

Mal de cooperifa: a criação de um arquivo na literatura marginal

129

Ricardo Ibrhaim Matos Domingos

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: o presente trabalho tem por objetivo analisar a obra *Cooperifa: antropofagia periférica*, de Sérgio Vaz, através de um olhar que possibilite problematizá-la em sua própria formação. Pergunta-se se o arquivo formado através das escolhas temáticas e históricas do autor/obra funcionariam como arquétipos e/ou paradigmas das manifestações culturais desenvolvidas no novo cenário literário brasileiro periférico.

Palavras-chave: arquivo; periferia; arquétipo.

Abstract: The present paper aims to analyze the work *Cooperifa: antropofagia periférica*, by Sérgio Vaz, through a perspective that enables the problematization of its own formation. I try to investigate whether the archive formed by the thematic and historical choices of the author/work could work as archetypes and/or paradigms of cultural manifestations developed in the new Brazilian peripheral literary scene.

Keywords: archive; periphery; archetype.

Há, atualmente, no cenário cultural brasileiro, duas manifestações que muito interesse tem despertado na crítica cultural e, também, dentro da produção acadêmica atenta ao contemporâneo como marco cronológico. A primeira delas é a crescente tematização da memória, seja ela individual ou coletiva, por diversos artistas nacionais. A outra, não menos importante, mas voltada a outras questões, é a efervescente produção cultural encontrada principalmente nas periferias dos grandes centros urbanos.

Ambos os casos ainda exigem imenso esforço de interpretação não só por suas complexidades na própria manifestação, mas pela recente exposição de seus produtos, como no caso da Literatura Marginal. Denominamos por Literatura Marginal toda e qualquer produção que for produzida por sujeitos oriundos de alguma periferia (localidade) nos grandes centros urbanos brasileiros.

Tal conceptualização baseia-se nas palavras da Érica Peçanha que, em *Vozes Marginais da Literatura*, estabelece como padrão que:

A expressão literatura marginal entrou em voga para designar a condição social de origem dos escritores, a temática privilegiada nos textos ou a combinação de ambos, disseminando-se para caracterizar os produtos literários dos que se sentem marginalizados pela sociedade ou dos autores que trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguajares ligados a algum contexto de marginalidade. (NASCIMENTO, 2009, p. 112)

Não é proveitoso para esse artigo discutir tal conceito a fundo, mas se marca desde já o entendimento do que seja tal nomenclatura – Literatura Marginal. Entende-se o que já foi explicitado anteriormente, somente será considerada a procedência espacial do autor¹.

O esforço da interpretação citado acima parece redobrar-se quando a tentativa de interpretação nos aparece como um texto memorialístico escrito por um sujeito periférico. E maior esforço apresenta a leitura de tal texto quando este pretende falar por todo um coletivo cultural de sucesso dentro dos grupos de escritores marginais, a Cooperifa².

1 Tanto marginal quanto periférico serão utilizados para demarcar a produção e os sujeitos envolvidos em tal manifestação. E é necessário apontar a diferença entre tal grupo e o grupo de escritores da década de 70, a qual se convencionou chamar, também, de literatura marginal; enquanto a primeira (década de 70) utiliza a nomenclatura como posicionamento de produção contra o *mainstream*, a segunda (2000 em diante) marca um posicionamento social.

2 Cooperativa cultural da periferia.

Em 2008, Sérgio Vaz, um dos nomes de maior prestígio da cena marginal contemporânea, publica o livro *Cooperifa: antropofagia periférica*, contando não somente o surgimento do movimento, mas também sua própria história de vida. Porque, em um movimento de apenas oito anos, encontra-se a publicação de uma obra que conte a história da mesma, que almeje dar conta de todos os fatos importantes ocorridos no grupo? E, mais atenuante ainda, porque essa história é contada a uma mão (Sérgio Vaz)? Ou seja, como uma obra de memória coletiva de um movimento cultural recente, sendo tal obra escrita por uma personalidade conhecida no meio de produção marginal, poderia ser interpretada?

Em seu livro *Mal de Arquivo*, Derrida nos dá um possível caminho de leitura ao analisar a construção das narrativas psicanalíticas, tais como documentos e livros, bem como escritos mais íntimos como a carta que Freud recebe de seu pai na tentativa de elucidação sobre a formação de um arquivo da ciência citada. No desenvolvimento da obra, Derrida afirma:

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. (DERRIDA, 2001, p. 32)

O arquivo, tanto neste trabalho quanto para Derrida, é a memória escrita, ou conforme a nomenclatura derridiana, este *hupomnema* que trabalha contra uma força de destruição que tende a apagar toda e qualquer memória (*mneme*), seja por sua pulsão original (pulsão de morte), seja pela finitude radical, conforme apontado no trecho citado.

Esta luta contra o apagamento tem outro tipo de tensão para os escritores marginais, uma tensão que, anterior a finitude, preocupa e potencializa a escrita dos mesmos, e longe de apenas psicanalítica, age também como repressão. Uma das principais figuras do movimento, Ferrez, escreve sobre essa questão no manifesto de abertura do movimento:

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a

periferia fez arte. Outra coisa também é certa; mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte. (2001, p. 3)

Esses “eles” são os “senhores da casa grande”, ou seja, a elite social brasileira. Há, na afirmação do movimento cultural, uma destruição de outra ordem que não apenas psicológica, há uma pulsão de morte a partir do social. Sendo assim, a escrita se dá também como força de resistência, ainda como resposta da precariedade, senão finitude radical, da desvantagem política.

Se há essa ameaça que ronda constantemente a escrita periférica, uma história asseguraria, ao menos, a possibilidade de reimpressão, de lembrança do que tenha sido esse crescimento de produções culturais de agentes marginalizados. O futuro estaria garantido, não segundo Ferrez.

132

A possibilidade de manipulação dessas obras no futuro gera incerteza, e o autor afirma que a mesma elite que destruiu os documentos anteriores, tentará mais uma vez contra a produção realizada pela periferia. Não será, para ele, a organização destes documentos que assegurará esse espaço conquistado. Seria, talvez, a mudança subjetiva das relações entre estes dois polos. Mas a cena atual deste conflito exige dos atores em cena posturas que exemplifiquem seus ideais, ou, ao menos, que encenem em suas obras tal postura combativa.

A própria realização da narrativa memorialística já denuncia qual a posição de Sérgio Vaz em relação à construção de documentos que assegurem a história das periferias. O que antigamente era descrito pela elite social brasileira, como forma antropológica de conhecimento, ou seja, a descrição das condições de vida da periferia era feita principalmente por sujeitos pertencentes a outras classes sociais. Condições que agora são narradas pelos sujeitos antes silenciados, desprovidos não da escrita em si, apesar do alto nível de analfabetismo em bairros socialmente demarcados pela pobreza e falta de serviços públicos de qualidade, mas principalmente das possibilidades de publicação de seus escritos.

Apesar da criação desses polos é necessário marcar uma postura não dicotômica na leitura deste contexto. Não seria essa condição desprivilegiada a única “origem” desta narrativa, mas é importante destacar tal condição para compreendermos o jogo das tensões envolvidas na estruturação da obra. O próprio Sérgio Vaz afirma sobre o sarau:

O Sarau da Cooperifa foi se transformando no movimento dos sem-palco, e todo aquele ou aquela que se sentia injustiçado pelo pão da literatura, nos procuravam – fugindo do marasmo – às quartas-feiras para se juntar ao nosso quilombo: poetas, amadores, funcionários públicos, desempregados, aposentados [...] (VAZ, 2008, p. 114)

A literatura passa a ser o palco da luta. A publicação, o livro, a escrita ou até mesmo a simples participação no sarau são elementos manipuláveis na construção de cidadanias, de participação na produção de atos de visibilidade na cidade de São Paulo. O que torna a publicação da memória um ato também político.

A partir dessas considerações, podemos tentar uma leitura da obra que consiga problematizar as tensões anteriormente descritas. Problematizar o fato de uma memória coletiva ser escrita por um sujeito que represente toda essa coletividade e, também, essa memória servir ou não para garantir a permanência de um tipo de relato sobre a produção cultural brasileira parece ser o melhor caminho para entendermos a formação do arquivo como conceito analítico.

Ao analisar a obra, se faz necessário um olhar que compreenda o livro como projeto, como tentativa de confecção de um arsenal memorialístico que carregue alguma importância a partir das características contedísticas da obra, assim como de aspectos do corpo do livro.

Começaremos pelo título e o subtítulo. Sendo o título identificado com o nome do coletivo historicizado, no mesmo encontramos a própria identificação nominal do grupo, como se a obra representasse perfeitamente toda a identidade da Cooperifa, não havendo diferença entre narração e fenômeno. No entanto, a performatização do grupo através da memória colocada como a verdade e a própria configuração dada ao livro enquanto objeto legível apontam para uma construção dessa memória, que destaque quais fatos e sujeitos deverão ser lembrados. A Cooperifa aparece como recorte consciente do autor.

Enquanto a história é do nome Cooperifa, a qualidade que esta recebe pela explicação, pois o subtítulo vem para complementar, instaurar um estado ou adjetivar o nome da obra, é de antropofagia periférica. Um ano antes dessa publicação o autor lançara o “Manifesto da Antropofagia Periférica”. Nesse documento encontramos uma releitura do manifesto

modernista de Oswald de Andrade³. As relações antropofágicas que a memória escrita estabelece passam exatamente pelo fato de que na periferia se faz cultura a partir de uma matriz legitimada (literatura), porém com moldes e interpenetrações dos mais variados níveis.

Faz-se uma memória que se quer antropofágica, ou pelo menos ainda invadida pelo entusiasmo do que foi a Semana de Arte Moderna da Periferia⁴, evento motivo do manifesto acima citado. Impõe-se, assim, uma estratégia, uma tentativa de construção que pretenda memorizar um movimento.

Esta estratégia de apropriação pode ser entendida exatamente pela escrita da história do movimento periférico. Como se a antropofagia fosse o movimento catalisador de todas as atitudes periféricas. Ou melhor, assinalar um percurso cultural no qual vários indivíduos antes desprovidos dessa oportunidade (da escrita), se encontram e configuram uma cena somente vivida por classes sociais diferentes daquela na qual se situam as personagens da história.

A antropofagia seria a atitude da escrita que por si só é rebelde, uma vez que o lugar de enunciação estaria “devorando” uma tradição cultural do país para produzir uma arte que alia tanto o popular, por seu lugar de origem, como o erudito, representado pela escrita. A memória é antropofágica por ser a própria atitude de escrita da periferia. Mas a antropofagia só entra em cena quando esta está legitimada, na margem, pelo texto de Sérgio Vaz.

É importante, também, trazer à cena o nome dos capítulos como performatização do lugar de referência, ou seja, de como o desenvolvimento interno do livro – suas características enquanto material impresso – colabora com a formação de uma *arkhé*⁵. Dos doze capítulos escritos, cinco levam o nome de livros publicados por Sérgio Vaz, ou por livros nos quais poesias de Sérgio Vaz foram incluídas, ou seja, antologias.

Assim como o “Manifesto da Antropofagia Periférica” entra

3 Manifesto Antropófago, de 1928.

4 Evento realizado de 04/11-2007 a 10/11/2007, no qual vários grupos artísticos periféricos, divididos por tipos de manifestação (música, literatura, dança, etc.), apresentaram suas obras em centros culturais espalhados pelas periferias de São Paulo.

5 Termo a ser discutido posteriormente neste mesmo trabalho.

como ponto de partida das memórias coletivas encenadas por Sérgio, seus livros, ou o entendimento de suas obras como posturas adotadas pelo movimento, criam um lugar de referência para o *ethos* cultural marginal.

Quando apontamos um *ethos* periférico/marginal, entendemos que o mesmo não alcança o geral, não representa todas as produções advindas deste local, mas essa *performance* do que seria a criação da Cooperifa, a encenação de sua história, aponta um caminho e um lugar de enunciação e visibilidade tanto cultural quanto mercadológica para as produções que a partir desse local são produzidas. E a partir desses apontamentos sobre o que podemos chamar de estrutura física do livro partiremos para uma análise mais voltada para a matéria da narração.

135

Ao depararmos com o conteúdo, como a história contada na obra, percebemos primeiramente que a construção dessa memória se faz em narrativa e é toda ela cronológica, inicia-se na chegada do autor ainda criança a São Paulo e arrasta-se por sua adolescência e maturidade, até o ponto em que começa de fato o movimento conhecido por Cooperifa.

Interessante notar que a obra começa pela vida do autor, por sua infância. A necessidade do mesmo se dá por uma pequena explicação no começo do livro, na qual lemos:

Não é possível contar a história da Cooperifa e sobre toda essa efervescência cultural do atual momento em que vivemos, 2008, sem contar o que era a periferia antes de tudo isso acontecer em nossas vidas, e na vida de outras pessoas. (VAZ, 2008, p.16)

Esse é o primeiro parágrafo do primeiro capítulo. Entretanto, o que vemos a seguir não é exatamente a história da periferia, mas sim de uma série de eventos que de uma maneira ou outra, favoreceram para a descoberta da poesia por Vaz e sua introdução no mundo da produção cultural. Não que não haja periferia, até por todo o cenário circundante ser carregado por características de periferias brasileiras, até, ainda, por ser o sujeito da narrativa, ou, melhor a voz coletiva que se pretende dar a escrita, uma voz periférica. E é nesse ponto que nos encontramos com a primeira dificuldade.

Qual valor teriam a infância e a adolescência, ou até mesmo a maturidade do poeta na narrativa, sendo que estes não constituem a formação do coletivo cultural? Seria a formação de Sérgio Vaz a própria

formação da Cooperifa?

O valor encontrado em tal formação passa pela encenação do heroísmo. Retornando à obra de Derrida, encontramos o seguinte trecho:

[...] o sentido de arquivo, seu único sentido, vem para ele do *arkhêion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. (DERRIDA, 2001, p. 12)

Se entendermos que a formação de um arquivo gera, a sua vez, como aponta o filósofo francês, um lugar de enunciação gerador de regras, modelos, arquétipos, podemos afirmar que, na construção da memória cooperiférica⁶, Sérgio Vaz aparece na figura de arconte.

136

De outro modo, a história do poeta da periferia – e é no momento no qual o escritor recebe essa alcunha que a narrativa passa da história de Sérgio para a história do movimento – não teria nenhum valor na construção geral da memória coletiva analisada. Ligar diretamente essas duas identidades é, de certo modo, afirmar que o arquétipo principal na hierarquia de representações da Cooperifa recebe o nome de Sérgio Vaz. É aqui que o *arkhé* se dá como poder.

Essa identificação perpassará todo o livro, e pode ser encontrada em passagens como o relato da noite de lançamento de sua antologia poética, *O Colecionador de Pedras*, em que Sérgio comenta “... foi uma noite com a minha cara, com a cara da Cooperifa.” (VAZ, 2008, p. 229).

Ligado ao fato de que a primeira parte do livro descreve apenas a vida cultural de Sérgio, essa vida acaba por servir de modelo de construção identitária, repousa sobre ela o caminho a ser seguido pelos que querem o título de poeta da periferia, mais ainda, repousa sobre esse sujeito o modelo ontológico, já que a partir desse nome a Cooperifa se constrói.

Compreendemos, assim, uma característica de formação, um arquivo que trabalha antes do próprio arquivo, a vida de Sérgio Vaz funcionando, na própria estruturação do texto, como anteparo do que venha a ser a Cooperifa.

Contudo, a narrativa apresenta, em diversos momentos, uma

6 Adjetivação “pátria” dada pelos próprios participantes do sarau da Cooperifa.

postura solidária que funciona como uma alternativa encontrada pelo narrador – Sérgio Vaz – de horizontalizar as conquistas. O nome e as poesias de vários integrantes da Cooperifa aparecem em prêmios, em agradecimentos, em homenagens. Ao mesmo tempo em que há uma hierarquia se formando, há também uma distribuição de lugares dentro desse espaço, não só no nivelamento do poder, mas também como reconhecimento do grupo.

Mas mesmo que esse arquivo construa essa ponte de solidariedade, essa mesma nomeação pode aparecer para reiterar nominalmente os lugares de enunciação. Não afirmamos que há somente a via da construção de monumentos, entendendo estes como narrativas que constroem poderes, mas a denúncia dessa configuração que se faz necessária exatamente por essa memória ser escrita para questionar uma tradição de distribuição desigual de oportunidades através da própria história cultural do país.

A partir do momento em que a história da Cooperifa deixa de ser apenas a história de Sérgio Vaz, outros signos vão sendo trabalhados na mesma linha que anteriormente foi vista na relação história do autor e história do movimento. Assim como a vida de Sérgio Vaz serviu de modelo inicial para o imaginário do coletivo cultural, a história da Cooperifa pode servir como local modelar da experiência artística dos movimentos da periferia.

Paulo Roberto Tonani, em *Escritos à margem*, ao comentar uma das partes do livro analisado, mais especificamente, uma parte na qual Sérgio narra a criação do sarau por ele e Pezão, enfatizando o fato de que um sarau, anteriormente, era um evento da elite, afirma:

Na apresentação de Sérgio Vaz, o Sarau da Cooperifa assume uma função social específica, o espaço de confraternização de poetas e leitores é associado a um local de resistência, um quilombo cultural. Esta definição revela um *sentido político* mais amplo, indicando o evento como um polo de construção cultural que almeja dialogar diretamente com uma memória coletiva. (2013, p. 202)
[Grifos meus]

Apesar de concordarmos com a maioria dos apontamentos do crítico, há que se problematizar toda essa cena montada por Tonani através de Vaz. A memória coletiva a ser ativada é um famoso bordão do próprio poeta (quilombo cultural) que funciona como uma identificação

metafórica da condição excludente/exploratória sofrida pelos moradores e/ou participantes da Cooperifa.

Aceitamos largamente tal definição enquanto postura cultural a ser empregada na leitura das obras, mas não acreditamos que tal generalização do movimento consiga dar conta do evento e nem gerar uma análise mais contundente e perspicaz da cena montada pelo livro.

Primeiramente, Tonani lê a obra em específico como parte de um projeto maior engendrado por Sérgio Vaz; entende-se na situação citada que tal leitura consiga contornar o problema maior de dar visibilidade a essa produção e tensioná-la frente a outras produções classificadas como elitistas. Contudo, na análise da obra envolta de seu meio de produção, ou seja, a própria periferia e a produção artística da mesma, as memórias coletivas da Cooperifa funcionam também como demarcação de uma figura heroica, a Cooperifa, ou mais, Sérgio Vaz.

Se existe um inimigo da memória marginal, e esse inimigo recebe os nomes de “senhores de engenho”, “donos da senzala”, entre outros. Essa memória periférica (quilombo cultural) procura perpetuar, por meio da documentação (*blogs*, *fanzines*, *livros*, *vídeos*, etc.) uma produção nunca antes vista na história literária nacional. Ou nas palavras do próprio Sérgio Vaz sobre a Semana de Arte Moderna da Periferia:

Os jornais e revistas de grande circulação também ignoraram a nossa semana (saiu só no *Le Monde* Brasil), se não fosse pelas revistas e jornais, *fanzines*, *pichações*, *sites* e *blogs* comprometidos com a notícia, sequer poderíamos provar que estamos falando a verdade. Sequer poderíamos provar que um dia nós tivemos nossa Primavera de Praga. (VAZ, 2008, p.245)

Essa produção é sempre colocada em termos de uma luta, de uma decisão bélica feita por necessidade extrema de comprovação de memória. A palavra, nesse sentido, garante a existência.

Essa visibilidade excessiva é, também, prova da fertilidade da publicação e exaltação de uma identidade em detrimento não só a outras identidades, mas, principalmente, ao que se fez por tanto tempo dessa identidade periférica, à invisibilidade que por muito tempo foram relegadas as periferias.

A força que impulsiona a produção cultural da periferia parece equivalente à força que não permitia que esses autores marginalizados

produzisse e proliferasse suas produções dentro do lugar no qual nascem e vivem. Mas ao mesmo tempo em que dá visibilidade aos moradores de bairros marcados pela exclusão social, alguns escritos também constroem uma hierarquia periférica, ou lugares de visibilidade dentro da periferia.

Interessante notar que a construção memorialística analisada, apesar de lidar com o tempo, que é um elemento primordial da memória, passa a construir um lugar de emanção da memória, exatamente por passar a ser a memória de um local. E esse local torna-se não a origem como primeiro lugar a manifestar o modelo, mas a origem de uma experiência.

Esse local passa, então, a representar e ser tomado como o primeiro (hierarquicamente) entre tantos coletivos culturais de São Paulo e como modelo de experiência cultural da periferia para o Brasil. Tal característica se torna clara quando lemos uma passagem como a seguinte: “E realmente (...) muitos saraus estavam acontecendo por causa da iniciativa da Cooperifa.” (VAZ, 2008, p. 148). Por comemoração do lançamento do livro *Rastilho da pólvora*, que reunia poesias dos autores assíduos no sarau da Cooperifa.

Cria, assim, um arquivo da periferia que serve para demarcar não só historicamente, mas também mercadologicamente os produtos de destaque desse movimento cultural. Insistimos nesta dupla característica que acompanha epistemologicamente a confecção do livro, ou melhor, o livro demonstra a todo o momento essa formação de arquivo que trabalhe como modelo, como produtor de experiência arquetípica.

Porém, este documento não se baseia somente na narrativa sobre si, também há várias marcas legitimadoras desta produção, tais como o subcapítulo que tem por nome “Mano Brown”. Nessa parte do livro Sérgio Vaz conta a história da primeira visita do *rapper*, líder dos Racionais Mc’s ao sarau da Cooperifa.

A importância do cantor na construção de uma cena cultural na periferia é enorme, pois, além de ser o líder do mais conhecido grupo de *rap* brasileiro na década de 90, Mano Brown criou, através de suas músicas, um imaginário do que seria a condição social dos moradores de periferia. Suas letras já renderam inúmeros estudos e sua carreira de

sucesso ainda é mencionada como modelo de sucesso não somente das periferias, mas alcançando classes sociais diferentes daquelas cantadas em suas canções.

Para um sarau realizado na periferia paulista, a conexão realizada entre Cooperifa e Racionais, por meio das figuras de Sérgio Vaz e Mano Brown, engendra uma significação importantíssima, que legitima o evento literário e fortalece uma imagem de modelos de sucesso na produção periférica.

Além dos sujeitos que legitimam esse local de criação artística, parcerias com instituições de patrocínio cultural também servem para criar ligações pertinentes e para sustentar uma identidade importante para o Sarau da Cooperifa. Parcerias como a estabelecida com o Instituto Itaú Cultural, que é relembrada durante quase toda a obra, não somente como legitimação, mas também como agradecimento por todo esforço empenhado na realização de eventos específicos, ou na publicação de livros.

Essas cenas remontam a criação de uma identidade local, através da memória e dos signos de legitimação dessa história. Marilena Chauí, em *Mito Fundador e Sociedade Autoritária*, declara que:

O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm acrescentar ao significado primitivo). (CHAUÍ, 2000, p. 5)

Se a memória serve como arquivo a ser acessado para a formação de significados do que seja a periferia, ou melhor, a produção cultural da periferia, então acreditamos ser possível que, em alguns casos, essa memória funcione como mito na medida em que construa um imaginário que por sua vez construa uma hierarquia de significados.

Uma formação histórica totalizante, tal como a obra de Sérgio Vaz, constrói uma *arkhé*, um princípio de luta (entre classes), um lugar de enunciação (Cooperifa) e heróis, sendo o próprio Sérgio Vaz o signo de maior atenção em todo o livro.

Mais do que isso, afirmamos que esses elementos analisados, o livro como material significante e conteúdo como história legitimadora

de uma identidade, se organizam tal como descrito pela filosofia brasileira, como semióforo, ou seja, “[...] signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica.” (CHAUI, 2000, p. 7).

A construção da identidade passa, nesse caso, por uma construção simbólica de elementos que signifiquem algo mais, dando valor imanente a objetos que não produzem nenhum significado aprioristicamente. E, talvez, como tais elementos entram em cena na circunstância de afirmação bélica de representações, todos esses elementos encenam uma hierarquia, por mais que o esforço seja por desfazer os poderes verticalizados da produção cultural no mundo capitalista.

141

Era necessário, nesse momento, reler e relativizar a produção de obras como a analisada nesse texto pela grande produção crítica já encontrada sobre o tema da produção periférica nacional. Muitas dessas análises colaboram para a formação de um imaginário e reforçam estereótipos, além de criar nichos mercadológicos, uma vez que a manutenção das tensões sociais, ao menos na obra, tem levantado um grande interesse da mídia e público em geral.

E é também necessário reafirmar que a intenção do texto é apenas problematizar essa memória, na intenção de colaborar para as discussões e até mesmo dialogar com as produções e autores da chamada Literatura (Marginal) Brasileira.

BIBLIOGRAFIA

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. *Cidadania Cultural*. São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 2010.

DERRIDA, Jaques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2001.

FERREZ. “Manifesto de Abertura: literatura marginal”. *Caros Amigos*. Literatura marginal - A cultura da periferia - Ato I. Ago., 2001.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2009.

142

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro. 7 Letras/Faperj, 2013.

VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2008.