos (praticamente todos), moradores dos grandes centros urbanos e de classe média – e é de dentro dessa perspectiva social que nascem suas personagens, que são construídas suas representações. Conforme mostra uma ampla pesquisa sobre a totalidade dos romances publicados pelas principais editoras do País nos últimos 15 anos, a homogeneidade dos autores se reflete em suas criações. O outro (mulheres, pobres, negros, trabalhadores) está, em geral, ausente; quando incluído nessas narrativas, costuma aparecer em posição secundária, sem voz e, muitas vezes, marcado por estereótipos.¹

Daí a tensão presente em textos de escritores e escritoras provenientes de outros segmentos sociais, que têm de se contrapor a essas representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, reafirmar a legitimidade de sua própria construção. Carolina Maria de Jesus – mulher, negra e favelada que buscou reconhecimento como escritora nos anos 1960 – expressava essa disputa com clareza ao advogar que “é preciso conhecer a fome para descrevê-la”.² Pretendo discutir, aqui, as estratégias utilizadas por autores

1 Ver DALCASTAGNÈ, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”.

2 JESUS, *Quarto de despejo*, p. 27.

marginalizados (pobres, negros e moradores de regiões periféricas nas grandes cidades) para validar suas representações no campo literário brasileiro (pensado nos termos de Pierre Bourdieu³), considerando ainda a recepção dessas representações em meio aos estudos literários.

Há três nomes importantes para observarmos esse embate, ou ao menos algumas de suas implicações. Não foi difícil escolhê-los – são os únicos com repercussão no último meio século de vida cultural brasileira. Todos têm origem na periferia urbana, mas seus percursos de acesso ao campo literário foram bastante diferenciados. Carolina Maria de Jesus, catadora de lixo e moradora da Favela de Canindé, em São Paulo, foi descoberta por um jornalista, que viabilizou a publicação de parte de seus diários, sob o título *Quarto de despejo*, em 1960. Paulo Lins, morador da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, obteve o aval de acadêmicos conceituados quando da publicação de *Cidade de Deus*, em 1997, por uma das editoras mais prestigiosas do país. Já Ferréz, de Capão Redondo, em São Paulo, estreou com *Capão pecado*, em 2000, lançado por uma editora alternativa.

Representatividade

Espaço onde se constroem e se validam representações do mundo social, a literatura é também um dos terrenos em que são reproduzidas e perpetuadas *determinadas* representações sociais, camufladas, muitas vezes, no pretense “realismo” da obra. A idéia de realismo se ancora, neste caso, na ilusão (alimentada, inclusive, em entrevistas e declarações) de que o escritor toma seus modelos diretamente da realidade, e não que lida com outras representações. Ao manusear as representações sociais, o autor pode, de forma esquemática: (a) incorporar essas representações, reproduzindo-as de maneira acrítica; (b) descrever essas representações, com o intuito de evidenciar seu caráter social, ou seja, de construção; (c) colocar essas representações em choque diante de nossos olhos, exigindo o nosso posicionamento – mostrando que nossa adesão, ou nossa recusa, que nossa reação diante dessas representações nos *implica*, uma vez que fala sobre o modo como vemos o mundo, e nos vemos nele, sobre como se dá nossa intervenção na realidade, e as conseqüências de nossos atos.

Esse escritor, por sua vez, é alguém que possui uma trajetória e uma posição social. Mas se ele, como dizia Barthes, é o que fala no

³ Ver BOURDIEU, *Les règles de l'art*.

lugar de outro,⁴ não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde. Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao *lugar da fala*: quem fala e em nome de quem. Ao mesmo tempo, discutem-se as questões correlatas, embora não idênticas, da legitimidade e da autoridade (palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de “autoria”) na representação literária. Tudo isto se traduz no crescente debate sobre o espaço, na literatura brasileira e em outras, dos grupos marginalizados – entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério.⁵

O problema da *representatividade* não se resume, é claro, 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. Como lembra Anne Phillips, pensando num contexto diverso,

é concebível que homens possam substituir mulheres quando o que está em questão é a representação de políticas, programas ou ideais com os quais concordam. Mas como um homem pode substituir legitimamente uma mulher quando está em questão a representação das mulheres *per se*? É concebível que pessoas brancas substituam outras, de origem asiática ou africana, quando está em questão representar determinados programas em prol da igualdade racial. Mas uma assembléia formada só por brancos pode realmente se dizer representativa, quando aqueles que ela representa possuem uma diversidade étnica muito maior? Representação adequada é, cada vez mais, interpretada como implicando uma representação mais correta dos diferentes grupos sociais que compõem o corpo de cidadãos.⁶

Embora a autora esteja se referindo à representação política, a discussão pode ser estendida, sem contorcionismos, à representação literária.

⁴ BARTHES, *Crítica e verdade*, p. 33.

⁵ Para uma discussão do conceito, ver WILLIAMS, *Voice, trust, and memory*.

⁶ PHILLIPS, *The politics of presence*, p. 6.

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 não a produzem: isto é, porque a definição de “literatura” exclui suas formas de expressão. Assim, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros.

O campo literário reforça esta situação, através de suas formas de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e interpretação. Afinal, “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é”,⁷ ou seja, a valoração sistematicamente positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, faz da manifestação literária o privilégio de um grupo social. A exclusão das classes populares não é, obviamente, algo distintivo da literatura, mas um fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade.

Embora o romance contemporâneo venha perseguindo reiteradamente, em seu interior, a multiplicidade de pontos de vista; do lado de fora da obra, não há o contraponto; quer dizer, não há, no campo literário brasileiro, uma pluralidade de perspectivas sociais. De acordo com a definição de Iris Marion Young, o conceito de “perspectiva social” reflete o fato de que “pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados desta posição”.⁸ Assim, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. A literatura, porém, incorpora muito mal essas perspectivas.

Quase sempre apropriado na vida econômica e social, ao integrante do grupo subalterno lhe é roubada ainda a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor. E a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não, pode servir para referendar essa prática, excluindo e marginalizan-

⁷ COMPAGNON, *O demônio da teoria*, p. 33-4.

⁸ YOUNG, *Inclusion and democracy*, p. 136.

do. Perde, com isso, uma pluralidade de perspectivas que a enriqueceria.

Carolina Maria de Jesus

A recepção às narrativas de Carolina Maria de Jesus é emblemática desta situação. Muito antes de escritora, ela nos é apresentada como fenômeno estranho, alguém que consegue erguer sua cabeça da miséria para nos oferecer “um documento sociológico importantíssimo”, como insiste Fernando Py nas orelhas de *Quarto de despejo* (1960), apagando sua autoridade enquanto autora.

O que, aliás, foi feito das mais diferentes maneiras, inclusive pelo reconhecimento exclusivo de seus diários, editados e organizados por Audálio Dantas, e a desatenção a seus três outros livros: *Casa de alvenaria*, *Diário de Bitita* e *Provérbios e pedaços da fome*. Fora os poemas, contos, quatro romances e três peças de teatro que sequer chegaram a ser publicados.⁹ É como se a sociedade brasileira estivesse disposta a ouvir as agruras de sua vida, e só. Ou como se a alguém como Carolina Maria de Jesus não coubesse mais do que escrever um diário, reservando-se o “fazer literatura” àqueles que possuem legitimidade social para tanto – especialmente os homens, brancos, de classe média. Afinal, como dizia Bourdieu, “falar é apropriar-se de um ou outro dentre os *estilos expressivos* já constituídos no e pelo uso, objetivamente marcados por sua posição numa hierarquia de estilos que exprime através de sua ordem a hierarquia dos grupos correspondentes”.¹⁰

Sendo assim, é preciso lembrar que Carolina Maria de Jesus (tanto quanto Paulo Lins, como veremos adiante) já começa a escrever seus textos se sabendo em desvantagem, consciente de que precisa se legitimar como escritora para poder construir uma representação de si mesma e daqueles que a cercam que se “dignifique” como literária. Essa consciência a que me refiro não aparece, é óbvio, de forma explícita – vincula-se àquele sentimento cruel de “saber do seu devido lugar”, que subsiste mesmo entre os que se recusam a aceitar tais limites –, mas está presente em determinados constrangimentos impostos ao próprio discurso. Constrangimentos que não caberiam em obras de autores como Clarice Lispector ou Rubem Fonseca, por exemplo, que não têm porque justificar, ao menos não de forma imediata, sua escrita, e

⁹ Para uma discussão sobre os silêncios impostos à autora, ver MEIHY, “Carolina Maria de Jesus”.

¹⁰ BOURDIEU, *La distinction*, p. 41.

tampouco precisam recorrer a gêneros como “diários” ou “testemunho” para respaldar suas narrativas.

Com defasagens em termos de “literariedade”, Carolina Maria de Jesus busca empregar a seu favor a “autenticidade” de seu relato. Daí a afirmação de que “é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la”. O que não quer dizer que seus textos não sejam repletos de fabulação, ou que sua representação seja mesmo tão “realista” quanto ela defende diante de um vizinho. Em meio à sua contabilidade da fome, com um tempo que se estende e se emenda em dias iguais feitos de trabalho e angústia, a autora insere personagens, cria situações inusitadas, dá conta da movimentação na favela, com as intrigas, a falta de solidariedade, a feiúra que contamina os meninos que vão morar ali: “No início são educados, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que se transformam em chumbo” (p. 37).¹¹ Constrói, enfim, uma narrativa, repleta de significados e de ambigüidades, onde a protagonista é, antes de tudo, mulher, trabalhadora, mãe e escritora. A miséria não apaga nada disso.

É a partir do seu olhar, ora irritado, ora pesaroso, quase sempre dúbio, que teremos a representação do universo da favela paulistana. A Carolina que aparece ali está sempre dividida entre o desprezo que sente pela gente do lugar: “as mulheres da favela são horríveis numa briga. O que podem resolver com palavras elas transformam em conflito. Parecem corvos, numa disputa” (p. 54), e a solidariedade superior da artista que se afirma diante do seu outro: “o poeta enfrenta a morte quando vê seu povo oprimido” (p. 38). No entanto, talvez os momentos mais fortes de sua narrativa sejam exatamente aqueles em que ela precisa assumir fazer parte desse mesmo mundo: “Às oito e meia da noite eu já estava na favela, respirando o odor dos excrementos que se mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludo, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (p. 36).

Nesse olhar “de dentro” é possível notar uma grande variedade de perspectivas. O pobre, em sua narrativa, é visto como alcoólatra

¹¹ Neste trecho, como em outros de Carolina Maria de Jesus, fiz uma revisão ortográfica e de concordância. A manutenção dos erros gramaticais nos livros da autora é uma demonstração de preconceito das editoras, que julgam que, de outra forma, a “autenticidade” do relato seria comprometida. Mas o texto dos escritores “normais” (isto é, de elite) é sempre cuidadosamente revisado.

ou trabalhador, marginal ou vítima dos desmandos da polícia, violento com as mulheres ou traído por elas – muitas vezes é uma coisa e outra ao mesmo tempo. E esse modo de ver pode ser preconceituoso, apreensivo, respeitoso, dependendo da disposição da protagonista e narradora no momento em que fala (ou escreve). Tudo, é claro, ajustado por um viés feminino, que olha pela janela do barraco enquanto esquenta a mamadeira das crianças, que observa uma mulher apanhando e pensa que é melhor estar sem homem, que tem de parar de escrever para lavar roupa. O que não restringe o ângulo de visão, justamente porque cada mulher hoje “pode reivindicar uma multiplicidade de identidades, cada uma das quais podendo associá-la a diferentes tipos de experiência compartilhada”.¹²

Daí, talvez, uma das principais diferenças entre o livro de Carolina Maria de Jesus e o *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Embora mais de 30 anos separem os dois textos, tempo suficiente para a violência e o tráfico terem se tornado o centro das atenções sempre que se pensa em favelas, o enfoque de Lins – sobre os bandidos e as transformações na criminalidade no Rio de Janeiro – é bem mais limitado. A perspectiva feminina de Carolina Maria de Jesus abre espaço para abrigar uma pluralidade de existências: da mãe solteira que precisa sustentar os filhos em meio à miséria ao cigano bonito, com asas nos pés, que atravessa sua história. Mas há ainda a menina pobre que usa seu charme para conquistar as pessoas, o garotinho acusado de tentar violentar um bebê, o advogado pulha, os políticos corruptos que só são gentis durante as eleições, o homem triste abandonado pela esposa, os “nortistas” festeiros e tocadores de viola.

É uma grande galeria de personagens – algumas melhor caracterizadas, outras apenas esboços – que abrange especialmente os moradores da favela, mas que se estende ainda pelas vias que levam à cidade, incorporando mendigos, vendedores ambulantes, donos de lojas do comércio, mulheres de classe média em suas casas bem montadas, atendentes de hospitais e delegacias. De cada um deles temos um vislumbre de vida, no momento exato em que sua existência cruza com a da protagonista. E esses encontros são, evidentemente, literários, usados para preencher a necessidade de dizer alguma coisa sobre o outro e, talvez, esclarecer para si o mundo. Como escritora, a protagonista de *Quarto de despejo* se sabe diferente, alheia ao universo que narra. Nisso reside boa parte de sua ambigüidade. Se a autora Carolina Maria de Jesus não possui

¹² PHILLIPS, op. cit., p. 10.

os instrumentos mais eficientes, e legítimos, para se afirmar no campo literário, a Carolina que nasce das páginas de seu livro é bastante eficaz em mostrar aos vizinhos a diferença que separa uma artista de um punhado de “favelados sem eira nem beira”.

Em meio ao enredo, ela faz isto vociferando, brandindo seu livro, ameaçando incluir as pessoas, com nome e sobrenome, em suas histórias. Já no discurso, a distância é marcada pela utilização freqüente de palavras e expressões que não são de uso corriqueiro (como proletários, indolentes, soezes, companheiras de infortúnio, contingências da vida resoluta); o emprego equivocado, por excessivo, dos pronomes oblíquos (“Despedi-me e retornei-me”, p. 15); a inversão de frases (“Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama em que dormimos. Dura é a vida do favelado”, p. 42); e o recurso à poesia, seja para incorporá-la: “A noite está tépida. O céu está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido” (p. 31), ou mesmo para refutá-la: “Toquei o carrinho e fui buscar mais papéis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: ‘Ri criança. A vida é bela’. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: ‘Chora criança. A vida é amarga’” (p. 34).

O vocabulário amplificado, a hipercorreção, a demonstração de leitura, tudo isso ajuda a separá-la da existência “mediocre” dos seus vizinhos, mas também serviria como passaporte para seu ingresso no campo literário: passaporte que traz bem marcada a origem social de sua portadora. Uma vez que “as trocas lingüísticas – relações de comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico, onde se atualizam as relações de força entre os locutores e seus respectivos grupos”,¹³ é interessante observar como um mesmo texto pode conferir status tão diferentes à sua autora. Vista de dentro da favela, Carolina Maria de Jesus ascende como escritora, vista do lado de fora, ela permanece como uma voz subalterna, como a favelada que escreveu um diário.¹⁴ Portanto, junto da discussão sobre o *lugar da fala* seria preciso incluir o problema do *lugar de onde se ouve*. Afinal, é daí que a literatura recebe sua valoração.

¹³ BOURDIEU, *A economia das trocas lingüísticas*, p. 24.

¹⁴ Poderíamos ainda discutir a repercussão diferenciada que a autora possui no exterior, especialmente nos Estados Unidos, onde sua obra continua sendo lida. Aliás, se quisermos uma edição integral de seus diários, teremos que lê-la em inglês. No Brasil, há apenas uma versão “menos editada”, mas ainda assim incompleta, organizada por José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine, intitulada *Meu estranho diário*.

Paulo Lins

Ciente disso, um autor como Paulo Lins, também proveniente da favela, mas tendo passado pelos bancos universitários, procura deixar marcada sua diferença em relação a Carolina Maria de Jesus. Antes de mais nada, seu *Cidade de Deus* é um extenso romance, com pretensões a painel do crime no Rio de Janeiro, não um diário onde se registra o pão não comido de cada dia. Depois, ele surge com o respaldo de um dos mais importantes críticos literários brasileiros, Roberto Schwarz – que escreveu duas páginas na *Folha de S. Paulo* apresentando o livro como a mais instigante literatura dos últimos tempos –, enquanto Carolina era referendada por um jornalista, que trouxe seu texto à tona como depoimento. Mas, apesar de tudo isso, no interior do discurso de Paulo Lins encontramos a mesma necessidade de legitimação diante do campo literário, inclusive com utilização de estratégias semelhantes às da autora de *Quarto de despejo*.

Também ele tenta reverter a seu favor o que seriam suas desvantagens (pouco domínio das técnicas da “alta literatura”, nenhuma credencial para fazer parte dessa elite literária) a partir da afirmação de sua “autenticidade”. Ou seja, “como favelado, ele teria acesso a uma realidade mais real, vedada aos intelectuais do asfalto”,¹⁵ o que lhe confere autoridade para falar sobre esse universo. Mas isso não lhe basta, Paulo Lins quer mais do que dar seu depoimento a respeito da favela. Ele pretende inscrever seu texto no domínio literário. Daí uma certa ambigüidade de estilo, que pode ser observada com clareza no contraste entre narração e diálogo em seu romance. A fala das personagens é assinalada pelos desvios grosseiros em relação à sintaxe e à prosódia cultas – “Vamo lá na Barra panhar mais uns parceiro pra deitar esses bandidinho” (p. 113), “Aí, não quero pratéia, não!” (p. 122) etc. Mas o narrador respeita a norma culta e usa um vocabulário mais amplo, que mescla o jargão da favela com palavras de uso pouco corrente e imagens poéticas, além de possuir uma preocupação exagerada com a repetição de palavras. É como se dissesse que “para contar a história dessa gente” é preciso um narrador diferente deles (o filme, com o mesmo título do romance, de Fernando Meirelles “corrigiu” esse

¹⁵ MIGUEL, “Um bicho-solto no campo literário”, p. 6. O texto de Luis Felipe Miguel, que também se apóia na teoria dos campos de Pierre Bourdieu, adianta, no essencial, as observações que eu teria a fazer sobre o romance de Paulo Lins. Este parágrafo resume, em grande medida, seu artigo.

problema, ao fazer um dos garotos da favela, Buscapé, narrar a história). Como observa Miguel:

O relógio descrito numa cena de Flaubert, absolutamente desnecessário na trama, estava dizendo, segundo Barthes, 'eu sou o real'. O palavreado de Paulo Lins diz o contrário: 'eu sou o literário'. Através dele o autor completa sua estratégia. Pode entrar no campo literário, mesmo sem ter o 'capital cultural' necessário, por ser porta-voz de uma realidade inacessível ao intelectual. E pode permanecer nele por transcender o mero depoimento.¹⁶

Afora as injunções que cercam o autor e sua obra, a representação da favela efetuada por Paulo Lins sofre de um esquematismo bastante acentuado, com uma perspectiva "de dentro" (nem tão interna assim, uma vez que o escritor, obviamente, não é o bandido sobre o qual fala) que acaba por reforçar tudo aquilo que imaginamos saber sobre os traficantes dos morros cariocas. Com a exibição exacerbada da violência, que inclui de assassinatos sangrentos a estupros, passando por cenas de tortura e culminando com a descrição detalhada do esquartejamento de um bebê, ele parece se vincular muito mais à tradição de um Rubem Fonseca, por exemplo, do que de uma Carolina Maria de Jesus.¹⁷ O que talvez torne sua obra muito mais "palatável" para o leitor urbano branco e de classe média, que identifica ali as representações com as quais está habituado – ao mesmo tempo em que imagina estar tendo contato com uma realidade diferente da sua.

Ferréz

A onda iniciada por *Cidade de Deus*, que além da boa recepção acadêmica teve também grande impacto na mídia (reforçado depois pelo lançamento do filme, em 2002), possibilitou o surgimento de Ferréz, morador de Capão Redondo, na periferia de São Paulo, e autor de *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003) e *Ninguém é inocente em São Paulo* (2007). Nos dois primeiros livros, ambos romances, a proximidade com Paulo Lins é mais explícita – são histórias de jovens moradores de favelas, alguns marginais, e seus desencontros amorosos –, embora a ênfase na violência seja menos crua. Já no último livro, uma coletânea de contos que incorporam a estrutura do *rap*, o autor muda bastante a perspectiva. Continuamos

¹⁶ Idem, p. 6.

¹⁷ A visão de Lins sobre a favela foi replicada – com menos violência, mas os mesmos clichês – em outro romance de sucesso, claramente inspirado em *Cidade de Deus*, mas escrito por uma autora "do asfalto", de elite: *Inferno*, de Patrícia Melo (2000).

na favela, mas não a favela de um Paulo Lins, de uma Patrícia Melo, ou do noticiário policial. Neste livro, Ferréz não abre a escrita para os traficantes atuarem – seus protagonistas são trabalhadores, a maioria negros, e não aceitam o discurso fácil e fartamente veiculado de que o destino certo para um morador da favela é a bandidagem. Eles exercem seu livre arbítrio, o que os faz mais parecidos com as representações que temos de nós mesmos.

Em “Fábrica de fazer vilões”, por exemplo, um *rapper* que dorme no segundo piso do bar de sua mãe é acordado para ser achincalhado, junto dos freqüentadores do lugar, todos negros, por um policial armado. Mesmo sem as mortes que o policial anuncia desde que entra, a narrativa é de uma violência impressionante. Em poucas linhas, somos transformados em testemunhas do insulto racial, do sofrimento que ele causa e da degradação da sociedade que o admite. É quando temos a impressão de ver a favela pelo lado de dentro. As narrativas de Ferréz nos fazem ouvir algo dissonante das representações com as quais estamos acostumados, sejam eles da mídia, da política ou das artes. Abrir um barraco e encontrar um escritor trabalhando, passar pela rua e esbarrar em dois sujeitos discutindo sobre como conseguir um emprego, acompanhar o cãozinho que muda de dono e acaba achando melhor a vida ao lado daquele que mora na favela, nos revela algo de novo. O autor não apenas incorpora personagens diferentes – diferentes por serem negras, por serem pobres e, vejam só, por serem honestas – à nossa literatura, ele procura inscrever nela um universo inteiro de exclusão.

Ferréz também busca se legitimar via autenticidade – na contracapa de *Ninguém é inocente*, ele diz “morar dentro do tema”, enquanto a editora afirma que o autor produz “literatura de alto risco, carregada de realidade, crua, urgente”. Mas, ao contrário de Paulo Lins, ele reivindica uma tradição literária “às margens”. Nos seus livros e em entrevistas, insiste em marcar seu vínculo com Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e mesmo João Antônio. Assim, se apresenta não como alguém que almeja ser alçado à posição do “grande escritor universal”, mas como aquele que briga nas bordas do campo literário. O que já era anunciado, de modo sarcástico, no seu primeiro livro: “Querido sistema, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa”.¹⁸

De lá para cá, algumas coisas mudam, Ferréz se firma dentro do movimento hip hop de São Paulo, e isso lhe dá chão para novas

¹⁸ FERRÉZ, *Capão pecado*, p. 19.

incursões. Agora, não precisa ficar esperando a autorização que vem de fora para dizer o que querem que diga, ele é legitimado por um grupo. Como escritor, não fala “em nome” desse grupo, mas de algum modo o espelha e se referenda nele. Por isso, além de escrever seus textos, oferece oficinas, palestras, organiza coletâneas de outros escritores da periferia e assina seus “manifestos”, como o “Terrorismo literário”:

Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é uma só, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.¹⁹

O que vamos fazer desse retrato, se ignorá-lo simplesmente, se inclui-lo em nosso repertório literário é uma pergunta que fica para ser respondida.

Não é por acaso que Ferréz está ligado ao movimento hip hop. Mais do que na literatura, a busca de auto-expressão dos grupos dominados sempre passou pela música popular e, nessa, hoje, em especial pelo *rap* – que também possui uma estrutura eminentemente discursiva e narrativa. Trata-se da procura consciente de uma voz própria, genuína, como mostram a ênfase ininterrupta na afirmação da diferença em relação à experiência de vida dos *playboys* (jovens brancos de classe média) e a enunciação insistente do nome do *rapper*, em meio às letras. O refrão de Rappin’ Hood, músico da favela de Heliópolis, em São Paulo, sintetiza a postura: “Eu tô com o microfone/É tudo no meu nome”.²⁰

Não se trata de dizer que o *rap*, com seu ritmo de origem estadunidense e seus *slogans* políticos estereotipados, represente a voz autêntica das populações periféricas, mesmo porque a idéia de uma tal autenticidade deve ser questionada. O importante é observar que o *rap* brasileiro gerou seus próprios códigos e seus próprios espaços de consagração, à margem do mercado, da indústria fonográfica e da MTV – resistindo, até o momento com razoável êxito, às tentativas de cooptação. Ao contrário do que ocorre no campo literário, é o *rapper* branco, instruído, pequeno-burguês, quem tenta mimetizar a dicção do marginalizado, mas sempre convive com o estigma de ser uma contrafação (basta pensar, por exemplo, em Gabriel O Pensador).

¹⁹ FERRÉZ, “Terrorismo literário”, apresentação à coletânea organizada por ele e intitulada *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, p. 9.

²⁰ Rappin’ Hood, CD *Sujeito homem*.

Concluindo

Os impasses da representação literária de grupos marginalizados apresentados aqui não insinuam, absolutamente, qualquer restrição do tipo *quem pode falar sobre quem*, mas indicam a necessidade de democratização no processo de produção da literatura. Nem se pretende que a obra dos integrantes de grupos subalternos – de uma Carolina Maria de Jesus, por exemplo – possua alguma “pureza” especial, inacessível aos escritores da elite. A autora de *Quarto de despejo* não padece de qualquer ingenuidade, trabalha suas marcas de distinção, não está imune a preconceitos e compreende sua posição periférica no campo literário, adotando estratégias que permitam superá-la, sobretudo pela valorização da experiência vivida e da autenticidade discursiva. O que gera interesse permanente por sua obra, porém, além de qualidades estéticas que merecem ser reconhecidas como tal, é o fato de representar um raro foco de pluralidade num campo discursivo marcado pela uniformidade na posição social de seus integrantes.

Esta preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos, mas algo com importância política. Pelo menos duas justificativas para tal importância podem ser dadas. Em primeiro lugar, a representação artística repercute no debate público, pois pode permitir um acesso à perspectiva do outro mais rico e expressivo do que aquele proporcionado pelo discurso político em sentido estrito.²¹ Como isso pode ser alcançado e quais seus desdobramentos possíveis, tanto em termos literários quanto sociais, é algo que permanece em aberto, mas essa parece ser uma das tarefas da arte, questionar seu tempo e a si mesma, nem que seja através do questionamento do nosso próprio olhar.

Em segundo lugar, como apontou Nancy Fraser, a injustiça social possui duas facetas (ainda que estreitamente ligadas), uma econômica e outra cultural. Isto significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela *redistribuição* da riqueza como pelo *reconhecimento* das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos:²² o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta experiência por trabalhadores, mulheres, negros, índios, *gays*, deficientes. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela ainda retém. Daí a necessidade de democratizar o fazer literário – o que, no caso

²¹ Ver GOODIN, “Democratic deliberation within”, p. 106.

²² FRASER, *Justice interruptus*, cap. 1.

brasileiro, inclui a universalização do acesso às ferramentas do ofício, isto é, o saber ler e escrever.

Referências

Obras Literárias

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.

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

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

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

JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. Organização de João Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine. São Paulo: Xamã, 1996.

_____. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Outros

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. Trad. de Sergio Miceli et al. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

_____. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

HOOD, Rappin. *Sujeito homem* [CD-R]. São Paulo: Gravadora Trama, 2001.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio*. Texto constante da Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/bibliografia/meihy.html>>.

MIGUEL, Luis Felipe. Um bicho-solto no campo literário. *Literatura Brasileira Contemporânea/Boletim*, Brasília, n. 11, p. 6, 1997.

PHILLIPS, Anne. *The politics of presence*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

PY, Fernando. Apresentação. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

WILLIAMS, Mellisa S. *Voice, trust, and memory: marginalized groups and the failings of liberal representation*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

YOUNG, Iris Marion. *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.