



O SEQUESTRO DO HIBRIDISMO EM OBRAS DA LITERATURA DE PERIFERIA: “O negro não tem direito a pronunciar o clássico?”

Luciana Paiva Coronel¹

Alguns críticos dizem que sou pernóstica quando escrevo –
“os filhos abluíram-se.” Será que preconceito existe até na
literatura? O negro não tem direito a pronunciar o clássico?”
(Carolina Maria de Jesus, *Casa de alvenaria*).

Pensar a estética periférica em suas diferentes modalidades de expressão requer antes de mais nada uma definição mais rigorosa a respeito do termo, pois se a noção de “periferia” remete irremediavelmente a de “centro”, ambos os termos parecem um tanto imprecisos, mesmo quando tomados em conjunto. Em um primeiro sentido geográfico, o termo designa os espaços que estão distantes do centro e fora da área urbanizada das grandes cidades contemporâneas. Ocorre que esses espaços apresentam geralmente péssimas condições de habitação, o que acaba agregando um sentido social não apenas à zona periférica, como ainda aos seus habitantes. Nabil Bonduki e Raquel Rolnik, urbanistas estudiosos da dinâmica urbana, vinculam a ocupação do território à estratificação social, definindo periferia como sendo “as parcelas do território da cidade que têm baixa renda diferencial.” (1979, p. 147).

A definição cuidadosa mapeia o espaço periférico a partir de um fundamento econômico: periferia é onde estão os pobres na geografia urbana do capitalismo global. Na medida em que o centro moderno e a periferia atrasada fazem parte de uma mesma unidade contraditória, seria possível dizer que

¹ Luciana Paiva Coronel é professora da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

periferia é o local onde vivem aqueles que, mesmo contribuindo para a produção da riqueza do centro, não são geralmente beneficiários dos serviços básicos que o Estado oferece aos cidadãos. Essa precariedade acaba reproduzindo a pobreza, já que com pequena formação escolar, aos moradores destas zonas só restam as ocupações de baixa remuneração. Assim movem-se as cidades contemporâneas, concentrando riqueza no centro e acumulando pobreza nas margens. Favela, no Brasil, *slum*, nos Estados Unidos, *musseque* em Angola, *johpadpatti* na Índia, *penghu* em Shanghai, o espaço muda de nome, mas mantém-se intimamente associado à ideia de privação, de abuso e de medo.

É da estética peculiar da voz que emana destas margens empobrecidas do Brasil que pretendo tratar, enfatizando as suas relações com o sistema literário nacional que a acolhe, a enquadra e a define a partir de um arco temporal que começa nos anos 90, quando se dá a emergência insólita de um autor como Paulo Lins no sistema literário nacional em virtude da publicação de *Cidade de Deus* (1997). Aponto como precursora remota deste episódio a voz autoral ainda mais insólita de Carolina Maria de Jesus, que com seu *Quarto de despejo* (1960) inaugurou esta linhagem cuja configuração mais nítida encontra-se na dicção militante de Ferréz em *Capão pecado* (2000), cuja presença neste sistema irradia a intenção agressiva de quebrar de um modo coletivo, nos moldes de um “mutirão de palavra”², os privilégios vigentes, se não os da sociedade como um todo, ao menos aqueles da cena cultural nacional.³ Ferréz agrega e divulga um conjunto de “talentos da periferia” antes invisibilizados pela dinâmica elitista do sistema literário, configurando a eclosão das margens no centro por meio de um fenômeno por ele próprio denominado “literatura marginal”. Afirmada pelos escritores das bordas urbanas, a marginalidade deixa de ser estigma e promove uma nova identidade autoral, no início do século XXI não mais associada aos meios artesanais de divulgação, como ocorreu nos anos 70, mas ao perfil sócio-econômico das vozes enunciadoras.

178

² A expressão é de Benito Martinez Rodriguez, retirada do artigo “Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas”, publicado em *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 22. Brasília, jan./jun. 2003, p. 47-61.

³ Ferréz foi tema central de meu artigo “A escrita da cidade partida: identidade e alteridade em *Capão Pecado*”, publicado na *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* v. 42. Brasília, jul./dez. 2013, p. 29-45.

A literatura que aqui se discute foi produzida antes desse ápice por autores que não compunham um movimento organizado em prol da afirmação estética da periferia. Ainda assim, entende-se que tenha oferecido importante contribuição para a compreensão das condições em que é constituída e negociada a diferença cultural no Brasil contemporâneo. Boaventura de Souza Santos discorre acerca desse processo: “A diferença cultural subverte as ideias de unidade e uniformidade culturais na medida em que se afirma a partir de práticas enunciativas que são **vorazes** em relação aos diferentes universos culturais de que se servem.” (2010, p.237).

Como uma espécie de precursores remotos, Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins, nos seus respectivos tempos, rasuraram a imagem homogêna da cultura, oferecendo ao público nas respectivas produções literárias formas provenientes de seu espaço periférico combinadas de modo particular em cada um dos autores ao idioma dominante. De algum modo, ambos abriram as portas para que Ferréz e seus parceiros deixassem rastros pela cena cultural contemporânea, atualmente não mais abrigados todos sob o rótulo que outrora lhes definia⁴. Passada a etapa da inserção dessas vozes no sistema literário, na qual a “identidade marginal” lhes apresentava e distinguia no vasto campo das produções em circulação no país, a própria dinâmica do processo cultural parece ter diluído a necessidade da mesma para muitos, ainda que no âmbito editorial a designação ainda persista.

As produções em estudo, realizadas por autores periféricos que não reivindicavam qualquer estatuto marginal a suas produções, constituem-se por meio do diálogo com o centro, entendido este como o polo hegemônico da produção cultural, em seu desdobramento essencial nas formas da alta cultura legitimada pelo cânone e da cultura de massa consagrada pelo mercado. Este centro, por sua vez, interroga as formas da periferia a partir dos seus próprios referenciais, ora assimilando-a como alteridade absoluta, em reedição do exotismo que pautou a construção identitária das zonas coloniais americanas desde o início da colonização europeia, ora diluindo o acento cortante de sua dicção por meio do enquadramento nas formas previsíveis do repertório da cultura de massa.

⁴ Podem ser citados nomes como Alessandro Buzo, Sérgio Vaz, Sacolinha, Jocenir, Preto Ghóez, entre outros.

Ensejando o movimento da margem em direção ao centro em busca de legitimação e, portanto, sem pretensão de constituição de um contracânone ou de um novo cânone literário a partir do novo locus de enunciação periférica, Carolina Maria de Jesus costura em sua escrita dilacerada sobre a fome, na qual constam involuntários erros de ortografia e sintaxe, uma série de preciosismos, “as lantejoulas de linguagem” apontadas por Marisa Lajolo como constituintes daquilo que chama “a dilacerada mestiçagem textual” de *Quarto de despejo*, narrativa “na qual convivem lado a lado a hipercorreção e a hipoconcordância.” (LAJOLO, 1995, p.13). Procuo neste artigo justamente discutir a forma híbrida da obra, tomando-a como espaço privilegiado em que se travam embates fecundos no âmbito da cultura:

ao subverter os essencialismos, a hibridez pode alterar as relações de poder entre os sentidos dominantes e os sentidos dominados. O espaço híbrido cria abertura pelo modo como descredibiliza as representações hegemônicas e, ao fazê-lo, desloca o antagonismo de tal modo que ele deixa de sustentar as polarizações puras que o constituem. (BOAVENTURA, 2010, p.236)

A combinação desconcertante entre o rude e o sofisticado em *Quarto de despejo* revela o prestígio da alta cultura junto à autora de baixa extração social, que recorre em sua escrita ao que conhece da norma culta da língua e da literariedade castiça, possivelmente sem perceber quão grande é a sua defasagem nessas duas áreas. Em que pese a potência do híbrido para subverter os essencialismos, Carolina é identificada e promovida com a marca da diferença, como alguém “de fora”, enraizada em sua geografia de precariedades.

Dentro do amplo espectro de negociações de sentido que comparecem na dinâmica dos processos culturais, Carolina, é vendida aos leitores pelos editores como “autora da favela” já na primeira edição de *Quarto de despejo*, na qual consta a definição da obra: “Literatura da favela escrita pelo próprio favelado” (JESUS, 1960, s/n). Mais de trinta depois, o posfácio da terceira edição a identifica na condição de “porta-voz da favela” (JESUS, 1994, p.169). Para lograr tal fim, o aspecto social precisa esmagar o simbólico, empurrando Carolina ao universo da periferia, de onde pretendeu sempre afastar-se: “Quando eu vou na cidade tenho a impressão de que estou no paraíso.” (1960, p.83).

A diferença presente na linguagem de Carolina é absolutizada, sendo-lhe atribuída pelo *stablishment* cultural como sinal de inferioridade. Nessas condições, a diferença mostra-se pouco apta a desacreditar as representações hegemônicas ou a diluir as polarizações puras entre o alto e o baixo. Sendo marca

de origem, ela acaba por selar um destino. Empurrada para a zona da estereotipia, da mesma a autora não sairá jamais.

Nos primórdios dos anos 60, ela oferece o alimento de que se nutre a sociedade do espetáculo, ainda incipiente no país à época, posando para os repórteres da revista *O Cruzeiro* às vésperas do lançamento de Quarto de despejo com seu saco de algodão de catadora de lixo junto à entrada da Academia Paulista de Letras. Uma das edições da obra traz em destaque no prefácio uma espécie de anúncio publicitário: “Não perca! A vida na favela do ponto de vista de quem mora nela. O retrato trágico da fome e da miséria.” (JESUS, 2007, s/n).

Para Homi Bhabha, “a construção das diferenças, sobretudo da diferença racial e sexual, encontra no estereótipo a estratégia colonialista mais destacada.” (BHABHA, 1994, p.67). Sendo autora negra da favela, cuja escrita evidencia baixa extração social, Carolina agregava em si índices de subalternidade variados que lhe vedavam o acesso ao ofício altamente elitizado de escritora. Ainda que seu livro de estreia tenha tido nove edições no Brasil, e ainda traduções para muitas línguas, com circulação em cerca de quarenta países, Carolina nunca deixou de estar à margem de uma autoria plena. Raymond Williams analisa esta espécie de interdição:

Da época de uma cultura letrada privilegiada, extraímos um estereótipo do produtor cultural como um indivíduo; caracteristicamente um autor. A associação da raiz dessa palavra com o sentido de autoridade não é acidental; a concepção de um “autor” é a de uma fonte autônoma. Podemos saber que os autores trabalham dentro de condições sociais e culturais determinadas, mas ainda assim salientamos o fato da produção individual. (1992, p.111).

Uma complexa rede secular de estratégias de controle dissocia, em termos de gênero, etnia e classe, uma pessoa como Carolina da possibilidade do reconhecimento de qualquer espécie de autoridade. É pela privação sofrida, traduzida por ela em uma narrativa também considerada privada de força literária, bem como do bom português, que ela será inserida no *mainstream* cultural. O teórico Stuart Hall analisa as restrições que se colocam à aceitação de uma voz das margens:

Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Limitados. [...] Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. (2006, p.321)

Esta visibilidade regulada dentro do sistema literário consiste na atribuição de um perfil engessado à escritora, desconsiderando que identidades culturais não são rígidas nem definitivas, “escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidade em constante processo de transformação [...]” (SANTOS, 1997, p.135). Tendo sido escrito pela “autora da favela”, *Quarto de despejo* só pode ser aceito como depoimento pungente sobre a fome e a miséria, conformando um “brado contra as favelas”, conforme matéria de jornal da época (MEYHI, LEVINE, 1994, p.25). Regina Dalcastagné analisa esta visibilidade segregadora do texto:

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 homens, brancos, de classe média. (DALCASTAGNÉ, 2008, p.96).

Pensar a obra como simples protesto contra a miséria exclui de apreciação sua complexa forma enunciativa. Se no Canindé, onde vivia Carolina, os favelados chamavam-na “pernóstica” e “arrogante” por expressar-se por meio de termos do idioma culto e também por estar sempre envolvida com livros, no centro, quando de sua emergência, desconsideram a sua estética de catadora de lixo que também cata palavras nas zonas ricas por onde passa, realizando o que Michel de Certeau chama uma “bricolagem com e na economia cultural dominante” (1998, p.40) na qual se metamorfoseiam normas segundo uma poética própria.

Carolina Maria de Jesus lutou com todas as forças e com todas palavras difíceis de seu vocabulário para contrapor-se ao estatuto de marginalidade que lhe definia. Buscou ser vista apenas como escritora, publicando em sequência à obra de estreia *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961), buscando desligar-se do espaço periférico original. Previsivelmente, o livro não teve sucesso no mercado de bens simbólicos da época, pois, fora da favela, a autora perdia seu atrativo diferencial.

Uma significativa parcela da crítica retoma atualmente com novos olhares seus escritos, apontando neles a amplitude do imaginário da autora, como é o caso de José Carlos Meihy e Robert Levine (1994) e também Elzira Divina Perpétua (2003), o olhar feminino, como faz Regina Dalcastagné (1994), a “poética de resíduos” de sua escrita, a partir de Raffaella Fernandez (2015), e tantos outros. Para além do âmbito acadêmico, movimentos de mulheres negras, assim como

movimentos de afirmação da cultura das margens urbanas, resgatam Carolina no sentido de, por seu intermédio, “reconstruir uma história própria esquecida pelo discurso da comunidade hegemônica.” (ACHUGAR, 2006, p.62).

Algumas vezes, nessa mais recente onda de valorização militante, afirmativa das minorias autorais através do reforço da identidade de gênero e etnia, a autora de *Quarto de despejo* volta a ser ancorada no chão da favela, desta vez não em decorrência de gesto discriminador do centro, mas como resultado da ação oposta de valorização pelas margens do seu empenho para ser escritora. Parece uma ironia que segmentos engajados na dignificação de sua luta pelo direito à voz acabem acolhendo o adjetivo restritivo - “autora da favela” - que tanto mutilava seu perfil autoral. Não é outro o sentido de recuperar o cenário de emergência de Carolina Maria de Jesus que não o de problematizar as vias que a devolvem ao espaço de onde tanto esforçou-se por sair e que lhe impingia a marca da diferença que nunca pretendeu.

Cerca de quarenta anos após a publicação de *Quarto de despejo*, em 1997, Paulo Lins lança o romance *Cidade de Deus*, tendo também como tema central um bairro pobre do Rio de Janeiro, mas neste caso, no contexto do final dos anos 90, uma zona marcada pelas altas taxas de criminalidade advindas do domínio do tráfico de drogas na região. O romance torna-se fenômeno de vendas, sendo posteriormente, em 2002, adaptado para o cinema, o que lhe permite atingir vasto público.

Do modo similar à inserção de Carolina no sistema literário, também com Paulo Lins, autor negro, de origem humilde e residente em zona periférica à época da escrita do livro, a diferença foi afirmada como motivo de recusa a seu ingresso pleno do no universo dos ficcionistas. Elide Rugai Bastos aponta esta recepção discriminadora, indagando-se a respeito dos mecanismos que a teriam engendrado: “Porque alguns escritos ou escritores são somente identificados se adjetivados, como ocorre com o livro *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, ou *Cidade de Deus*, romance etnográfico de um ex-favelado?” (BASTOS in SILVA, 2013, p: 19).

Lins é apresentado por Luis Felipe Miguel como “Um bicho solto no campo literário” em boletim de debate de sua obra de estreia promovido por importante revista acadêmica nacional. Dividindo o espaço com resenhas elogiosas, o crítico compõe a imagem deste “bicho solto” a partir de sua condição de “romancista estreante – ainda por cima favelado, mulato e atendendo pelo pouco promissor

apelido de 'Paulo Maluco'." (1997, p.6).⁵ Ainda que seja detentor de título universitário na área de Letras, o autor de *Cidade de Deus* é considerado um criador que não detém o “capital cultural' necessário” (p.6) para entrar no campo literário.

Sem perceber que as identidades “são o produto de jogos de espelhos” (BOAVENTURA, 2010, p.249), Luis Felipe Miguel recorre ao capital que a função de crítico lhe atribui para estigmatizar o escritor como “o outro” da cena literária contemporânea. Reforçando as representações hegemônicas e as polarizações puras que lhes acompanham, Miguel exerce a função de segregação de Lins a partir de seu perfil social e étnico, do qual decorrem, a seu ver, limitações no âmbito da formação cultural. Luciana Artacho Penna sintetiza muito bem as limitações desse tipo de crítica, inábil para lidar com um autor “que une sem descartá-los o favelado e o universitário, a crueza do tema e a qualidade literária” (1998, p.27).

Quarto de despejo: diário de uma favelada e *Cidade de Deus* foram recebidos na cena literária nacional em boa medida a partir do enquadramento na vertente “literatura depoimento” sobre a vida na periferia, diluindo-se a dimensão estética de cada uma das narrativas. A experiência de vida dos autores, efetivamente moradores das regiões que são o tema central dos livros, parece ter permitido à significativa parcela dos críticos e à mídia em geral circunscrever o mérito do discurso narrativo apresentado, todo ele baseado em um conhecimento inegável do assunto tratado, a este pertencimento geográfico. Tais relatos foram considerados autênticos”, porém, em alguma medida, distantes da literariedade propriamente dita.

Possuidor de um ritmo dinâmico de filme de ação e de um recheio temático que conforma detalhada anatomia do cotidiano da miséria e do crime no Brasil, *Cidade de Deus* contém ainda imagens impregnadas de inusitado lirismo e ainda algumas sutilezas (meta)linguísticas, conforme identificou o crítico Roberto Schwarz (1999, p.169), que apontou a “inesperada insistência da poesia” em sua tessitura, na qual “se combinam os recursos da letra de samba e uma versão

⁵ Wilma Areas (1998, p.148) chama a atenção para os elementos que foram acionados como prova de que Paulo Lins não era do ramo: frisou-se de maneira reveladora, segundo penso, o apelido do autor de ‘Paulo Maluco’”.

abandada do trocadilhismo concretista – a epígrafe do livro é de Paulo Leminski – cujas possibilidades populares aparecem aqui de maneira interessante.” A riqueza poética da linguagem narrativa de Lins é verificável no pequeno trecho que se segue:

A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (LINS, 1997, p.23).

Ainda que *Cidade de Deus* identifique-se com a forma literária *standard* do romance e apresente engenhosa construção narrativa, sendo muito mais passível de aceitação pelos especialistas do que os diários de Carolina, possivelmente devido ao que Schwarz chamou o “ponto de vista interno” do narrador acerca de seu universo, o romance foi muitas vezes ancorado no chão da periferia, sem possibilidade de alçar voo rumo ao céu da literatura propriamente dita. No romance de Paulo Lins, a transcrição da fala e das gírias da favela, trazendo a oralidade ao texto, constitui apenas um dos inúmeros ingredientes de que é formada obra rica e polifônica, não podendo ser considerada sua textura única, e nem mesmo predominante. Diante de uma narrativa multifacetada e, portanto, transgressora das classificações estanques e antagônicas, Luís Felipe Miguel não enxerga mais do que defeitos de composição:

Cidade de Deus mescla signos de literariedade com signos de “autenticidade.” [...] O contraste entre narração e diálogo é significativo. Quando reproduz a fala das personagens, Lins marca pesadamente os desvios em relação à norma culta, tanto na sintaxe quanto na prosódia. [...] Quando a palavra está com o narrador, a norma culta é respeitada e, no vocabulário, o jargão da favela é contrabalançado por enxertos “poéticos.” (1997, p.2)

O hibridismo da linguagem, que abarca os códigos linguísticos da favela, bem como o padrão dominante da língua, é visto pelo debatedor da narrativa como um problema, uma incoerência estilística reveladora de intenções de disfarce de uma identidade narrativa periférica que busca ao mesmo tempo distanciar-se do “populacho”, expressando-se diversamente dele, e ainda camuflar-se sob artifícios poéticos que não lhe seriam orgânicos, o termo “enxerto” revelando a atribuição de um teor artificial e postiço à criação poética no terreno da escrita de um autor da periferia. No juízo de Luís Felipe Miguel, supõe-se, a força literária do romance de Paulo Lins é inautêntica.

De modo similar e no mesmo boletim já referido, Germana de Souza considera que “o embate entre os diferentes tipos de discurso resulta num conjunto desigual que atesta a inabilidade do autor-narrador em conduzir o fio narrativo (97, p.2). Censurando os “malabarismos” que faz o autor da favela com o discurso erudito, ela categoricamente lhe fecha as portas ao mundo da cultura: “Sua pseudo-erudição causa estranheza, pois cria uma dissonância inesperada contrastando com a transcrição do falar da *Cidade de Deus*.” (1997, p.2). “Pseudo-erudição” é o nome que Germana dá à erudição de um autor das margens, a quem só restaria, na visão da crítica, o arremedo de uma erudição que ilumina sua distância, e não seu pertencimento, ao círculo erudito dos escritores.

Considerando Paulo Lins como um mero “porta-voz” da dor da gente que não sai no jornal, Germana Sousa faz uso do mesmo termo atribuído nos anos 60 a Carolina com vistas a diluir sua individualidade autoral no todo amorfo de uma coletividade. Por fim, cabe apontar os termos depreciativos da professora acerca da popularidade do criador de *Cidade de Deus*: “Paulo Lins, morador da Cidade de Deus, voz da periferia que se faz ouvir pela mídia.” (1997, p.2). Recriminando a força “midiática” de Lins, Germana Souza não faz mais do que recusar intersecções possíveis entre valor estético e valor mercadológico, dissociando o sucesso no mercado editorial da possibilidade de qualidade formal da obra.

Mesmo estudiosos empenhados na abordagem da alteridade e da subalternidade no âmbito da historiografia literária nacional caem na armadilha do essencialismo. Rodrigo Assis Duarte, na importante publicação *Literatura e afro-descendência no Brasil: antologia crítica*, entende que “a questão étnico-racial dá uma conotação específica aos dramas encenados no romance” (2014, p.263). Ainda que não deixe de identificar a força estética da hibridez presente em *Cidade de Deus*, o pesquisador não a explora, segregando a obra em um gueto bastante restrito no interior da literatura brasileira contemporânea: “Romance etnográfico, alicerçado em pesquisa de campo, *Cidade de Deus* articula o entrecruzar de ficção e memória, tanto individual quanto coletiva.” (2014, p.263).

O caráter restritivo advindo da adjetivação (“etnográfico”) atribuída ao romance, bem como a consideração segundo a qual a observação e o registro do real (“pesquisa de campo”) constituem as bases da estruturação da narrativa, empobrecem muito o teor realista da obra, que não advém da mera imitação do real, mas é resultado de uma construção (mimesis) nada convencional, capaz de recriá-lo por meio da palavra. Ainda que seu autor tenha efetivamente participado

como auxiliar na pesquisa da socióloga Alba Zaluar sobre “crime e criminalidade nas classes populares do Rio de Janeiro”⁶, como é sabido, sua produção romanesca vai muito além dos registros colhidos em entrevistas com os moradores do bairro que lhe forneceram apenas a matéria-prima para a extensa fabulação que é o seu romance.⁷

Marcando a diferença sem reforçar a zona de origem do autor, como a maior parte da crítica, mas o traço étnico que o define, Rodrigo Assis Duarte aponta em *Cidade de Deus* o que considera ser “aspecto não tão explorado pela crítica literária: o intenso diálogo com a cultura afro-brasileira urbana” (p.264), presente na música de Tim Maia, na presença das religiões de matriz africana, como a umbanda e o candomblé, etc. No interior deste enquadramento militante, o crítico surpreende-se com a representação híbrida da cultura na favela, evidenciando a expectativa de um essencialismo que ali não se apresenta: “Esperava-se, por exemplo, que o mundo do samba se sobressaísse, na plethora de entradas culturais. No entanto, [...] há bastante espaço para a televisão, o rádio, o carnaval, o forró, que, se não se hierarquizam sob a marca do juízo de valor, indicam pertencimentos geográficos dos personagens.” (DUARTE, 2014, p.266).

Como poderia o espaço periférico ser um bastião do samba, se a favela faz parte do cenário atual do capitalismo global, marcado, segundo Fredric Jameson (2002), por uma lógica cultural, na qual as imagens difundem padrões de consumo pelos quatro cantos do mundo? Paulo Lins é muito bem sucedido em representar o espaço do bairro carioca em que viveu como uma zona integrada ao Brasil e ao mundo, impregnada das referências da cultura popular que ali viceja, dentro da qual destaca-se o samba, e também das referências da cultura midiática e televisiva de nosso tempo. A boa representação literária é aquela capaz de agregar em sua tessitura fios de variada origem, aptos a simbolizar a dinâmica complexa da vida cultural de nossos dias.

⁶ Desta pesquisa resultou o livro *A máquina e a revolta*, publicado pela editora Brasiliense em 1985.

⁷ A polêmica que envolveu o autor e vários moradores do bairro que compareciam no romance com seus nomes originais, e passaram em certo momento a ameaçar Lins com a possibilidade de abertura de processos, reforça a interpretação da obra como “romance etnográfico”. O autor trocou os nomes originais na segunda edição da obra, a fim de não correr o risco de envolver-se com a Justiça.

Mikhail Bakhtin (2008) entende a unidade do mundo como polifônica, sendo o romance o espaço privilegiado de representação das linguagens sociais que se impõem ao escritor como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita. Assim concebido, *Cidade de Deus* não deve ser definido como romance que abre espaço em suas páginas para a cultura afro-brasileira urbana, mas sim simplesmente como um romance. Sendo um romance bem construído, a obra de Lins abre espaço para as múltiplas formas de manifestação cultural do presente, a cultura afro-brasileira urbana sendo apenas uma destas. Mário Augusto da Silva discute muito bem esta intencionalidade autoral: “Sem querer ser, literariamente negro ou periférico, Paulo Lins tem de lidar com o drama de ser os dois socialmente; almejando um lugar na Alta Literatura, aparenta ser um sujeito fora de lugar, consagrado e repellido, dependendo do olhar.” (2013, p.592).

Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins, dois autores da margem periférica que buscaram narrar seu espaço a partir de dentro. Sendo marcados pela diferença em termos étnicos, sociais e, no caso de Carolina, também em termos de gênero, às suas obras estendeu-se tal olhar discriminatório, o que fez com que *Quarto de despejo* e *Cidade de Deus* fossem lidos como narrativas da favela, sem que se desse a devida atenção às estratégias discursivas presentes em cada uma das obras e reveladoras de dissonâncias inéditas no mundo da cultura.

Outra não é a intenção deste artigo que não a de atribuir a ambos uma condição de autoria plena e a seus escritos a qualificação valorativa de literatura, sem a necessidade de quaisquer outros adjetivos classificadores, porque entende-se, como entendia Carolina Maria de Jesus, que “o negro tem direito a pronunciar o clássico.”

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem Boca: Escritos Efêmeros Sobre Arte, Cultura e Literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AREAS, Vilma. Errando nas quinas da Cidade de Deus. *Praga estudos marxistas* n.5. São Paulo: Hucitec, maio.1998, p.147-158.

BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BASTOS, Elide Rugai. Prefácio A caixa de Pandora. In: SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013, p. 19-23.

BHABHA, Homi. *The location of culture*. Londres: Routledge, 1994.

BONDUKI, Nabil e ROLNIK, Raquel. Periferia da Grande São Paulo reprodução do espaço como expediente de reprodução da força de trabalho. In: MARICATO, Erminia. *A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

DALCASTAGNÉ, Regina. Vozes e sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: _____. (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008, p.78-107.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DUARTE, Eduardo Assis (org). *Literatura e afro-descendência no Brasil: antologia crítica*. Vol.3. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

FERNANDEZ, Raffaella *Processo criativo no espólio literário de Carolina Maria de Jesus*. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Campinas, 2015.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Alvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro*. Ensaios sobre a globalização. .ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1960.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 3.ed. SP: Ática, 1994. “A literatura e a fome”. Posfácio da obra, p. 168-175.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1961.

LAJOLO, Marisa. A leitora do quarto dos fundos. *Leitura: Teoria e prática*. Campinas: Mercado Aberto. n.25, p.10-18 – junho, 1995.

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

MIGUEL, Luis Felipe. Um bicho solto no campo literário. *Literatura Brasileira Contemporânea/ Boletim 6*. Cidade de Deus em debate. Disponível em: http://media.wix.com/ugd/d35737_5250f3eb62fd4b8fb698d2e4f5623502.pdf Acesso em 26.set.2016.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom, LEVINE, Robert. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

PENNA, Luciana Artacho. A fala e a bala. *Cult Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, n.6, jan. 1998.

PERPÉTUA, Elzira Divina – Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 22. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 63-83.

RODRIGUEZ, Benito Martinez Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas, publicado em *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 22. Brasília, jan./jun. 2003, p. 47-61.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 1997.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3.ed. SP: Cortez, 2010. Coleção para um novo senso comum, vol.4.

SOUZA, Germana H.P. A voz e o dono da voz. *Literatura Brasileira Contemporânea/ Boletim 6*. Cidade de Deus em debate. Disponível em: http://media.wix.com/ugd/d35737_5250f3eb62fd4b8fb698d2e4f5623502.pdf Acesso em 26.set.2016.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Artigo Recebido em 30 de setembro de 2016.

Artigo Aprovado em: 05 de novembro de 2016.