

Interação discursiva e subjetivação nas condições contemporâneas da encenação literária marginal

*Discursive interaction and subjectivation in contemporary
conditions of marginal literary staging*

Edmar Ferreira de Matos¹
Jarbas Vargas Nascimento²

Resumo: No Brasil, nos anos de 1970, surgiu um tipo de produção, cujas vozes definem um posicionamento transgressor particularizado por aspectos da periferia, seu lugar de fala. Desde então, escritores mostram suas condições de vida e os problemas dos sujeitos afastados dos centros urbanos. Tais porta-vozes distanciam-se de uma escrita prestigiada. É a Literatura Marginal, cuja expressão investe uma identidade própria, evidenciando uma condição marginalizada ao transgredir as normas sociais como modo de resistência. Nesta direção, nosso artigo estuda as manifestações dos sujeitos na encenação literária *Solar dos príncipes*, de Marcelino Freire, que problematiza as tensões de vida na periferia. Verificamos como os sujeitos se inscrevem na cenografia literária e posicionam-se em relação à violência, à interação discursiva em meio à complexidade de uma sociedade marcada por questões étnico-raciais e à desigualdade. Para isso, recorreremos aos fundamentos da Análise do Discurso, proposta por Maingueneau (1993, 2015, 2018), no qual Linguística e Literatura dialogam. Autores que discutem a Literatura Marginal: Ferréz (2005), Schollhammer (2009), Patrocínio

¹ Doutorando em Língua Portuguesa pela PUC-SP. Mestre em Língua Portuguesa pela PUC-SP. Contato: edmarfmatos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5104-7464>.

² Doutor em Letras (Semiótica e Linguística Geral – USP), Mestre em Língua Portuguesa (PUC-SP), Professor Titular do Departamento de Português e do Programa de estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa – PUC-SP, Líder do Grupo de pesquisa Discurso e Cultura. Contato: jvnf1@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2002-1752>.

(2013), Tennina (2017), Matos (2020, 2023) e Matos e Nascimento (2022) complementam nossa discussão. Os resultados apontam uma literatura de resistência frente ao inconformismo e às desigualdades socioeconômicas e culturais daqueles que vivem na periferia.

Palavras-chave: literatura marginal; sujeito; enunciação; Freire.

Abstract: In Brazil, in the 1970s, a type of production emerged whose voices define a transgressive position particularized by aspects of the periphery, their place of speech. Since then, writers have shown their living conditions and the problems of individuals far from urban centers. Such spokespeople distance themselves from prestigious writing. It is Marginal Literature, whose expression has its own identity, highlighting a marginalized condition by transgressing social norms as a form of resistance. In this direction, our article studies the manifestations of the subjects in the literary production *Solar dos Príncipes*, by Marcelino Freire, which problematizes the tensions of life in the periphery. We verify how subjects inscribe themselves in the literary scenography and position themselves in relation to violence, discursive interaction amidst the complexity of a society marked by ethnic-racial issues and inequality. To do this, we resort to the foundations of Discourse Analysis, proposed by Maingueneau (1993, 2015, 2018), in which Linguistics and Literature dialogue. Authors who discuss Marginal Literature: Ferréz (2005), Schollhammer (2009), Patrocínio (2013), Tennina (2017), Matos (2020, 2023) and Matos and Nascimento (2022) complement our discussion. The results point to a literature of resistance in the face of nonconformity and socioeconomic and cultural inequalities of those who live on the periphery.

Keywords: marginal literature; subject; enunciation; Freire.

Boitató, Londrina, 2024
Recebido em: 21/04/2024
Aceito em: 28/05/2024



Interação discursiva e subjetivação nas condições contemporâneas da encenação literária marginal

Edmar Ferreira de Matos
Jarbas Vargas Nascimento

Considerações iniciais

O sujeito periférico, ao relevar-se como uma instância discursiva, assume um lugar de visibilidade num cenário sociocultural e político o qual, de forma direta, problematiza as dificuldades de uma classe marginalizada. Tais sujeitos colocam em discussão o lugar tradicionalmente consagrado aos intelectuais que falavam para e por eles. A problemática do lugar consagrado aos intelectuais se deve ao fato de os escritores da Literatura Marginal se distanciarem dos modos de produção, divulgação e temática em relação aos escritores canônicos. Matos e Nascimento (2022, p. 30), por um lado, afirmam que o modo dado a enunciação dessa vertente literária “se consolida por meio de mecanismos e marcas enunciativas singulares, cujo lugar de dizer se refere à condição de sua produção”. Nessa investida, a Literatura Marginal acaba por subverter o *status quo* atribuído a produção de maior prestígio social.

Para Matos (2023, p. 241), por outro lado, “a literatura intitulada marginal surge por meio de suas características enunciativas singulares: a sua condição de produção, a forma como é veiculada a sua obra e como emerge o seu próprio autor”. Ponderado sob tais enfoques, esse movimento literário traz modos intrínsecos de resistência e de condições sócio-históricas de produção, que corroboram para uma dimensão coletiva e social.

Assim, os componentes que justapõem o modo de produção enunciativa se sintetizam pela i) **condição de produção** determinada pela maneira em que emerge o discurso estético-marginal; pelo ii) **veículo**, que corresponde à forma de disseminação das obras, caracterizadas, sobretudo, em seus primórdios na década 1970, pelo modo precário de divulgação por não haver editoras pelas quais pudessem publicar esses escritos; pelo iii) **sujeito** produtor desse discurso e; pelo iv) **aspecto linguístico** no qual há uma despreocupação com a forma de expressar prestigiada pela classe considerada letrada.

Em se tratando desse campo literário, a pesquisadora Tennina (2017, p. 33) elucida que:

A literatura marginal da periferia não é um conjunto homogêneo do qual se pode derivar uma representação unitária, mas sim algo que se define a partir de sua mobilidade como um processo performativo de posicionamento do sujeito que escreve em relação à ideia de ‘marginalidade’ a partir da qual toma a palavra em determinado espaço momento, série literária ou circunstância.

Diante disso, devemos refletir sobre o caráter de marginalização em relação ao cânone e verificar a forma como as instâncias subjetivas se inscrevem na cenografia literária e posicionam-se em relação à violência, à interação discursiva em meio à complexidade de uma sociedade marcada por tensões étnico-raciais e pela desigualdade socioeconômica e cultural.



Torna-se significativo, portanto, o estudo de manifestações das instâncias subjetivas na encenação literária do discurso *Solar dos príncipes*, recorte de *Contos Negreiros*, de Marcelino Freire, constituído como *corpus* de nosso trabalho, visto que movimenta engrenagens estéticas que possibilitam uma ampliação e enriquecimento dos estudos discursivo-literários e da cultura nacional. Nosso trabalho, questiona em que medida a encenação literário-periférica, produzida por Marcelino Freire, fomenta a interação discursiva e a subjetividade de um sujeito marginalizado socialmente?

Assim, examinamos, em uma perspectiva discursiva, o conto *Solar dos príncipes*, de Marcelino Freire, apreendido como discurso. Fundamentamo-nos na Análise do Discurso de linha francesa (AD), na perspectiva enunciativo-discursiva, proposta por Maingueneau (1993, 2015, 2018), cujas reflexões têm trazido contribuições notáveis para as ciências da linguagem. Além disso, exploramos a interdisciplinaridade da AD, com estudiosos como Ferréz, (2005), Schollhammer (2009), Patrocínio (2013), Tennina (2017), Matos (2020, 2023) e Matos e Nascimento (2022), que direcionam seu olhar para o campo da literatura intitulada marginal.

Em relação ao percurso analítico, dispomos, no presente artigo, de três seções: na primeira seção discorreremos sobre a trajetória da literatura marginal, realçando o seu modo de produção enunciativa; depois, tratamos de algumas noções ancoradas pela AD, para compreensão dos efeitos de sentido presentes nos enunciados e, por fim, examinamos o *corpus* definido para esta pesquisa.

O modo enunciativo da encenação estético-marginal

A produção enunciativa no espaço da literatura marginal confronta-se com aspectos de ordem político-cultural, pois tal movimento traz em sua subjetividade enunciados que funcionam como mecanismo de interpelação por meio da qual a identidade do sujeito é construída por tensões semelhantes a uma dialética da marginalidade. À medida que compreendemos que esse movimento literário “se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria” (Ferréz, 2005, p. 11), podemos reparar que essa encenação literária evoca uma construção autoidentitária da qual a legitimação da voz marginal se estabelece pelo próprio sujeito que identifica o seu pertencimento no espaço discursivo narrado. Além disso, o espaço periférico, marca de exclusão social, acaba por ser protagonizado e exposto com uma lupa.

Nesse sentido, nas cenas de resistência, os sujeitos presentes nas enunciações desveladas nesse campo literário e os autores provenientes da periferia tornam-se não apenas um procedimento estético, mas uma forma de ressignificar o modo de luta contra o *status quo* atribuído à classe hegemônica, detentora de toda concepção estética e de governabilidade social. No tocante aos estudos de Schollhammer (2009), a narrativa urbana começou a ocupar uma posição centralizada na literatura brasileira a partir da década de 1960. Assim, esse tipo de narrativa adquire uma preferência pelas pessoas comuns em situações de confronto com o medo, a pobreza, a violência, bem como os desejos e anseios dos moradores da periferia. Os artistas da década de 1970, por sua vez, ampliaram o discurso urbano, social e ideológico, ao apresentá-lo como manifestação artística e cultural, possuindo como traço significativo a quebra dos padrões literários exigidos pelo mercado editorial.



Nessas condições, as enunciações estético-marginais esquivam-se das formas comerciais de produção e circulação da literatura nas renomadas editoras. Devido ao grande crescimento da violência no país na década de 1980, esse novo modelo de produção literária transfigurou-se em um manifesto para a sociedade, ao atribuir vozes aos indivíduos que se encontravam à margem do centro cultural, atrelado às demais manifestações da periferia (Schollhammer, 2009).

Na verdade, a literatura marginal é compreendida como aquela em que o discurso é elaborado por um sujeito ou grupo social que está à margem do centro hegemônico sociocultural e econômico. Essa vertente, para Vieira (2015), esteve histórica e criticamente carregada pelo fardo de serem marginalizados pelos temas, pelas lutas, pelos engajamentos assumidos, entre outros. Para a pesquisadora, os escritores as produzem com o intuito de serem ouvidos pelos seus pares - os marginalizados. Não obstante, Ferréz (2005, p. 2) conceitua a literatura marginal como sendo uma “literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo”. A partir disso, no limiar dos anos 2000, Ferréz reivindicou e utiliza o termo marginal para designar produções litero-cancionais (romances, poemas, contos, crônicas, saraus, rap etc.) com traços mestiços, atravessados pelas marcas da oralidade produzidas por indivíduos provenientes de comunidades periféricas. Nessa conceituação, a questão marginal se coloca como uma posição antagônica a algo. Essa adversidade é referida, sobretudo, à literatura canônica. Dessa maneira, a marginalidade desponta como um elemento de contrariedade a algo estabelecido, oposto ao centro. Diante desse princípio, Patrocínio (2013, p. 25) assevera que “[...] na área de estudos de literatura, o termo marginal tradicionalmente foi utilizado enquanto categoria classificatória de textos literários com base em critérios hierarquizantes. A margem, nesse sentido, surge em oposição ao cânone”.

Surgida na década de 70, a literatura marginal agrupava produções de escritores oriundos da classe média urbana. Os produtores se apropriaram de um falar comum de sua comunidade para legitimar o seu discurso. Essa maneira de enunciar acaba intensificando a denúncia, representando, em vários momentos, uma resistência diante das injustiças sociais. No mais, o aspecto linguístico é explorado por Matos (2020, p. 32):

Esses artistas buscavam subverter a ordem, os padrões de qualidade e de bom gosto correntes na época. Os enunciados em seus textos utilizam um tom irônico, o que é alcançado, acima de tudo, pela utilização da linguagem coloquial e dos impropérios (palavrões), pela referência recorrente ao ato sexual, às drogas e ao cotidiano da classe média e alta, além da própria escolha do conteúdo, no viés que o escritor opta para tratar o tema.

Com efeito, Marcelino Freire se projeta entre os produtores da Geração de 90, década em que os escritores aperfeiçoam a maneira de produzir os textos, usando como ferramenta de composição o computador. Esta geração se destaca pela utilização de alguns traços como: a ironia, a insanidade, o nonsense, a fragmentação lírica, o fluxo de consciência, o gosto pela prosa malcomportada e o desprezo pelo discurso linear, como se observa na antologia “Geração 90: manuscritos de computador”, organizada por Nelson de Oliveira (2001).

Ainda que não se findem as marcas da enunciação estético-marginal, há também, além dos temas discriminados, os sujeitos que trazem à tona a classe “excluída”. Os sujeitos que despontam nessas enunciações são de pessoas que passam despercebidas entre os centros



urbanos, tais como: “retirantes nordestinos, meninos em condição de rua, atrizes fracassadas, drogados, alcoólatras, mendigos, vendedores ambulantes, donas de casa, ciganas, ladrões, trabalhadores operários etc.” (Matos, 2020, p. 44). Nessa direção, consideramos que a produção desses discursos, tomada como literatura marginal, oriunda do espaço da periferia e escrita por autores afastados do cânone, possa acrescentar novas contribuições ao campo da AD. Embora Marcelino Freire não seja, para alguns estudiosos, um escritor dessa vertente literária, notamos que seus discursos possuem evidências linguístico-discursivas que o insere na literatura marginal.

A interdisciplinaridade entre Literatura e Análise do Discurso de linha francesa: as contribuições de Maingueneau

Desde a década de 1980, no interior do campo da Linguística, particularmente da AD, houve um avanço inquestionável, motivado por questões de interdisciplinaridade, apreendida como um crescimento nos estudos científicos. Em 1993, Maingueneau publica o livro *Contexto da obra Literária* e nele postula que a Literatura deve ser integrada no campo dos estudos discursivos. Consolidou-se, por conseguinte, sua pesquisa que visava ao Discurso Literário, uma tese de interligação entre a Literatura e os estudos do discurso, na perspectiva que ele estudava. O fato de a Literatura se constituir na/pela linguagem, a tese de Maingueneau (2018) reconhece a ampliação da AD, para integrar nela o discurso o Discurso Literário, quebrando a barreira disciplinar instituída no espaço acadêmico.

Embora esse pressuposto de Maingueneau não seja totalmente original, ele corrobora com os objetivos da AD que, desde sua gênese, já se estabelece na interdisciplinaridade com a Linguística, a Psicanálise e o Materialismo Histórico. Além disso, o discurso, objeto da AD, segundo Angermuller (2016, p. 32) “não é considerado como um conteúdo fechado, mas como um terreno discursivo aberto, no qual vemos irromper suas fronteiras interdiscursivas, suas falhas e rupturas interiores”. Nestas perspectivas, ao apreender o literário como discurso, torna-se possível concretizar uma ação de interdisciplinaridade entre a Linguística e a Literatura. Com isso, podemos testemunhar a reação provocada pela produção literária periférica, bem como pelo meio turbulento das condições sócio-históricas e político-culturais dos anos de 1970, materializadas no discurso *Solar dos príncipes*, recorte de *Contos Negreiros*, de Marcelino Freire, que selecionamos para análise.

Vale ressaltar que, na atualidade, analistas do discurso e teóricos da literatura reconhecem interesses de seus campos de investigação que permitem uma interface produtiva em seus aparatos epistemológicos. Esse empreendimento epistemológico nos permite tratar a Literatura como uma instituição discursiva, em que instâncias subjetivas se posicionam, para externar, por meio de um jogo entre o real e o imaginário, uma realidade existencial da vida na periferia e na marginalidade social. Concordamos com Maingueneau (2018), quando postula que o discurso literário se enuncia por meio de uma situação, que não é um quadro preestabelecido e fixo; ele pressupõe a cena de fala que o valida pelo enunciado. Nesse sentido, essa cena de fala se legitima mediante o mundo que instaura, a fim de justificar a cena de enunciação imposta desde o começo do discurso.

Outra questão importante para a AD é a polissemia da noção de discurso e a multiplicidade de disciplinas que tratam o discurso como seu objeto de pesquisa. Essa situação gerou um alvoroço e um grande interesse pela noção de gêneros de discurso e de situação de



enunciação. Benveniste (1995) reforça que a situação de comunicação não é uma situação de comunicação socialmente descritível, mas o sistema no qual se definem três posições fundamentais do enunciador, do coenunciador e da não pessoa.

Como o enunciado designa o produto de um ato de enunciação, ou seja, um texto, o discurso literário implica uma situação de enunciação, uma sequência verbal relacionada com a intenção de um enunciador e que forma um todo dependente de um gênero de discurso (Maingueneau, 2018). Ao contrário, quando se fala de cena de enunciação, o texto assume o sentido de um “rastros de um discurso em que a fala é encenada” (Maingueneau, 2018, p. 250).

No discurso literário, segundo Maingueneau, é comum que o coenunciador não apreenda diretamente nem a cena englobante, nem a cena genérica, mas a cenografia, que é tanto condição como produto da obra. Nesse sentido, “a cenografia é identificada com base em variados índices localizáveis no texto e no paratexto, mas não se espere que ela designe a si mesma” (Maingueneau, 2018, p. 252). Assim, a cena englobante refere-se ao tipo de discurso, a cena genérica ao gênero de discurso e a cenografia é o que legitima o discurso, e o discurso, por sua vez, é legitimado pela cenografia. Pelo exposto, seguimos com a análise do *corpus* delimitado para este estudo.

Análise

Solar dos príncipes

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.

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?’

‘Estamos fazendo um filme’, respondemos.

Caroline argumentou: ‘Um documentário’. Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. A gente mostra o documento de identidade de cada um e pronto.

‘Estamos filmando’.

Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia a dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar. O prédio tem gerente de banco, médico, advogado. Menos o síndico. O síndico nunca está.

De onde vocês são?

Do Morro do Pavão.

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.’

O porteiro: ‘Entrar num apartamento?’ O porteiro: ‘Não.’

O pensamento: ‘Tô fodido.’

A ideia foi minha, confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda.

Foi assim: comprei uma câmera de terceira mão, marcamos, ensaiamos uns dias. Imagens exclusivas, colhidas na vida da classe média.

Caroline: ‘Querido, por favor, meu amor.’ Caroline mostrou o microfone, de longe. Acenou com o batom, não sei.

Vou bem levar paulada de microfone? O microfone veio emprestado de um pai de santo, que patrocinou.



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 depoimento. O condômino falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. Festival de Brasília. Festival de Gramado. A gente fazendo exibição no telão da escola, no salão de festas do prédio. Não.

A gente não só ouve samba. Não só ouve bala. Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora. O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola.

Não quer deixar a gente estrear a porra do porteiro. É foda. Domingo, hoje é domingo. A gente só quer saber como a família almoça. Se fazem a mesma festa que a nossa. Prato, feijoada, guardanapo. Caralho, não precisa o síndico. Escute só. A gente vai tirar a câmera do saco. Agente mostra que é da paz, que a gente só quer melhorar, assim, o nosso cartaz. Fazer cinema. Cinema. Veja Fernanda Montenegro, quase ganha o Oscar.

Fernanda Montenegro não, aqui ela não mora. E avisou: "Vou chamar a polícia." A gente: "Chamar a polícia?"

Não tem quem goste de polícia. A gente não quer esse tipo de notícia. O esquema foi todo montado num puta dum sacrifício. Nicholson deixou de ir vender churro. Caroline desistiu da boate. Eu deixei esposa, cadela e filho. Um longa não, é só um curta. Alegria de pobre é dura. Filma. O quê? Dei a ordem: filma.

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 câmera 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 (Freire, 2015, p. 21-27).

Como podemos constatar, o discurso literário “Solar dos príncipes” apresenta como tema a discriminação social e racial, ressaltando a questão do posicionamento marginal impresso no imaginário social brasileiro sobre aqueles que residem na periferia e cuja origem étnico-racial é marcada pela pele negra. A cenografia do discurso em análise movimenta cinco sujeitos negros que enunciam serem residentes no Morro do Pavão. Esses sujeitos almejam adentrar o condomínio “Solar dos príncipes”, habitado por pessoas da classe média/alta. No entanto, eles são impedidos pelo porteiro, também negro, que os considera marginais, julgando-os ladrões. Embora aqueles sujeitos esclareçam o desejo de apenas fazerem um longa-metragem com a finalidade de saber como a família de classe média/alta se alimenta em um dia de domingo, seus objetivos não são acolhidos pelo porteiro.

Não aceitando a intervenção dos visitantes, o porteiro interfona para alguns condôminos, solicitando-lhes a presença da polícia, pois o condomínio estava sendo alvo de uma tentativa de invasão e assalto. A cenografia mostra, enfim, os supostos invasores, filmando os moradores que, da sacada de seus apartamentos, observavam a discussão com o funcionário. Logo que a polícia surge, o grupo de cineastas amadores torna-se alvos de tiros dos agentes policiais que nem constatam o que realmente acontecia.

O título atribuído a esta materialidade enunciativa aciona-nos uma relação de efeitos de



sentido entrecruzados pela memória social inscrita em práticas discursivas. Assim, o título dado “Solar dos príncipes” ativa, pela nossa memória histórico-social, um enunciado que remete à prática de nomes de edifícios. Essa demarcação socioespacial se realiza pela própria abordagem do código linguageiro “solar”, que corresponde à terra, palácio ou castelo, onde habita a nobreza; dessa forma, contrapõe-se ao próprio Morro do Pavão, espaço enunciativo, onde os enunciadores se legitimam como sujeitos marginais.

Recorte 1

Vimos gravar um longa-metragem

[...] **Caroline** dialogou: ‘A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador.’

O porteiro: ‘Entrar num apartamento?’

O porteiro: ‘Não.’

O pensamento: ‘Tô fodido’ (Freire, 2015, p. 24, grifo nosso).

O morro tá lá, aberto 24 horas. **A gente** dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. **A gente** se abre que nem passarinho manso. **A gente** desabafa que nem papagaio. **A gente** canta, rebola. **A gente** oferece a nossa coca-cola (Freire, 2015, p. 25-26, grifo nosso).

Nesse recorte, três sujeitos se instauram na cenografia - enunciador 1: que recorrentemente enuncia em nome de todos os cineastas amadores ali presentes, posicionando-se com aspectos coletivos como se evidencia em: “*vimos*” e “*a gente*”; enunciador 2: que toma a enunciação para si em diversos momentos do ato enunciativo e é reconhecido pela função exercida no condomínio, porteiro: “*Entra num apartamento?*”, “*não*”; e o enunciador 3: realçado por enunciar pouquíssimas vezes, apresentado como Caroline: “*A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, é filmar, fazer uma entrevista com o morador*”.

A interação discursiva que, por vezes, coloca o enunciador como coenunciador corrobora para o caráter essencialmente interativo do discurso, aliás, é nessa interação discursiva que inserem os enunciadores em uma cenografia de diálogo. Assim, o discurso de Freire cria uma cenografia por meio do mundo que ele representa.

Recorte 2

Quatro negros e uma negra pararam na **frente deste prédio** (Freire, 2015, p. 23, grifo nosso).

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 depoimento. **O condômino falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado.** Dinheiro e sucesso. Festival de Brasília. Festival de Gramado. A gente fazendo exibição no telão da escola, no salão de festas do prédio (Freire, 2015, p. 25, grifo nosso).

Domingo, hoje é domingo. A gente só quer saber como a família almoça. Se fazem a mesma festa que a nossa. Prato, feijoada, guardanapo. Caralho, não precisa o **síndico** (Freire, 2015, p. 25-26, grifo nosso).



A gente não só ouve samba. Não só ouve bala. Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora (Freire, 2015, p. 25, grifo nosso).

Reconhecemos, nesse recorte, uma dimensão social e intersubjetiva do discurso, que se sobressai pela interdiscursividade³ que atravessa os enunciados do enunciador 1: “*a gente não só ouve samba. Não só ouve bala*”. Desse modo, por haver sempre um já-dito que se institui no dito, o interdiscurso é acentuado constantemente. Todavia, nesse recorte, o entrelaçamento é demarcado pelo discurso cotidiano dos indivíduos de região carente e realçado pelo caráter daviolência e da falta de fazeres/ tarefas. Sob essa perspectiva, o termo “não” instaura por si só um outro discurso que o contradiz.

O interdiscurso, evidenciado nesse recorte, é traçado, ainda, pelo posicionamento de defesa de seu território pelo enunciador, argumentando que, na periferia, não veicula somente violência e nem todos possuem os mesmos gostos ou rotinas, pois é um espaço diferente da concepção discursiva de muitos, em especial a dos moradores do condomínio.

Em “*Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora*” temos a presença de um posicionamento caracterizado pela filiação atribuída ao coenunciador ao grupo dos marginalizados por questões étnico-raciais. Diante disso, o enunciador, ao incluir o coenunciador no mesmo grupo que pertence pela sua condição étnico-racial, o coenunciador deveria contemporizar a situação por estar na mesma condição que ele.

Em face disso, o uso de códigos linguageiros “*deste prédio*”, “*porteiro*”, “*apartamento 101, 102, 108*”, “*condômino*” e “*síndico*”, que constroem a cenografia de condomínio, desvelam um lugar de atividade no qual a enunciação é praticada.

Recorte 3

‘*Estamos filmando*’ (Freire, 2015, p. 23, grifo nosso).

A ideia foi minha, confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. **A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas**, merda. Foi assim: **comprei uma câmera de terceira mão**, marcamos, ensaiamos uns dias. Imagens exclusivas, colhidas na vida da classe média (Freire, 2015, p. 24, grifo nosso).

A gente não só ouve samba. Não só ouve bala. Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora. O morro tá lá, aberto 24 horas. **A gente dá as boas-vindas de peito aberto.** Os malandrões entram, tocam no nosso passado. **A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola** (Freire, 2015, p. 25, grifo nosso).

Eu deixei esposa, cadela e filho (Freire, 2015, p. 26, grifo nosso).

[...] **A gente vai tirar a câmera do saco. A gente mostra que é da paz, que a gente só quer melhorar, assim, o nosso cartaz.** Fazer cinema. Cinema. Veja Fernanda Montenegro, quase ganha o Oscar (Freire, 2015, p. 25-26, grifo nosso).

³ O discurso só adquire sentido no interior de um imenso interdiscurso. Assim, para compreender um enunciado, por menor que seja, é preciso relacioná-lo, de forma consciente ou não, a outros enunciados nos quais ele apoia (Maingueneau, 2015, 2018). Desse modo, a interdiscursividade advém dessa relação entre os discursos.



No recorte 3, destacam-se os movimentos do enunciador 1, que se apropria ora como indivíduo singular, individual: “*A ideia foi minha, confesso*”, “*comprei uma câmera de terceira mão*” e “*Eu deixei esposa, cadela e filho*”; ora como representante de uma coletividade: “*Estamos filmando*” e pelo uso de “*A gente*”, presentes nos enunciados destacados. Ao se apropriar de marcas indicadoras de coletividade, o enunciador dá a seus enunciados um caráter comunitário, atestando viés de afirmação coletiva presente na produção estético-marginal. Assim, representa seu povo e a filiação a um grupo, a de negros marginalizados: “*estamos*”, “*a gente*”.

A cenografia, considerada uma instância da cena da enunciação, contribui para esboçar o lugar de posicionamento do enunciador. Tal encenação discursiva constitui-se por uma imagem de resistência a essa “desumanização” estereotipada pelas classes mais favorecidas economicamente. Desse modo, a cenografia, concebida pela enunciação de uma discriminação, coopera para a construção de um *ethos* discursivo⁴ de um sujeito pacífico, descontente e ao mesmo tempo persistente diante de sua condição marginal.

Os enunciados projetam um *ethos* discursivo que mostra uma força enunciativa pela capacidade de suscitar a adesão do coenunciador. Em outros termos, o *ethos* discursivo se incorpora com a imagem atribuída não só ao enunciador individual, mas aos demais filiados a seu grupo. Isso é revelado pela amplificação da pessoa - o enunciador fala de um lugar, onde se posiciona como um grupo, uma coletividade que partilha valores, crenças e comportamentos identitários: “*a gente não só ouve samba*”, “*a gente dá as boas-vindas de peito aberto*”, “*a gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola*” etc.

Nesse sentido, o discurso desvela indignação perante o discurso do próprio porteiro, pertencente ao seu grupo social e racial, quando percebe que seu coenunciador os impede de realizar a filmagem devido à sua condição socioeconômica: “*Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora*”.

Assim, o inconformismo do enunciador diante da recepção arrogante e preconceituosa do coenunciador leva-o a comportar-se como um ser injustiçado, pois o Morro do Pavão possui livre acesso para “eles”, sendo eles bem recepcionados por seus habitantes, enquanto o oposto não acontece.

A resistência à condição sócio-racial confere uma dimensão ética a essa atitude que transcende o fato da oposição entre tais lugares. Com isso, o enunciador coloca a tensão existente entre o morro e o condomínio e, no recorte, o movimento de resistência aos processos socioeconômicos, que subjugam as classes menos favorecidas é evidenciada pelas marcas enunciativas trazidas por “*a gente*” e “*a gente não*”, que possibilitam o efeito de sentido que vai de encontro à concepção ideológica da classe dominante.

Apesar disso, emerge da cenografia um *ethos* discursivo de um sujeito pacífico que não quer causar confusão ou alvoroço, mas, apenas, melhorar sua situação de vida, gravando um longa-metragem: “*A gente mostra que é da paz, que a gente só quer melhorar, assim, o nosso cartaz*”. Assim, o discurso revela inconformismo pela condição marginal da qual o enunciador busca ascender socioeconomicamente, subvertendo os papéis sociais por meio da gravação de seu longa em uma tentativa de ter um papel de destaque na sociedade como sujeito- agente que almeja reconhecimento.

⁴ Dimensão que se manifesta na cena enunciativa do qual é construída a imagem do enunciador através do discurso.



No tocante ao *ethos* discursivo instaurado na cenografia pelo enunciador, observamos seu vínculo com a postura de uma classe social considerada “opressora” por sujeitos subalternos da classe social imperante, como podemos verificar no recorte 4.

Recorte 4

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?**” (Freire, 2015, p. 23, grifo nosso).

Filmando? Ladrão é assim quando quer sequestrar. Acompanha o dia a dia, costumes, a que horas a vítima sai para trabalhar. O prédio tem gerente de banco, médico, advogado [...] (Freire, 2015, p. 23, grifo nosso).

Vimos gravar um longa-metragem.

Metra o quê?

Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem? (Freire, 2015, p. 24, grifo nosso).

O porteiro: “**Não**”.

O pensamento: “**Tô fodido**” (Freire, 2015, p. 24, grifo nosso).

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 (Freire, 2015, p. 25).

O recorte 4 aponta para a discriminação do enunciador, atestando sua percepção, ao associar os cinco negros a um padrão divergente do habitual do condomínio. O enunciador se iguala ao pensamento de um sujeito habitante do condomínio, ao se assustar com a presença deles: “*Meu Deus!*” e ao se referir a eles como empregados: “*Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?*”. Além disso, há uma discriminação decorrente de sua má-interpretação, que pode ser intencional ou não devido à posição em que ocupa no edifício, ao relacionar longa-metragem com metralhadora - uma marca da violência.

O *ethos* discursivo que se mostra, nessa cenografia, vai se revelando ao longo do discurso como o de um sujeito de consciência opressora, pois discrimina os sujeitos não incluídos no “Solar dos príncipes” e ameaça-os chamando a polícia por achar que estava sendo assaltado. Esse enunciador, como apresentado no recorte 2, faz parte do mesmo grupo que seus coenunciadores, tanto pela sua etnia quanto ao seu lugar de moradia, o Morro do Pavão, entendida, desse modo, pela função desempenhada no condomínio, distinguindo-se dos residentes desse espaço.

Esse enunciador projeta um *ethos* discursivo de um sujeito preconceituoso e racista, embora possua as mesmas condições étnicas e sociais que os cineastas. Em contrapartida, o *ethos* discursivo que se desvela pelo discurso antagônico a esse sujeito opressor se mostra como um ser vitimado pelo posicionamento assumido. Esse sujeito, que se opõe ao opressor, busca subverter os papéis, ao tentar gravar um longa-metragem para melhorar de vida.

O espaço social do qual se insere esse enunciador (o condomínio “Solar dos príncipes”) faz dele um indivíduo que compactua com os discursos que circulam nesse ambiente, sendo um representante próprio do edifício, uma espécie de guardião contra os ataques de seu próprio



grupo marginalizado pelos moradores do “Solar dos príncipes”. Nessas condições, o discurso se firma e se interliga à formação discursiva da elite dominante neste espaço.

Recorte 5

Caroline argumentou: ‘Um documentário’. Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. A gente mostra documento de identidade de cada um e pronto (Freire, 2015, p. 23).

Caroline dialogou: ‘A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador’ (Freire, 2015, p. 24).

Caroline: ‘Querido, por favor, meu amor.’ Caroline mostrou o microfone, de longe. Acenou com o batom, não sei (Freire, 2015, p. 24).

Aqui, a cenografia mostra um *ethos* discursivo de subserviência ao próprio grupo do qual faz parte. Isso é refletido por desconhecer o real motivo de estar ali, inclusive o que pretende fazer naquele edifício: “‘um documentário’. Sei lá o que é isso, sei lá, não sei”. Ao mesmo tempo em que esse sujeito revela impaciência por não conseguir entrar no prédio, ironizando o seu coenunciador ao tratá-lo por “querido” e “amor”.

De fato, a questão da marginalidade está impregnada no discurso em análise, marcando o posicionamento de um sujeito, cujo *ethos* discursivo é de um indivíduo que se coloca contra o discurso de discriminação racial e social. Esse posicionamento é alicerçado pela apresentação da cena: “*quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio*”. Dessa forma, o enunciador apresenta ao coenunciador a sua posição frente à negritude. Ademais, os enunciados constitutivos desse discurso são marcados pela oposição clara e distinta entre os moradores do morro e os moradores do condomínio, evidenciada pela tentativa de os cineastas tentarem filmar como se alimentam os condôminos em um dia de domingo.

Por esse viés, o enunciador assume um posicionamento de denúncia contra as diferenças. O *ethos* discursivo revelado pela cenografia institui a imagem de um sujeito contestador e denunciante dos problemas decorrentes da condição sócio- histórica dos indivíduos discriminados pela situação racial e social. Nessa concepção, o enunciador impõe, pela memória discursiva, um efeito de sentido de contestação e de denúncia em face da desigualdade reinante na periferia. Esse enunciador, portanto, incita o coenunciador a aderir a seu posicionamento e denunciar as mazelas discriminatórias, que atinge parte da população de nossa sociedade.

Com efeito, a cenografia se configura por traços singulares da literatura marginal não apenas em função do tema, mas, sobretudo, em função do código linguageiro, que caracteriza os enunciados estético-marginais como constatamos no recorte a seguir:

Recorte 6

Vimos gravar um longa-metragem (Freire, 2015, p. 24, grifo nosso).

Caroline dialogou: “A ideia é entrar **num** apartamento do prédio, **de supetão**, e filmar, fazer uma entrevista com o morador”.



O porteiro:
“Entrar **num**
apartamento?” O
porteiro: “Não”.
O pensamento: “**Tô fodido**” (Freire, 2015, p. 24, grifo nosso).

[...] O morro **tá** lá, aberto 24 horas. **A gente** dá as boas-vindas de peito aberto
(Freire, 2015, p. 25, grifo nosso).

Não quer deixar a gente estrear a **porra** do porteiro. **É foda**. Domingo, hoje é
domingo. **A gente** só quer saber como a família almoça. Se fazem a mesma festa que
a nossa. Prato, feijoada, guardanapo. **Caralho**, não precisa o síndico (Freire, 2015, p.
25-26, grifo nosso).

[...] O esquema foi todo montado **num puta dum sacrifício** (Freire, 2015, p. 26, grifo
nosso).

[...] a sirene da polícia. **Hã?** A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E
tiro. Muito tiro (Freire, 2015, p. 26, grifo nosso).

A utilização de um código linguageiro coloquial somado aos termos pejorativos nas produções tidas como intelectuais permeiam todo o discurso, tais como: “*tô fodido*”, “*merda*”, “*preto*” (para se referir ao porteiro), “*é foda*”, “*caralho*”, “*puta*”, “*porra*”; como também o uso de um código linguageiro com traços da oralidade: “*num puta dum sacrifício*”, “*de supetão*”, ambos empregados para transmitir ideia de intensidade, “*a gente*”, “*num*”, “*tá*”, “*hã?*”; Além de o enunciador afastar-se do emprego de um código linguageiro acolhido pela elite.

O enunciador, com a pretensão de aludir a algo que ocorre durante a enunciação, distancia-se do código linguageiro de maior prestígio social, para se unir à forma despreocupada da língua, como em: “*viemos gravar um longa-metragem*”, em que “*viemos*” é empregado para se referir a algo que acontece durante o ato enunciado, contrapondo a forma “*vimos*”, pelo padrão culto da língua. Apesar disso, os enunciados que circulam na periferia são assinalados pelo emprego de um código linguageiro específico de seu espaço social.

Por certo, o código linguageiro utilizado pelo enunciador constitui-se um dos fatores característicos da enunciação estético-marginal, caracterizando um traço enunciativo para o enquadramento desse discurso no interior da literatura marginal.

Considerações finais

A configuração literária está diretamente relacionada à sua função estética e universal, presente pela valorização da memória discursiva da cultura popular, isto é, os seus enunciadores não são sujeitos individuais e a causa não é unitária, mas de um conjunto, de um grupo, de uma classe - a dos marginalizados socialmente. Além disso, há a função social que busca denunciar os problemas que assolam a periferia. A valorização da memória discursiva se dá pelos interdiscursos, que atravessam a materialidade discursiva em “Solar dos príncipes” e que evidenciam um posicionamento de exclusão sócio-racial presente na sociedade brasileira, devido à condição sócio-histórica que coloca o negro, em determinadas situações, como um ser inferior se comparado ao sujeito de pele branca.



Somado a isso, esse discurso atesta a singularidade da escrita marginal marcada pelo aspecto linguístico dado pelo distanciamento do código linguageiro de maior prestígio social, revelando, por sua vez, a condição de seus enunciadores; o sujeito, tido como um instrumento de conscientização e de denúncia, ao abordar o estereótipo de um indivíduo da periferia. Assim, o discurso se apresenta como um instrumento de militância social e de resistência tratado pelo seu valor *coletivo*, pois a voz do enunciador se mistura com outras vozes, para representar sujeitos marginalizados e subjugados pela sua condição socioeconômica.

Temos, portanto, um caráter estético presente nessa enunciação, advindo do discurso estético-marginal, cujos atributos decorrem, em especial: da sua maneira de enunciar e cujo investimento dado ao código linguageiro coaduna com a variante coloquial, popular, despreocupada com a estrutura padronizada da língua; do caráter coletivo: o enunciador representa um grupo, não se diz como sujeito individual; da cenografia que coopera, ao situar a oposição dos moradores do condomínio com os do Morro do Pavão; da escolha temática e dos papéis de seus enunciadores.

Nesse aspecto, Freire assume o vínculo com a literatura marginal por construir uma encenação estético-marginal marcada por questões de ordem periférica e trazendo, em suas enunciações, sujeitos esquecidos e colocados à margem dos prestígios sociais. Dessa forma, o autor busca externar, ao usar seus discursos como instrumentos de denúncia e resistência, os problemas socioeconômicos dos indivíduos abandonados pelo sistema.

No decorrer deste artigo, buscamos verificar nas condições contemporâneas da estética marginal a forma como os sujeitos se inscrevem na cenografia literária e posicionam-se em relação à violência, à interação discursiva em meio à complexidade de uma sociedade marcada por questões étnico-raciais e à desigualdade socioeconômica e cultural. Nossa análise se fundamentou na AD, cujo caráter interdisciplinar permitiu-nos dialogar linguística e literatura como um lugar social de representação e legitimação de valores, de resistência e de tensão.

Por fim, nosso questionamento foi respondido, posto que o *corpus* constituído para este estudo aponta para uma literatura de renovação frente ao inconformismo e às diferenças socioeconômicas enfrentadas pelos indivíduos da periferia. É claro que não queremos com este artigo esgotar todas as possibilidades dos efeitos de sentido produzidos pelo discurso em questão e nem limitar a compreensão do modo de enunciação da vertente literária aqui tratada, mas pretendemos contribuir com os estudos atuais na relação entre a literatura e a Análise do Discurso. Desse modo, buscamos possibilitar uma ampliação e enriquecimento dos estudos da literatura contemporânea nacional com a interdisciplinaridade da AD.

Referências

ANGERMULLER, J. **Análise do discurso pós-estruturalista**: as vozes do sujeito em Lacan, Althusser, Foucault, Derrida e Sollers. Tradução de Roberto Baronas. Campinas: Pontes, 2016.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral**. Campinas: Pontes; Editora da Unicamp, 1995. v. 1.



FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ (org.). **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-14.

FREIRE, M. **Contos negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MAINGUENEAU, D. **Discurso e análise do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MATOS, E. F. A concepção de literatura marginal. **Verbum**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 241-243, maio 2023. DOI: <https://doi.org/10.23925/2316-3267.2023v12i1p241-243>.

MATOS, E. F. **Enunciação estético-marginal no discurso literário contos negreiros, de Marcelino Freire**. 125 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2020. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_SP-1_754ddff6a2fd281a99f2e09a970dbb98.

MATOS, E. F.; NASCIMENTO, J. V. Cenografia literária no discurso periférico nação zumbi de Marcelino Freire. **Grau Zero**, Alagoinhas, v. 10, n. 1, p. 21-44, nov. 2022. DOI: <https://doi.org/10.30620/gz.v10n1.p21>

OLIVEIRA, N. de (org.). **Geração 90**: manuscritos de computador: os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX. São Paulo: Boitempo, 2001.

PATROCÍNIO, P. R. T. **Escritos à margem**: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: Letras: Faperj, 2013.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção Contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

TENNINA, L. **Cuidado com os poetas!** literatura e periferia na cidade de São Paulo. Tradução de Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk, 2017. (Coleção Estudos de Literaturas Contemporâneas).

VIEIRA, A. D. **O clarim dos marginalizados**: temas sobre a literatura marginal/periférica. Curitiba: Appris, 2015.

