

A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA MARGINAL EM TRÊS ATOS: O "MALDITO" DOS ANOS 70, O "PERIFÉRICO" CONTEMPORÂNEO E A *OUTSIDER* CAROLINA MARIA DE JESUS

Fernanda Rodrigues de Miranda (USP)¹

Resumo: *Margem é um termo polissêmico, seu sentido abarca as instâncias do social, do cultural e do epistemológico. Neste artigo visitamos o conceito a partir de três abordagens diferentes: primeiro, articulando-o à experiência da literatura marginal dos anos 1970; segundo, trazendo a reflexão para a arena mais contemporânea da literatura periférica e em terceiro analisando o lugar de outsider ocupado pela escritora Carolina Maria de Jesus, contemporânea da literatura marginal – mas disposta noutra margem, e precursora da literatura periférica – embora sem corresponder a todos os seus pressupostos.*
Palavras-chave: literatura marginal; literatura periférica; Carolina Maria de Jesus.

Seja marginal, seja herói.
(Hélio Oiticica)

Na minha opinião, escreve quem quer.
(Carolina Maria de Jesus)

Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição.
(Racionais MC's)

¹ Mestra pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – DLCV/USP.
E-mail: fernanda.miranda@usp.br.

Do ponto de vista artístico mais amplo o sentido para o termo “marginal” corresponde às produções que suspendem as normas e paradigmas estéticos canônicos. Na história literária brasileira recente o termo aciona um momento singular ao apontar para o rico movimento estético e cultural ocorrido na década de 1970, que se posicionava contrário às formas editoriais hegemônicas de produção e circulação do texto literário. A literatura marginal dos anos 1970 constituiu-se à margem da cultura vigente, protagonizada por artistas, escritores e intelectuais advindos das classes médias e com amplo acesso à cultura letrada.

Produzindo principalmente poesia, este não foi um movimento literário de características fechadas, mas sim uma tentativa de libertação dos modos de produção e de concretização da expressão livre. Os textos eram impressos em livretos artesanais mimeografados, com a característica do detalhe, da coloquialidade e das tiragens reduzidas, em geral distribuídos em bares e levados para as ruas e praças como meios alternativos de divulgação, por isso, tal geração ficou conhecida como “geração do mimeógrafo”. Sobre isto, Carlos Alberto Messeder Pereira afirma:

O final dos anos 60 e início dos 70 viram surgir uma série de publicações que, se comparadas com os produtos literários dos anos anteriores, apresentavam particularidades bastante significativas. As pessoas responsáveis por sua produção não necessariamente se pensavam enquanto “produtores literários” [...] Que se pode entender por “poesia marginal”? [...] Se pensarmos em termos do circuito de produção e distribuição (comercialização) dentro do qual esta poesia está inserida, o termo marginal tem aí um significado bastante preciso. Efetivamente, num sentido material e institucional, esta produção poética é marginal; isto é, tanto sua produção quanto sua distribuição se dão fora do universo das editoras e distribuidoras. A venda se dá geralmente, de mão em mão, sendo realizada muitas vezes pelo próprio autor ou por amigos deste e percorrendo um circuito mais ou menos fixo de bares e/ou restaurantes, portas de cinema, teatro ou mesmo universidades (Pereira 1981: 16).

A renovação das formas estéticas constituía preocupação reduzida, o grupo buscou antes formalizar propostas de mudanças na própria prática cultural e nas maneiras de pensar a cultura para além dos parâmetros eruditos. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda:

A recusa das “formas sérias do conhecimento” passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de descrença em relação à universalidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. E essa atitude anti-intelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas outra forma de representar o mundo (Hollanda 2004: 111-112).

Com efeito, os marginais dos anos 70 adotaram um comportamento marcadamente crítico quanto à ordem social e econômica que vigorava no Brasil

ditatorial, cuja censura tentava impor padrões homogêneos de expressão, indo além das formas de representação que reportam ao uso da linguagem na construção textual de significados. Os atores do movimento extrapolaram procedimentos literários e vivenciaram uma experiência coletiva e afetiva que evidenciou formas diversas de viver e se relacionar com a cultura e a arte. Nesse sentido, “a marginalidade desse grupo não é apenas literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano” (Hollanda 2004: 113).

A ordem do cotidiano era matéria própria para a arte, como observamos neste poema de Cacaso. Remetendo diretamente ao momento vivido, o subtexto político compõe os sentidos do poema, que descreve alegoricamente uma cena de tortura.

Aquarela

O corpo no cavalete
 é um pássaro que agoniza
 exausto do próprio grito.
 As vísceras vasculhadas
 principiam a contagem
 regressiva.
 No assoalho o sangue
 se decompõe em matizes
 que a brisa beija e balança:
 o verde - de nossas matas
 o amarelo - de nosso ouro
 o azul - de nosso céu
 o branco o negro o negro.

A tortura é experimentada na palavra poética através de um tipo de escrita da história no sofrimento dos corpos. O leitor pode ouvir no martírio do sujeito a violência do tempo presente do poema. A imagem do pássaro agonizante, metáfora da liberdade por excelência, não poderia ser mais contundente. O som da dor irrompe num grito nos primeiros versos, apontando o limite da resistência física e psicológica. Os últimos suspiros da vida – em contagem regressiva – têm início com o corpo torturado, sinalizado pelas “vísceras vasculhadas”. As cores da aquarela, em oposição ao ufanismo da “Aquarela do Brasil” de Ari Barroso, são feitas de sangue e pintam outra história do país, decomposto em matizes que o discurso oficial tende a anular em favor da predominância das cores pátrias. O sangue tinga as cores da bandeira nacional e a paz branca é atravessada pelo negro, do luto.

O poema “Aquarela” é parte do livro *Grupo Escolar* (Brito, 1974), segundo livro de poemas de Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, e o primeiro publicado de forma alternativa pela coleção carioca “Frenesi”, considerada um “misto de euforia e falta de ar” (Hollanda 2000: 203). Esta coleção de poesia, lançada em outubro de 1974, na livraria Cobra Norato no Rio de Janeiro, é integrada pelos seguintes livros: *Passatempo* de Francisco Alvim, *Corações Veteranos* de Roberto Schwarz, *Na Busca do Sete-Estrela* de Geraldo Carneiro e *Motor* de João Carlos Pádua.

Igualmente articulando a experiência da escrita à escrita da experiência, o *locus* periférico inscrito no discurso literário configura, na contemporaneidade, pauta ativa das discussões acadêmicas e das que são empreendidas fora dos muros da universidade. Dentro do fazer literário, o *periférico* constitui um conceito diretamente relacionado a um modelo de representação que coloca em cena modos de significar o mundo e de produzir identidades. A literatura periférica, a partir do modo como esta se inscreve no contexto sociocultural e político em que se situa; das experiências por ela traduzidas e das identidades que engendra constitui um *ethos* novo diante da produção literária hegemônica, configurando outra via frente aos discursos dos que falam em nome dos marginalizados sociais.

A prática literária é articulada à própria experiência do espaço periférico, o que torna esta produção, antes de repertório de técnicas literárias, ferramenta para o entendimento e a organização social: uma estratégia de ação que rompe a compreensão da literatura apenas como bem espiritual, fonte de ilustração e prazer desinteressado. Nesse sentido, as reverberações ultrapassam o campo do estético, visto que a literatura é significada como uma forma de experimentar/habitar a periferia.

Em 1983, Roberto Schwarz já adiantava: “a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical” (Schwarz 1983: 8). Anos mais tarde, o mesmo crítico protagonizara um momento importante na reflexão acerca da literatura que emerge das margens dos centros urbanos, qual seja: a publicação de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997). Na ocasião, Schwarz considerou o romance um acontecimento, principalmente pelo interesse “explosivo” da temática trabalhada e pelo seu “ponto de vista interno e diferente”.

O final dos anos 1990 e o começo da década de 2000 representam um período fortemente marcado pela publicação de uma série de obras que sustentam o ponto de vista interno de sujeitos que ocupam espaços marginalizados da sociedade. Além de Paulo Lins com *Cidade de Deus* (Companhia das Letras, 1997) e *Capão Pecado*, de Ferréz (Labortexto, 2000 e nova edição em 2005 pela Objetiva); foram lançados no mercado obras cuja escritura centrava-se na experiência carcerária de autores presidiários, como *Diário de um Detento*, de Jocenir (Labortexto, 2001); *Memórias de um Sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes (Companhia das Letras, 2001); *Sobrevivente André du Rap (do massacre do Carandiru)*, de André du Rap (Labortexto, 2002). Junto destes, uma série de livros centrados na tessitura narrativa imersa no cotidiano das periferias paulistanas são lançados: publica-se *O trem baseado em fatos reais*, de Alessandro Buzo (Escortecci, 2000) e, do mesmo autor, *Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista* (Edicon, 2004); Sacolinha, com *Graduado em marginalidade* (Escortecci, 2005) e Sérgio Vaz publicou *A margem do Vento* (Escortecci, 1995) e *Pensamentos Vadios* (Escortecci, 1999), entre outros.

Ainda que cada obra tenha especificidades irreduzíveis, o universo estético e político dessas publicações podem ser problematizados a partir da definição engendrada por Ferréz para sua própria obra: trata-se de ser o tema, morar dentro do tema. De fato, diferente da discussão política e epistemológica entre ser sujeito ou objeto do discurso, a referencialidade é ponto de partida efetivo e afetivo e transfigura-se em discurso hiper-representativo sustentado em efeitos performáticos de “transparência” e “verdade”.

A mimese, no entanto, é conquista para quem esteve sempre na condição de objeto da representação artística e instaura, na literatura, pontos de fratura na narrativa oficial que privilegia determinadas enunciações em detrimento de outras.

O que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade das percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (Dalcastagnè 2002: 34).

Nos anos 1990, de norte a sul, o refrão era o mesmo em todas as vielas: “Eu só quero é ser feliz! Andar tranquilamente na favela onde eu nasci! E poder me orgulhar e ter a consciência que o pobre tem o seu lugar!” (Cidinho & Doca, 1994). O funk carioca nascido na Cidade de Deus se espalhava por todas as quebradas, ritmando a insatisfação diante da antiga estrutura social e política que nega à grande maioria dos brasileiros os direitos a uma vida justa. No *Rap da Felicidade*, se diz: “Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela” (Cidinho & Doca, 1994). Bem antes disso, na década de 1960, quando o país estava prestes a ser governado pelas forças armadas – as fardas detentoras da prerrogativa da violência do estado – o protesto vindo da favela já corria mundo, através das letras transgressoras de Carolina Maria de Jesus, uma escritora *outsider* que rompeu com os pressupostos de raça, gênero e classe que sustentam o sistema literário brasileiro.

Entre a batida do funk que brada “Moro na favela e sou muito desrespeitado (...) enquanto os ricos moram numa casa grande e bela, o pobre é humilhado esculachado na favela” (Cidinho & Doca, 1994) e as palavras de Carolina Maria de Jesus, a mesma revolta:

Levantei. Obedeci a Vera Eunice. Fui buscar água. Fiz o café. Avisei as crianças que não tinha pão. Que tomassem café simples e comesse carne com farinha. Eu estava indisposta, resolvi benzer-me. Abri a boca duas vezes, certifiquei-me que estava com mau olhado. A indisposição desapareceu sai e fui ao seu Manoel levar umas latas para vender. Tudo quanto eu encontro no lixo eu cato para vender. Deu 13 cruzeiros. Fiquei pensando que precisava comprar pão, sabão e leite para a Vera Eunice. E os 13 cruzeiros não dava! Cheguei em casa, aliás no meu barracão, nervosa e exausta. Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta. A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça (Jesus 1960: 13-14).

Mas os sentidos de pertencimento ao espaço da favela são bem distintos. Toda a luta de Carolina Maria de Jesus – e de outros sujeitos cujas histórias são narradas por ela – era para sair da favela, espaço que violentava sua dignidade. Vitoriosa, ela

conseguiu, através da publicação de seu livro, realizar tal desejo. Não havia, absolutamente, na favela do Canindé onde a autora viveu, a ideia de pertença a uma comunidade, muito forte nos discursos mais contemporâneos acerca da vivência nas periferias, com destaque para o Rap, cujos princípios abrangem a crítica feroz ao sistema social opressor, desigual e violento:

Eu recebi seu tic,
 Quer dizer kit,
 De esgoto a céu aberto,
 E parede madeirite,
 De vergonha eu não morri,
 To firmão!
 Eis me aqui.
 Você não,
 Cê não passa,
 Quando o mar vermelho abrir (Racionais Mc's 2002).

Mas do ponto de vista dos que vivem e querem permanecer vivendo na sua comunidade:

O dinheiro tira um homem da miséria,
 Mas não pode arrancar,
 De dentro dele
 A favela (Racionais Mc's 2002).

A comparação entre a literatura periférica contemporânea e a enunciação de Carolina Maria de Jesus, tornada pública décadas atrás, sugere uma pulsão de discursos literários que problematizam a dicotomia inclusão/exclusão. Não pertencer ao cânone literário do país, é, mais do que estar excluído das narrativas oficiais, manter-se num lugar discursivo contra-hegemônico. Trata-se, alinhado ao que o crítico Benjamin Abdala definiu em termos de crítica literária, como a leitura da margem produzida por quem a constitui: “É necessário, pois, que descentremos perspectivas: vamos observar as nossas culturas a partir de um ponto de vista próprio” (Abdala 1996: 88). Ler os textos sob essa ótica nos possibilita o trânsito em um macrossistema produtor de sentidos, cuja obra de Carolina Maria de Jesus constitui parte fundamental, pois nos faz pensar que as obras dos autores periféricos de hoje é uma conquista do direito ao discurso que não começou agora, mas que vem sendo engendrada há muito tempo.

A diferença entre a obra caroliniana e esta literatura, entretanto, é também ruidosa, pois a luta que Carolina travou fora menos para “representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias”, como disse Ferréz na quarta capa do livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, organizado por ele, onde se anuncia ao mundo a escrita de quem “tem muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário, que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social” (Ferréz 2001). Com efeito, a busca de Carolina está centrada num ponto diferente deste: ela

reivindica o próprio ethos de escritora, isto é, a constituição da subjetividade na linguagem, a imagem de si no discurso, enquanto autora de discursos.

Quando a escritora mudou-se para a tão sonhada casa de alvenaria, em meados dos anos 1960, a favela do Canindé já havia sido extinta para dar lugar à Marginal Tietê, cuja construção começou nos anos 50 e terminou nos anos 70. A favela do Canindé, tanto para o poder público que gerenciava as modificações na estrutura urbana quanto para seus moradores, era um espaço de transitoriedade. Segundo os depoimentos que Meihy colheu para o livro *Cinderela Negra* (Meihy; Levine 1994):

É fundamental que se diga que, na percepção de todos os depoentes, a favela era um estágio que logo seria superado. A noção de transitoriedade é uma constante, registrada com ênfase nas diversas entrevistas. Os narradores demonstram que a vida favelada correspondia a uma fase de adaptação entre o passado de migrantes e imigrantes e o futuro como trabalhadores adaptados ao progresso (Meihy; Levine 1994: 124).

De um lado, a favela representava para Carolina Maria de Jesus uma negação à sua condição de sujeito:

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (Jesus 1960: 35).

Por outro lado, a escritora problematiza em sua narrativa a visão social comum que reinava entre os habitantes da “cidade do progresso” acerca da vida na favela, onde habitavam pessoas que a sociedade paulista considerava marginais: “nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os cômicos voando as margens dos rios, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os cômicos” (Jesus 1960: 55).

Considerando que a favela não constituía uma comunidade de pertença para a autora à altura que compôs *Quarto de Despejo*; que através da escrita ela conquistara as condições materiais necessárias para sair de lá; e que pela própria escrita ela ultrapassara lugares de subalternidade ao constituir na linguagem sua subjetividade, o epíteto de “escritora favelada” não condiz com a construção literária de Carolina Maria de Jesus, pois restringe seu campo discursivo ao universo do qual ela própria buscou afastar-se.

De fato, Carolina Maria de Jesus é precursora da Literatura Periférica no sentido de que ela é a primeira autora brasileira de fôlego a constituir a tessitura de sua palavra a partir das experiências no espaço da favela. Isto é, sua narrativa traz o cotidiano periférico não somente como tema, mas como maneira de olhar a si e a

cidade. Por isso, seu olhar torna-se cada vez mais crítico diante do cenário de ilusões que São Paulo projetava com sua falsa imagem de lugar com oportunidades para todos – crença que a fez migrar de sua cidade natal na juventude.

Talvez fosse mais difícil para Carolina Maria de Jesus tornar-se escritora se não tivesse migrado do interior rural, pois foi no chão da metrópole que ela encontrou as possibilidades necessárias para tal. Porém, tornar-se escritora de sucesso teve um preço.

Eu disse para a Dona Maria que ia para a televisão. Que estava tão nervosa e apreensiva. As pessoas que estavam no bonde olhavam-me e perguntavam-me: é a senhora quem escreve?

Sou eu.

– Eu ouvi falar.

Ela é a escritora vira-lata disse a Dona Maria mãe do Ditão. Contei-lhes que um dia uma jovem bem vistida vinha na minha frente, um senhor disse:

– Olha a escritora!

O outro agêitou a gravata e olhou a loira. Assim que eu passei fui apresentada.

– Ele olhou-me e disse-me:

– É isto?

E olhou-me com cara de nojo. Sorri, achando graça.

Os passageiros sorriram. E repetiam. Escritora vira-lata (Citado por: Perpétua 2000: 332).

As décadas de história que separam a narrativa de Carolina na favela da literatura periférica contemporânea – cujo *Manifesto* diz: “A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor”² – é muito significativa para não ser considerada. A periferia hoje constitui seu próprio público leitor, pessoas que compartilham os mesmos códigos e que não buscam, a priori, o aval da academia ou das grandes editoras. Saraus literários e selos alternativos possibilitam a circulação bem-sucedida dos textos, sem a necessidade primária de legitimação pelas vias “oficiais” do circuito literário. Este dado altera radicalmente o cenário, pois tal realidade não existia quando *Quarto de despejo* foi lançado.

Com efeito, algum cuidado se faz necessário quando se considera, hoje em dia, Carolina Maria de Jesus como representante da literatura de periferia. É preciso atentar para as diferenças simbólicas entre a favela de agora e a dos anos 1950. E ainda mais cuidado para escapar ao anacronismo e não assumir o mesmo discurso preconceituoso que emparedou a escritora em um lugar de subalternidade.

Logo que *Quarto de despejo* foi publicado, a obra, e a autora, foram lançadas no mercado de bens simbólicos, que colocou no centro do universo da cultura o discurso de um sujeito que estava à margem da sociedade. O texto de Carolina Maria de Jesus

² “Manifesto da antropofagia periférica”, por Sérgio Vaz. Disponível em:

<<http://www.polifoniaperiferica.com.br/2011/12/manifesto-da-antropofagia-periferica-por-sergio-vaz/>>.

fez emergir a complexa problemática existente em torno da legitimidade cultural do discurso literário de *autoria marginal*.

Torna-se necessário enfatizar que a autoria é que é marginal, embora o livro tenha saído por uma grande editora e se tornado destaque na imprensa, pois o que se entendia como *literatura marginal* no Brasil desse momento era principalmente a poesia dos anos 70, cuja geração foi marcada pela célebre frase de Hélio Oiticica: “seja marginal, seja herói”.

Neste ponto é interessante observar que a produção da Literatura Negra, ativa nesse momento, igualmente autoeditada, produzida, distribuída e consumida de forma independente não consta no repertório analítico do que se denominou “Surto da Poesia Marginal” ou “Geração do Mimeógrafo”.

Com efeito, o termo “margem” é deveras polissêmico, ou seja, em relação à geração para a qual ser marginal se tornava sinônimo de ser herói, o tipo de “margem” em questão era aquela que entendia o livro como artefato, concebido dentro de um sistema considerado marginal (produtivo, distributivo e de consumo), *mas não o seu escritor*, pois o criador não está à margem da sociedade, trata-se, a verdade, do oposto: ele é parte de uma camada social que usufrui de condições privilegiadas de existência, ao menos no âmbito econômico e/ou cultural. Condições essas que inclusive permitem o entendimento de seu objeto cultural como algo contracultural; que, se por um lado procura inverter a posição de sua visão social de mundo, por outro, não altera, nem pretende alterar, o seu lugar na dinâmica social. Por conseguinte, o lugar de fala de Carolina Maria de Jesus, inserido nesse contexto, se constituiu à margem do centro de poder e à margem do literário. Estar à margem não é estar fora. Ao contrário, a narrativa caroliniana é completamente contemporânea ao seu tempo e dialoga com ele.

A autoria marginal caroliniana envolveu tanto a crítica quanto a mídia em impasses interpretativos, que de resto, se mantêm ainda hoje. O impacto que o texto de *Quarto de despejo* causou chama a atenção para as dificuldades inerentes ao processo de reconhecimento de autores e obras situados à margem da dinâmica habitual de circulação de discursos literários. No caso de Carolina, a crítica atentou principalmente para as incorreções gramaticais de sua narrativa, reduzindo seu valor devido às rupturas com a norma culta da língua e ao mesmo tempo, condicionando o valor do texto ao testemunho e ao documento e, conseqüentemente, às condições sociais – de gênero, de classe, de raça, de moradia – da autora.

O texto caroliniano caracteriza-se por sua expressão mimética, ou seja, trata-se de uma trama literária cuja textura rebenta da própria vida. Portanto, é do lugar de mulher, negra, pobre e semialfabetizada que Carolina Maria de Jesus fala. No contexto brasileiro contemporâneo observa-se cada vez mais a realização literária como inscrição estética da experiência histórica dos sujeitos. Um dos resultados aparentes disso é a multiplicidade dos locais de emanção das vozes – a plurilocalidade da literatura – que pode ser literatura homoerótica, literatura feminina, literatura periférica, literatura negra, literatura afrofeminina, terceiro-mundista, carcerária, etc. O debate em torno da legitimidade desses campos é amplo e pode se alongar ainda por muito tempo. A auto-referencialidade explícita da primeira pessoa em textos de ficção articula índices autobiográficos na construção artística de modo a embaralhar as categorias de real e ficção. Qualquer que seja o

lado que escolhemos para olhar a problemática questão em torno do lócus de enunciação de textos literários torna-se cada vez mais ilusório afirmar que "não importa quem fala", pois todo e qualquer discurso vem de algum lugar no tempo e no espaço.

No entanto, essa reflexão é um tanto diversa do que ocorreu com Carolina Maria de Jesus, pois no caso da autora, a crítica ao seu texto, em que se articulam lugares específicos de inscrição, tornou-a refém desses mesmos lugares, encerrando sua construção literária a um círculo delimitado de significação: embora Carolina tenha se distanciado, pela escrita, do lugar de subalternidade, a favela jamais sairia de seus escritos, mesmo quando eles tratavam de assuntos outros, permanecia sendo a "escritora favelada".

A margem de onde brota a experiência é política, pois Carolina Maria de Jesus viveu, como milhares, à margem das benesses que o desenvolvimentismo e o progresso traziam para o país, e mesmo quando passou a circular pelos espaços centrais citadinos, devido ao poder aquisitivo e à fama que conquistara, era mantida como "outro", como margem. A margem é social, pois sendo ela uma mulher negra de pouca escolaridade - no meio da intersecção de raça, gênero e classe - Carolina Maria de Jesus não passou ilesa pelas estruturas racistas de nossa sociedade. Ciente de que o poder tem cor, são dela as palavras: "Enfim, o mundo é como o branco quer. Eu não sou branca, não tenho nada com estas desorganizações" (Jesus 1960: 70). A margem também é literária: se a autora angariou um sucesso editorial fantástico no início de seu percurso, isto remete à perversidade da indústria cultural, que, como dissemos, a incorporou para marginalizá-la, e à curiosidade mórbida que a elite nutria sobre a miséria. Sendo margem, as dúvidas sobre sua escrita ser ou não literatura ainda reinam nos debates. A marginalidade literária também corresponde ao gênero dos escritos carolinianos: a escrita de si - diário, autobiografia e romance autobiográfico - são considerados gêneros "menores" para o cânone das letras. No Brasil, com exceção talvez para Pedro Nava, a escrita de si permanece como subliteratura.

A margem de onde brota a experiência caroliniana pouco tem a ver com aquela que ficara conhecida pela frase de Oiticica: "seja marginal, seja herói". Para nossa autora, heróis são os que vivem até a hora da morte. Se a experiência autoral fala de um momento específico do tempo, sendo a escrita circunscrita contextualmente, a sua marginalidade permanece na contemporaneidade, por isso a leitura dos escritos de Carolina Maria de Jesus ainda hoje desafia, comove e encanta.

MARGINAL LITERARY EXPERIENCE IN THREE ACTS: THE "MALDITO" OF 70 YEARS, "PERIPHERAL" CONTEMPORARY AND *OUTSIDER* CAROLINA MARIA DE JESUS

Abstract: Margin is a polysemy term, its meaning includes social, cultural and epistemological instances. In this article we visited the concept from three different approaches: first, linking it to the experience of marginal literature of the 1970s; second, focusing on a more contemporary arena of peripheral literature; and third, the place occupied by outsider writer Carolina Maria de Jesus, contemporary writer

of literature marginal - but located at another margin, and precursor of peripheral literature - though without matching all of her assumptions.

Keywords: marginal literature; peripheral literature; Carolina Maria de Jesus.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR, Benjamin. Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* n. 3. ABRALIC. Rio de Janeiro, 1996. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_03.pdf>, acesso: 11/08/2013.

BRITO, A. C. *Grupo escolar*. Rio de Janeiro: Frenesi, 1974.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, julho/agosto de 2002.

FERRÉZ. Manifesto de abertura: Literatura Marginal. In: Caros Amigos (Suplemento Literário) *Literatura Marginal: a cultura da periferia: Ato I*. São Paulo: 2001.

HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

MEIHY, J. C. Sebe Bom; LEVINE, Robert (Orgs). *Cinderela Negra: A Saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

PEREIRA, Carlos A. M. *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de Despejo*. Tese de doutorado não publicada, Programa de Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras da UFMG: 2000.

SCHWARZ, Roberto (Org). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VAZ, Sérgio. Manifesto da antropofagia periférica. Disponível em:

<<http://www.polifoniaperiferica.com.br/2011/12/manifesto-da-antropofagia-periferica-por-sergio-vaz/>>

ARTIGO RECEBIDO EM 28/09/2013 E APROVADO EM 20/11/2013