



Universidade Estadual de Maringá

Reitoria

Editora da Universidade Estadual de Maringá

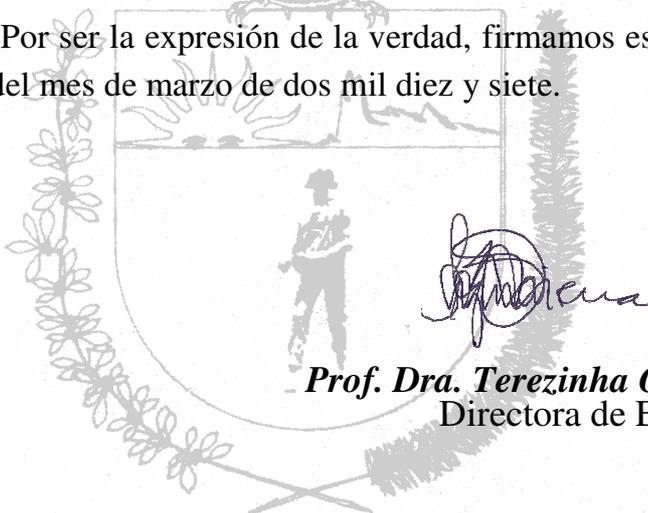
Divisão de Projeto Gráfico e Design

Setor de Fluxo Editorial

DECLARACIÓN N°043/2017 – PGS/SFE

La Editora de la Universidade Estadual de Maringá declara que el artículo intitulado **“Los límites de la teoría de la post-autonomía frente a las manifestaciones literarias de las periferias brasileñas de São Paulo”** escrito por el autor **Lucía Tennina**, fue registrado en este Consejo Editorial en 19 de enero, 2017, bajo el n.º 34883 y aceptado para publicación en la revista ***Acta Scientiarum. Language and Culture***, volumen 39, número 3, 2017.

Por ser la expresión de la verdad, firmamos esta declaración a los veintitrés días del mes de marzo de dos mil diez y siete.



Prof. Dra. Terezinha Oliveira
Directora de Eduem

Título Los límites de la teoría de la post-autonomía frente a las manifestaciones literarias de las periferias brasileñas de São Paulo

Resumen

Existe un consenso en cierto grupo de críticos literarios que trabajan con literatura contemporánea brasileña según el cual muchos de los textos que la componen evidencian el fin de la idea de ‘autonomía’ a partir de la ampliación de sus lenguajes más allá de la letra y de sus formatos más allá del objeto libro, poniendo en cuestión la teoría del campo literario. En este artículo ponemos en cuestión dichas hipótesis en función del corpus trabajado por esos críticos, el cual, al invisibilizar (intencionalmente o no) ciertas producciones de las periferias, evidencian que existe un límite a la ausencia de límite en el campo y ese límite responde a no ir más allá de un corpus homogéneo de escritores y de artistas, que en definitiva se sostiene desde una determinada ideología respecto de lo que es o no es literatura. Paralelamente, mostramos, a través del análisis de las novelas de Ferréz y de ciertas publicaciones de los saraus de poesía de la periferia de São Paulo, la productividad crítica que implica incluir en la idea de post-autonomía a esos textos.

Palabras Clave post-autonomía, campo literario, literatura marginal, periferia, São Paulo

Abstract

Many literary critics working on contemporary Brazilian literature argue that the texts that compose this literature prove the end of literary ‘autonomy’. These texts are characterised by different types of languages (beyond writing) and formats (beyond the object of the book) thus challenging the very theory of literary field. This article questions such assumption by arguing that these critics ignore (either intentionally or not) certain productions from the periphery. They thus show that there is a limit to the absence of limits in the field; a limit that means taking into account only an homogenous group of writers and artists and dictating what is literature and what is not from a particular ideological position. In sharp contrast to this view and through an analysis of a series of novels by Ferréz and of some poetry from the saraus that take place in peripheral São Paulo, this article highlights the critical productivity of including these texts in the idea of post-autonomy.

Key words post-autonomy, literary field, marginal literature, periphery, São Paulo

En el año 2010, como respuesta a las “idealizadas” necrológicas dedicadas al crítico brasileño Wilson Martins, el suplemento literario de uno de los periódicos más populares de Brasil abrió un espacio para la publicación de un texto de Flora Süssekind titulado “A crítica como papel de bala” donde la investigadora de la Fundação Casa de Rui Barbosa llamaba la atención de la crítica literaria hacia la necesidad de asumir el papel de definir una “ideia de literatura” frente a la “quase total desimportância de livros e mais livros que se acumulam sem maior potencial de instabilização, sem provocar qualquer desconforto, sem fazer pensar”. Como detentora de un *nomos*, esto es, de un “principio de visión y de división legítimo que permite distinguir entre el arte y el no arte, entre los artistas “auténticos”, dignos de ser pública y oficialmente expuestos, y los otros, devueltos a la nada por el rechazo del jurado” (BOURDIEU, 1998: 341), la destacada crítica literaria resalta la necesidad de que los estudiosos de la literatura dejen de pensarla como un saber segmentado, un territorio exclusivo inmune a las interferencias de otras artes y disciplinas para discutir aquellos textos del presente que van más allá del horizonte del campo literario y apuestan a la superación de sus propios márgenes o, en algunos casos, en su destrucción, valiéndose principalmente de las interferencias de formas de visualización en los sentidos de la figuración. Tres años más tarde, siguiendo esa misma línea de pensamiento, la crítica brasileña publicó otro artículo en ese mismo periódico especificando las características del objeto al cual se refería anteriormente:

Um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura (párr.1)

El trabajo de la crítica, de acuerdo con Flora Süssekind, tiene que centrarse en encarar esos desafíos y esos impasses epistemológicos a los que este tipo de textos obliga, saliéndose

del lugar “anacrónico” que responde a una “vontade” de retorno a algo cercano a las “Belas Letras” y un “apagamento de novos espaços de legibilidade”. Sússekind propone un corpus para comenzar a pensar en ese tipo de experiencias en el que aparecen los nombres de Nuno Ramos, Carlito Azevedo, Augusto de Campos, Lourenço Mutarelli, de André Sant’Anna, Veronica Stigger, Antonio Geraldo Figueredo Ferreira, Marília Garcia y Beatriz Bracher, principalmente. La producción de estos autores cuestionaría el campo literario en la medida en que sus textos apuestan a la ampliación o destrucción de sus supuestos márgenes a partir de la resistencia que imponen a su definición, de ahí que la autora los denomine “objetos verbais não identificados”. Frente a estos escritores, según la autora, existe otro grupo de producciones del presente que, por el contrario, refuerzan poéticas tradicionales al tiempo que responden a lo que está de moda en el mercado y cita como ejemplos a Paulo Lins, Luiz Ruffato o Ferréz, cuyas obras “acabam ancoradas numa semântica pré-dada” (2013: 8).

La afirmación de Sússekind estaba, sin dudas, en sintonía con la preocupación alrededor del problema de la autonomía literaria planteada unos años antes por Josefina Ludmer (2008), esto es, la hipótesis según la cual la literatura contemporánea pone en cuestión los límites o fronteras del campo a partir de una serie de prácticas de escritura que experimentan con otros lenguajes y que ponen en jaque la idea de autonomía, básicamente. En su artículo “Literaturas post-autónomas”, la crítica argentina afirma:

Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan afuera y adentro, como en una posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’. Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (se venden en librerías y por internet y en ferias internacionales del libro) y conservan el nombre del autor (se los ve en televisión y en periódicos y revistas de actualidad y reciben premios en fiestas literarias), se incluyen en algún género literario como ‘novela’, y se reconocen y definen a sí mismas como literatura. Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias, como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad, “sin metáfora”, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad (2008: párr. 4)

El lenguaje literario para Ludmer está dado actualmente por el mercado y el formato libro, pero los materiales literarios no pueden leerse literariamente, dado que forman parte de la fábrica del presente que es la imaginación pública, esto es “todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y ‘real’”. La marca del régimen de las escrituras del presente es, así, la “ambivalencia”, no solo en las mismas literaturas postautónomas, sino también en el registro de que junto a dicha tendencia siguen apareciendo escrituras que se resisten a esta condición acentuando las marcas de pertenencia a la literatura autónoma.

Más allá de las diferencias de cada uno de estos enfoques, parece haber un consenso: los límites del campo literario vienen a ser cuestionados por la literatura actual/del presente/contemporánea una vez que estas nuevas producciones desbordan sus lenguajes hacia otro tipo de discursos y otro tipo de recursos, como la fotografía o las performances, por ejemplo, y en este sentido los conceptos para dar cuenta de ella entran en crisis.

Existe un límite, de todos modos, para pensar la ausencia de límite en el campo literario brasileño¹ y es el de no ir más allá de un corpus homogéneo de escritores y de artistas. Basta observar quiénes son los autores mencionados por Sússekind para concluir que hay una similitud enorme en términos de trayectorias, clase social, ciudad de pertenencia, color e incluso sexo, tanto de los incluidos como “significativos”, así como de los excluidos como “anacrónicos”. En ese sentido, la problematización del fin del campo literario se realiza sin tomar en cuenta una serie de producciones literarias que vienen manifestándose con cada vez mayor visibilidad e impacto editorial y académico desde hace más de una década desde los suburbios de las ciudades brasileñas, principalmente de São Paulo, y que también son un entramado de discursos y recursos de diferente naturaleza artística. Y, cuando les dedican algunas líneas, solo se menciona a Ferréz, hay un desentendimiento en relación con la multiplicidad y variedad del grupo, y no hay un análisis profundo sobre su producción, es decir, no va más allá de los elementos paratextuales, reduciéndola a un producto que responde a las necesidades del mercado y no a una interpelación literaria.

Al abordar la producción de dicho escritor, la estudiosa brasileña la describe en un artículo del 2005 como un tipo de escritura empobrecida y explícita, de tenor meramente documental, característica que se ve reforzada por “imágenes fotoperiodísticas” que acompañan la trama, diluyendo o neutralizando el proceso narrativo y que cumplen la función

¹ El corpus propuesto por Ludmer, a diferencia del de Sússekind, expresa una amplitud mayor en relación con el perfil de los escritores mencionados, dado que en sus hipótesis incluye escritores como Washington Cucurto, escritor negro oriundo de las periferias de Buenos Aires y creador de la editorial Eloísa Cartonera, que publica libros hechos con tapas de cartón recogidos por cartoneros, muchos de los cuales, a su vez, trabajan como editores.

de “ofrecimiento de pruebas que evidencian lo narrado” (Süssekind, 2005: 12). Desde un punto de vista parecido, Karl Erik Schollhammer en su reconocido libro *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009: 98-103) clasifica también un conjunto de textos, con el nombre de Ferréz como ejemplo principal, como “*neodocumentarismo* popular” con una “importancia literaria mínima”, que se caracteriza por presentar, más que una preocupación estética, una “evidencia testimonial (entrevistas, fotos, materiales concretos)”.

Además del importante hecho de que estas afirmaciones no toman en cuenta que el uso de fotografías en los textos de Ferréz se limita solamente a la primera edición de su primera novela en 2000 –las siguientes reediciones no presentan fotografías ni siquiera en la tapa-, si nos tomamos el trabajo de analizar el uso de las fotografías y de los elementos de carácter “indicial” que este escritor realiza se puede percibir que justamente de lo que se trata es de poner en tensión su función “documental”, que tanto Süssekind como Schollhammer señalan como determinante para quitarle valor literario.

Ferréz y la imposibilidad de documentar la realidad

En la edición original de la primera novela del escritor paulistano Ferréz, titulada *Capão Pecado* y publicada en el año 2000, además de 23 capítulos –organizados en cinco partes que abren con un breve texto de diferentes raperos de la zona sur–, el libro contiene dos apartados fotográficos y una fotografía de apertura con un primer plano del autor, en el que asoma su mano haciendo un gesto rapero, y con la favela como fondo².

A primera vista, la inclusión de fotografías puede considerarse como documentos que testimonian o aportan información sobre aquello que se narra, esto es, contribuyen a pensar que existe una coincidencia entre ellas y el relato. La primera sospecha es que el protagonista del libro, Rael, remite a Ferréz, dada la cantidad de fotografía del autor en el interior del libro (además de la imagen de apertura, en la sección de fotografías a color, hay otras dos en las que aparece) y los indicios textuales que asocian la imagen de Rael con el autor (entre otros, el hecho de que ambos sean grandes lectores, estén interesados por las historietas y sus madres sean empleadas domésticas). Incluso habría un parecido físico entre ambos: “Seu aspecto sempre agradava as mães dos colegas: gordinho, cabelo todo encaracolado, e um óculos grande e preto que ele já usava há muito tempo” (26). Finalmente, tanto el escenario del texto como el de las imágenes remiten a barrio de Capão Redondo, donde el autor nació y vive hasta hoy. La

² Esta novela se reedita en el año 2003 por la editorial Objetiva con profundos cambios, como la ausencia de fotografías en la tapa y al interior del libro. El análisis de esas modificaciones no será el foco de este artículo.

confluencia entre el escenario del relato y el captado en las fotografías lleva al lector a no olvidarse nunca del referente y a actualizar recurrentemente la pregunta respecto del carácter de “verdad” de lo narrado. Ambos insisten en los mismos temas. Por un lado, los problemas de infraestructura. Como señala Sophia Beal, “*Capão Pecado*’s photographs show that the public services of the neighborhood are as precarious as the texts suggest” (Beal, 2013: 125). Además, ambos presentan e insisten en el mismo tipo de transporte que hace al paisaje de esos barrios, las motos y los “fusas” (Volsvagen Tipo 1, que en español se conocen como “escarabajos”). Se repiten también las referencias a la presencia de los niños en las calles jugando o pasando el rato, referencias que presentan a la infancia como un *locus amoenus* que contrasta con la realidad del adulto –construcción que no se sostiene, de todos modos, en la foto de tapa que analizaremos más adelante–. Las fotos y el relato muestran, además, un mundo principalmente masculino puertas afuera. Por último, hay una presencia fuerte del hip hop a través de personajes que aparecen en las fotos y que firman los textos que dan inicio a las partes del libro (como Mano Brown) y a través de las vestimentas con remeras o camisas y pantalones un talle más grande.

Manual Prático do Ódio, publicado tres años después (2003) por la editorial Global, también propone un vaivén entre ficción y realidad, aunque de manera diferente. En esta obra –que no incluye fotografías en su interior–_lo que desorienta al lector respecto de la coincidencia o no de lo narrado con la “realidad”, principalmente, es la contratapa de libro: “Todos os personagens deste livro existem ou existiram mas o *Manual Prático do Ódio* é uma ficção.” El texto lleva al lector, nuevamente, a la duda constante: de lo que se lee, ¿qué fue efectivamente así y qué es ficción? La dedicatoria en forma de obituario que se encuentra al abrir el libro profundiza esta idea: se puede leer una lista de 35 personas antecedida por la inscripción “Os familiares e amigos choraram por”. Una vez concluida la lectura, los lectores son llevados a la duda respecto de quién de esas personas es quién frente a los personajes de la novela.

Pero la producción de Ferréz no se limita a ese vaivén entre “realidad” y “ficción” que puede, efectivamente, llevar a un análisis de su obra en tanto “documentalista” antes que estética (Süssekind, 2005; Schollhammer, 2009). Los textos de Ferréz presentan algo del orden de lo indomable y es ahí donde podemos afirmar que van más allá del documentalismo y entran al universo de la ficción, dado que ponen en crisis los límites de lo decible, de lo escuchable y de lo inteligible.

Como punto de partida para esta discusión resulta interesante retomar una afirmación de Ferréz:

Empecé a escribir un libro que se llama *Capão Pecado* con la idea de que iba a contar simplemente la *realidad* (...) el libro empezó a hacerse así, sólo que caí en la fuerte verdad de que *la realidad no cabe en un libro*, no se puede poner la realidad en un libro, así que tuve que *adaptar la realidad*. Y usé mi don de *mentiroso*, en el fondo todo escritor es un gran mentiroso, así que tuve que mentir mucho en el libro y cambiar las historias para que queden *ficcionalizadas* en una sola historia. (Ferréz apud Tennina, 2013:124-125, destacado en itálica mía)

La producción de Ferréz tendría su punto de partida en una “realidad” que supera su capacidad de ser contada y que, por lo tanto, requiere ser intervenida en tanto *mentira* y adaptada en tanto *ficción*. La idea de “adaptar” la realidad (esto es, de alguna manera, *editarla*) parece corresponderse con el acto de mentir y, a su vez, el acto de mentir se asocia directamente al acto de hacer ficción, es decir que existe un real no editado que se asocia a la verdad y un real editado que se asocia a la mentira.

El montaje (la edición) que hace Ferréz para adaptar esa realidad que “no cabe en un libro” deja algunos huecos, algunas grietas que no logran ser absorbidas por el sistema de significación dominante y que dan cuenta de una idea de ficción que suspende cualquier tipo de reduccionismo. En otras palabras, más allá de la propuesta de “ficción” ligada a la “realidad”, se percibe en los textos de Ferréz un cierto *real no editado* que supera el documentalismo y que lleva a sus producciones a una idea de ficción que ya no tiene que ver con la oposición “realidad (verdad)/ficción (mentira)”, sino con una idea vinculada a lo indomable o, más precisamente, lo intempestivo, usando un término de Ítalo Moriconi (del artículo del 2006 “Circuitos contemporáneos do literário”): “O real é o que nos traz a imagem bruta, não editada. Existe a imagem editada, predominante no fluxo cotidiano da cultura, e a imagem não-editada, que tem um potencial de intempestividade. Nesse sentido, o signo intempestivo hoje mais provavelmente estará do lado do real que do lado da ficção” (159), entendiéndose “ficción”, de acuerdo con la lógica de Moriconi, como “produção de simulacro” (160). Siendo que hoy en día en la cultura mediatizada todo es ficción (Baudrillard 1978, Žižek 2002), hay algo que escapa a dicho simulacro y que irrumpe intempestivamente en ciertos discursos literarios del presente, afirma Moriconi, y, creemos, la literatura de Ferréz podría formar parte de esa serie.

En principio, podemos justificar esta afirmación analizando el uso de las fotos que no dialoga con el relato. Hay un ejemplo muy claro en este sentido en *Capão Pecado*. La trama se centra en la historia de Rael, de su amante y futura mujer Paula, y de sus amigos, entre los

cuales está su mejor amigo, Matcheros, en un principio novio oficial de Paula. Aparecen, además, como suele ocurrir en las novelas de Ferréz, muchos personajes secundarios, entre ellos Carimbê, el tío de Matcheros, que hasta el capítulo 14 inclusive solo es mencionado al pasar en dos oportunidades como un borracho perdido, sucio y abyecto, que se la pasa tirado en el sofá del living de la casa de Matcheros: “Tudo era sujeira em sua volta. Sua respiração era lenta e forte, seu olhar concentrado no teto, estava bêbado novamente.” (120).

Llamativamente, el capítulo 15 está dedicado por completo a este personaje, por más que no aporte nada a la economía de la historia. El escenario no es el barrio de Capão Redondo, sino Rio de Janeiro y lo narrado transcurre en un tiempo anterior a la trama de la novela. En ese contexto, nos enteramos de muchos detalles de la vida de Carimbê, desde su infancia nordestina y los consejos de sus padres, hasta su adultez como obrero en Rio de Janeiro, donde solía beber y bailar *fórró* hasta que una noche pierde todo lo que tenía como consecuencia de un enfrentamiento con un policía y en una cadena de desgracias, pierde el trabajo y su hogar, viaja a São Paulo para cobrar la indemnización y finalmente se queda a vivir allí, en la casa de su hermana, la madre de Matcheros. El capítulo cierra con la frase “percebe que sua vida, no total, não passa de uma grande decepção” (130). Esa misma frase aparece tres páginas antes como cita debajo de una fotografía en blanco y negro que muestra a un hombre sucio y abandonado, sentado en la puerta de un bar mirando a la nada, con sus muletas apoyadas en la pared. Parece tratarse de un guiño que pretende dar a entender que el fotografiado es Carimbê. Luego de este capítulo, la historia de Rael sigue su curso sin ninguna otra referencia a dicho personaje, dejándonos la impresión de que esa historia funciona más que como parte de la trama, como un excedente en la economía del texto que da cuenta de que “la realidad no cabe en un libro”.

Un análisis de las tapas nos lleva a esta misma conclusión. La tapa de la primera edición del libro, publicada por Labortexto editorial, es la foto de un niño parado sobre la cornisa de un techo de chapa, detrás del cual se ven a lo alto otras casillas de construcción precaria con techos del mismo material. El niño tiene los brazos abiertos y las piernas un poco separadas, como si estuviera crucificado, tiene el torso al aire y lleva puestas solamente unas bermudas y una gorra y con su mano derecha sostiene un revólver. El fondo de la foto es en blanco y negro, pero la parte del cuerpo del niño está coloreada de un rojo que coincide con el color de la tipografía del título del libro. Los ojos del pequeño, por otro lado, están tachados con negro, de la misma manera que se tapan los ojos en los periódicos para no identificar al individuo. Llama la atención, como señala Leila Lehnen (2013), que no haya juego entre la tapa y el relato, dado que al fin y al cabo “(...) the novel’s plot does not focus on youth violence, as suggested by

the cover's imagery" (137). Esta distorsión se repite en la tapa de la segunda novela de este escritor, *Manual Prático do Ódio*, que también muestra a un niño negro ya no con los ojos tapados, sino con nombre y apellido especificado en los créditos³, y con dos alas de plumas que surgen de su espalda. Detrás suyo, nuevamente, se alzan una serie de construcciones precarias con techos de chapa a la vista y cables colgando, que no llegan a distinguirse del todo ya que parece estar anocheciendo. La novela, de todos modos, nada tiene que ver con la violencia infantil, sino que se centra en el planeamiento y la ejecución de un robo a un banco por parte de un grupo de amigos que viven en el mismo barrio, Capão Redondo. El montaje entre las tapas y el interior de cada texto deja un espacio vacío, indeterminado, que evidencia una falta de edición de esa "realidad" que se pretende "adaptar".

La primera novela de Ferréz, paralelamente al trabajo con las fotografías en su edición original, presenta indicios claros de una búsqueda de relatos para *un real no editado*. Sin ir más lejos, Rael, el nombre del personaje principal, es un anagrama de la palabra "real" (Penna, 2011: 291). Y cada uno de los textos escritos por raperos que dan inicio a las partes del libro (cinco en total) profundiza esta búsqueda:

(...) pondo os pés no chão, é bruta a nossa realidade (...) Você já cresce no meio do veneno e chega uma hora em que o desespero é total. Vem a depressão pesada e, se não houver apoio, o maluco fica atacado, injuriado, pega uma arma e vira rápido um suicida. Condenado, arruma várias tretas, troca tiro, mata, o clima pesa, uma bomba pra você já foi programada, entende?. (133-134)

Capão Pecado busca, sin dudas, ahondar en ese "poner los pies en el suelo" y lo hace por medio de la dilatación de momentos íntimos o familiares de cada uno de los personajes que participan de la historia relatada. Frente a la reiterada presencia del acto violento en los discursos de los medios de comunicación tratados como un acto banal provocando así un sentimiento de miedo e impotencia en los espectadores (Martín-Barbero, 2003), los relatos de Ferréz buscan explorar las causas y los pensamientos, desnaturalizando el acto en sí⁴.

³ "O autor e a editora agradecem a Rodnei Rodrigo Silva Borronco, o menino fotografado na capa"

⁴ Se trata del mismo mecanismo que señala Ary Pimentel respecto de la fotografía de Bira Carvalho, artista formado por la Escola de Fotógrafos Populares y habitante de la Favela da Maré: "Não existe aqui a necessidade de documentar a realidade com planos abertos, de modo a mostrar a vida típica do homem nesse meio particular. O primeiríssimo plano é por demais eloquente. Os detalhes, que levam o leitor da foto a povoar os quatro cantos da imagem de realidades que lhe foram sonegadas, têm por objetivo pôr em relevo um aspecto que a fotografia compartilha com outras artes: a reivindicação da atuação cúmplice e colaborativa do receptor" (59).

Manual Prático do Ódio también da a entender esta dificultad de hablar sobre esa “realidad”, aunque sin el recurso de la fotografía como contrapunto. Según el título de la obra, lo que se leerá es un “manual práctico”, una explicación, una serie de instrucciones simples y aplicables (prácticas) para comprender el odio, pero irónicamente se trata de un complejo entramado de relatos que desestiman cualquier reduccionismo. Esta dificultad de “adaptar” esa “realidad” se percibe también en la forma misma de narrar, principalmente por la desorientadora puntuación cargada de comas y con pocos puntos, como expresando una dificultad por cerrar las ideas y, al mismo tiempo, expresando el ahogo de lo relatado al dejar sin aire al lector. El libro, por ejemplo, abre de esta manera:

Abriu os olhos rapidamente, afastou a coberta e levantou a cabeça, olhou fixamente e não a reconheceu, desviou o olhar para toda a casa e finalmente se situou, estava na casa de Rita em São Mateus, tocou o pingente que trazia na corrente e fez uma curta oração, olhou para o relógio e deduziu o horário que Anísio, o marido da Rita, chegaria, resolveu se arrumar apressadamente, foi ao banheiro, lavou o rosto, pegou a carteira e a pistola em cima do sofá e saiu. (13)

Se trata de un párrafo sin un solo punto seguido que en la edición de la novela ocupa ocho líneas. Y cada párrafo que sigue a este, algunos incluso el doble de extensos, tampoco presenta pausas más allá de las comas. El libro enseña la historia no de una manera didáctica⁵, como lo haría en un “manual práctico”, sino de una manera entrecortada, evidenciando la dificultad de explicar el odio.

El propio trabajo en relación con el vocabulario del libro también nos presenta una idea respecto a lo intraducible de cierta sonoridad y significados propios de ese territorio. Este autor, a diferencia de otros de las periferias de São Paulo como Alessandro Buzo o Sacolinha, no se preocupa por marcar entre comillas las jergas ni por explicarlas con un paréntesis o glosario. Si bien en general sus libros mantienen cierto lenguaje neutro, hay momentos (sobre todo los diálogos) que desbordan de jergas y frases crípticas y que pueden resultar incomprensibles para lectores ajenos a ese universo territorial y generacional (e incluso intraducibles, como se puede ver en la versión al español que dista tanto de la versión en portugués⁶):

⁵ El libro presenta, de todos modos, algunos momentos que, como afirma Paulo Tonani do Patrocínio (2013), se pueden considerar didácticos en tanto pretenderían transmitir un mensaje de modo directo al público lector favelado, en sintonía con el quinto elemento del hip hop. “O estatuto literário passa a receber um invólucro disciplinador, através da escrita o autor enumera de forma clara e objetiva qual a postura social condizente com a imagem de sujeito periférico que espera formar no ato de leitura” (167).

⁶ Tanto la versión argentina (Corregidor, 2012), como la versión mexicana (Sur+, 2012), presentan una serie de palabras consideradas como “intraducibles”, que se incluyen en un glosario final.

- Régis, tem a moral de fazer um cavalo?
- Vai pra onde, Lúcio?
- Acho que vou colar lá no bar do Neco, tem como me levá?
- Tem sim, vamo aí.
- Falô, tru, a gente se tromba.
- Firmeza total.

El lenguaje empleado para narrar presenta ciertos espacios recónditos, fuera de control (Reyes, 2013: 151), espacios silenciados por la gramática del portugués padrón que no cualquier lector puede comprender. Como si fueran “pichações”, estos fragmentos solo pueden ser completamente comprendidos por aquellos que conocen la “letra” o el dialecto.

Un análisis detenido de los primeros textos de Ferréz evidencia cómo la mirada de estos críticos está predeterminada por cierta idea de literatura que parece incomodarse ante el hecho de que un autor “filho de motorista de ônibus” (2005: 11), como se ocupa de aclarar Sússekind en relación con Ferréz (único de todos los autores mencionados del que se resalta la biografía familiar), pase a ser considerado como escritor. Es interesante resaltar el modelo mecanicista que utiliza Sússekind para hacer referencia al escritor, al hacer del origen social el principio de una serie lineal de determinaciones.

¿Cuál es la razón, entonces, para excluir a Ferréz, por ejemplo, de este corpus? ¿Por qué los libros publicados por dicho escritor, que dialogan con el rap, las pichações, la fotografía, etc., no pueden ser analizados como experiencias corales?

Los ecos corales de los saraus de las periferias

Y yendo un poco más lejos, ¿qué decir de las declamaciones de los saraus de poesía de las periferias? Los saraus de poesía en la periferia son una presencia innegable a la hora de hacer referencia a la literatura brasileña contemporánea, tal es así que en el 2014, cuando la ciudad invitada de honor a la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (importante evento editorial latinoamericano) fue São Paulo, los escritores seleccionados para ir a representarla fueron los poetas de 16 saraus⁷. Se trata de encuentros para declamar o leer poesía que se realizan principalmente en bares o espacios públicos como plazas, escuelas y bibliotecas.

⁷ CARELLI LYNCH, Guido. “Rap, gritos, música: ayer tronó la poesía de la periferia de São Paulo”. *Ñ Revista de Cultura, Clarín*, 30/04/2014. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Rap-poesia-periferia-San-Pablo_0_1129687312.html (Acceso enero 2016)

Desde el año 2001, con el surgimiento del Sarau da Cooperifa en el barrio de Pirapóirinha (extremo sur de São Paulo), creado por los poetas Sérgio Vaz y Marco Pezão, en las regiones suburbanas de esa ciudad vienen organizándose cada vez más saraus, que hoy han de ser más de 50⁸. Año a año su número se multiplica, llena el calendario día por día y salpica el mapa de este tipo de eventos. Los saraus de la periferia son tantos actualmente que podría trazarse una nueva cartografía urbana que considere como puntos de referencia dichos espacios. En ellos, además de la declamación, circulan publicaciones en formato libro de los autores presentes. Muchos de los saraus tienen hoy en día sus propias editoriales, sus propias estéticas, sus propios poetas. Y todos ellos son puntales fundamentales para la difusión de las producciones de estos escritores ya sea por medio de la divulgación de los libros autorales como por medio de Antologías de los saraus que cada uno viene organizando.

Una de las editoriales más llamativas de este circuito es Toró, un colectivo ideado por Allan da Rosa, Silvio Diogo y Mateus Subverso, nacido en 2005 en el municipio de Taboão da Serra, zona oeste de São Paulo. Hasta el momento Edições Toró lanzó quince libros. La característica más llamativa tiene que ver con que cada una de las publicaciones dialoga con el contenido del libro a través de una caligrafía específica, de dibujos y diseños, de tapas conceptuales, de uso de colores en algunos casos. Hay libros en cajas, hay libros cuyas páginas están unidas por tres tiras de hilo o de cuero, hay libros pequeños, hay libros más grandes, hay libros que en vez del título en el lomo tienen una tela arpillera y un caracol. Los libros de esta editorial establece una tensión interesante y, al mismo tiempo, conflictiva, entre la escritura, el territorio, la voz y el cuerpo, en función de la realidad oral de los asistentes a los saraus y los habitantes de la periferia. Cada uno de los libros publicados por Toró establece superposiciones de categorías que parecerían dicotómicas pero que, en ellos se muestran en diálogo, de un modo “coral”, para utilizar el término de Sússekind.

Un ejemplo en este sentido es la publicación de Allan da Rosa y Priscila Preta, del 2012, titulada *A calimba e a flauta* (Toró). Se trata de un libro compuesto por poemas eróticos, no hay separación entre los poemas del autor y la autora, y tampoco se indica el nombre al final de cada uno de ellos, sino que al pie de página se imprime el dibujo de una calimba o el de una flauta y estos símbolos permiten deducir si se trata de la autoría de Priscila Preta o de Allan da Rosa. Esos dos elementos se vinculan a la forma de goce de los cuerpos de la mujer o del hombre, como dice la autora en los agradecimientos “Para um corpo em movimento, que a

⁸ Según Agenda da Periferia, www.agendaperiferia.org.br/#literatura, consultada diciembre 2016.

dança do encontro seja suspirada pelos sopros da flauta e o dedilhar da calimba⁹". Esta publicación conjunta consigue transmitir un diálogo de placeres que no se organiza equilibradamente (de hecho hay 18 poemas de Priscila Preta y 13 de Allan da Rosa y abre con dos poemas seguidos de la autora y cierra con tres del autor, por ejemplo) sino que va fluyendo como si estuviera marcado por los suspiros de los cuerpos luego de gozar. La escritura de uno y de otro pareciera fundirse, además de en la propia confección del libro, en uno de los poemas indicados por una calimba llamado "Prosa poética", donde la autora dice: "Nossa prosa me excita/Cada trança das idéias/Me dança/Alaga a fogueira/Acende o candeeiro/Mira nossa umbigada//Nossa prosa me excita/Reflito no espelho do seu olho/Salivo no balé do seu beijo/Giro nas palavras/Pouso na poesia da sua lábia//Nossa prosa me excita..." (20). Este poema afirma un diálogo o una trenza ("trança") como parte de su composición, que pareciera haber consistido en un encuentro cara a cara mirándose a los ojos y a los labios fijamente. El libro se acompaña, también, de un CD musicalizado por Giovanni di Gainzá, en el que se escuchan las voces de los autores declamando una selección de 18 poemas, cada uno los propios, aunque en "Prosa poética" Allan da Rosa hace eco de la frase "nossa prosa me excita" luego de la voz de Priscila Preta. Se trata de un proceso de reconocimiento de la identidad femenina y masculina desde un punto de unión y equilibrio que es el deseo, más allá de las construcciones de género.

Otro ejemplo son las publicaciones de Edições Maloqueiristas, que realizan libros de formato padrón, muchos de los cuales también muestran los ecos exteriores en la letra que escribe. En 2013, por ejemplo, publicaron el libro *Sensacionalissimo*, de Caco Pontes, libro que establece un contrapunto entre los titulares o fragmentos de textos de los diarios y escenas delirantes y cómicas que, ¿por qué no?, también podrían volverse noticias. Se trata de un texto con un carácter verbal muy fuerte, que se materializa aún más con la propuesta gráfica. El libro está dividido en secciones, parodiando al periódico ("Nu mundo", "Coluna Soci-All", "Páginas Policiáveis", "(Des)classificados", "Perifericults e Analogicools"), y cada una de esas partes juega con una tipografía particular. La primera de esas secciones presenta pequeños recortes de titulares o noticias dispersos en la página como un collage con un papel blanco recortado en el medio en el que aparece un texto escrito a mano en el que se leen, principalmente, o parodias de chismes populares vueltos noticia o juegos de palabras con un claro tono de humor "Andam a comentar por aí que/ela é puta/e ele, viagrista/Foram feitos um pro outro/Dizem" (14). La

⁹ La calimba es un instrumento musical de origen africano conformado por una caja de resonancia hecho de calabaza o de madera y laminillas generalmente de metal con diferentes longitudes que vibran al ser pulsadas.

segunda sección está escrita con computadora aunque los tamaños de las tipografías varían y el objeto diario aparece nuevamente recortado, aunque ya no rescatando las noticias sino con formas indefinidas que, pegadas unas a otra, forman una imagen clara y concreta, como un grupo de personas brindando con copas en las manos junto al texto “Noite de gala premia o melhor da fofoca nacional / DURANTE O COQUETEL, / TODOS COCHICHAVAM / DIPLOMATICAMENTE” (36). La tercera sección ligada a las noticias policiales está escrita con letras recortadas que recuerda a las cartas anónimas y aparecen, también, imágenes hechas con recortes de papel de diario. La cuarta sección está escrita a máquina y muchos de los poemas se reproducen en diferentes espacios de la hoja, como copias en carbónico. Finalmente, en “Perifericults e Analogicools”, el texto parece irse a los muros de la ciudad: escritos con *pichações*, aparecen textos similares a los de la primera sección. Esta referencia al arte callejero se percibe también en la tapa del libro, que es un stencil de la cara del autor hecho con aerosol rojo, con un fondo hecho también con recortes del diario pero artificializados, esto es, con la tipografía en color rojo y el papel de un verde claro. Todos los poemas de Pontes tocan temas centrales ligados a las diferencias sociales, las relaciones de trabajo, los prejuicios, la política, la educación. Tomando en cuenta estos elementos, el libro de Caco Pontes puede pensarse, también, como una figuración coral, que dialoga con los medios de comunicación, sin caer en dogmas al estilo de las letras de rap, y juega también con la tradición, remontándonos al modernismo, en tanto puede establecerse un lazo con los “poemas-piada” de Oswald de Andrade, por un lado, y con los tropicalistas y su vínculo con los medios de comunicación, por otro.

La producción de los escritores de los *saraus* no se reduce a las publicaciones. En estos más de diez años de actuación, este conjunto fue ampliando sus prácticas de acción a partir de la creación de producciones audiovisuales, registros fotográficos, encuentros literarios, mesas debate, organización de seminarios y cursos, producción de *merchandasing* de cultura periférica, administración de *blogspot* y de páginas de internet, y participación en espacios propios del campo literario brasileño establecido. El objeto libro en medio de este conjunto no se concibe, así, como algo aislado, sino como un elemento más que configura su producción literaria. Esta característica nos remite a una de las hipótesis centrales de Reinaldo Laddaga respecto de las literaturas del presente. Los escritores contemporáneos, de acuerdo con la hipótesis de Laddaga, “han publicado libros en los cuales se imaginan –como se imagina un objeto de deseo– figuras de aristas que son menos los artífices de construcciones densas del lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas,

objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales (14). Estos libros, según Laddaga, son más que representaciones, dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, por lo que no los toman como un objeto concluido sino como un estatuto inestable

Tomando en cuenta estos pocos ejemplos, que podrían multiplicarse en muchos más, cabe preguntarse ¿por qué las producciones de los saraus de las periferias no pueden analizarse como “objetos verbales no identificados”, siendo que caben perfectamente en la definición otorgada por Süsskind ?

Consideraciones finales: el retorno del campo literario

El corpus seleccionado por la crítica como privilegiado para pensar aquellas ricas hipótesis sobre las producciones literarias contemporáneas, en este sentido, excluye de antemano las manifestaciones de determinados grupos en función de un criterio dominante de valoración que, por otro lado, paradójicamente, es muy parecido al del mercado editorial, de acuerdo con la investigación llevada a cabo por Regina Dalcastagnè, en la que se concluye, a partir de un registro de información de las publicaciones de las tres editoriales más importantes de Brasil (Companhia das Letras, Rocco y Record), que:

Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende também às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva. . (Dalcastagnè, 2012: 18)

Este escenario homogéneo que describe la cita de Dalcastagnè se puso en evidencia en uno de los eventos editoriales más importantes del mundo: la Feria del Libro de Frankfurt en octubre de 2013. En dicha oportunidad, la literatura homenajeada fue la brasileña, por lo que fueron seleccionados como representantes un total de 70 escritores elegidos por un comité curatorial conformado por Antonieta Cunha, directora de Livro, Leitura e Literatura de la Fundación Biblioteca Nacional; el periodista y crítico literario Manuel da Costa Pinto y Antonio Martinelli, de Sesc-SP. De acuerdo con este último, la selección de los autores

respondió al siguiente criterio: “Buscamos mostrar um Brasil sem exotismos, mais contemporâneo, um Brasil mais moderno e arrojado; tanto na literatura, quanto nos trabalhos artísticos da programação paralela”¹⁰. Pero en el medio de la celebración, surgió un debate. A la semana de inaugurada la Feria, el diario alemán Süddeutsche Zeitung publicó una nota¹¹ en la que destacaba la hegemonía de escritores blancos, jóvenes y de clase media entre los 70 seleccionados para representar a Brasil, con la excepción de un solo negro, Paulo Lins, y un solo descendiente indígena, Daniel Munduruku. Tres días después, el diario alemán Tagesspiegel publicó una entrevista¹² a Paulo Lins donde, haciendo referencia a aquel artículo, afirmaba: “Eu sou o único autor negro dessa lista. Em que caso isso não é racismo?”.

Es en el marco de ese escenario homogéneo que se están planteando hipótesis respecto del fin del campo literario, pero no se trasladan los cuestionamientos a otro tipo de producciones más heterogéneas y, cuando se trasladan, se hacen de manera generalizada y superficial.

Paralelamente a la demostrada productividad de las hipótesis sobre la post-autonomía, a la hora de analizar los textos, cuando se pasa a analizar el corpus seleccionado por los críticos que exploran esos rumbos, paradójicamente podemos afirmar que retorna con fuerza la idea de campo literario, en la medida en que, como la plantea Pierre Bourdieu (2005), un campo es un espacio de luchas entre los diferentes agentes que ocupan diversas posiciones. “El campo de producción cultural es sede de luchas que, a través de la imposición de la definición dominante de escritor, tratan de delimitar la población de aquellos que tienen derecho a participar en la lucha por la definición del escritor” (332). La invisibilidad de una serie de producciones literarias y el reconocimiento de otra serie por parte de la crítica literaria habla de un *habitus* que gobierna la lógica de un campo determinado, que es producto de un sistema de esquemas de percepción y de apreciación asociados a las prácticas de lectura y escritura y no a las del mundo de la oralidad (Rocha, 2003).

Resulta importante, así, relocalizar las preguntas en torno del campo literario y sus fronteras a partir de las producciones de la literatura marginal de la periferia y el trabajo de los investigadores de literatura en ese sentido es fundamental, ya que, como afirma Bourdieu, son agentes esenciales en el proceso de legitimación y valorización de los textos literarios. Como

¹⁰ “O critério é literário e a literatura inclui questões sociais e não a questão da origem do autor” <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/10/%E2%80%9Cco-criterio-e-literario-e-a-literatura-inclui-questoessociais-e-nao-a-questao-da-origem-do-autor%E2%80%9D/>

¹¹ “Die Farbe der Katzen” <http://www.sueddeutsche.de/kultur/rassismus-in-brasilien-schattierungen-vonbraun-1.1737750-2>

¹² “Rio ist ein Sehnsuchttort für hüftsteife Europäer” <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/sonntag/paulolins-ueber-seinen-neuen-roman-lins-ueber-samba-und-rhythmus-/8888592-2.html>

afirma Julio Souto, los críticos no son meros “constatadores do valor intrínseco” (2014, p. 22), sino que son instancias decisivas, “seja para condenar, desconsiderar ou qualquer outra forma de provocar uma exclusão do campo (privando de capital simbólico específico), seja para valorar positivamente, divulgar ou dinamizar sua posição no mesmo” (Souto, 2014, p. 30). El trabajo que involucra la consagración propiamente cultural, así como el análisis detenido de los textos firmados por escritores de trayectorias no letradas, hasta hace poco tiempo posicionados al margen del mercado editorial y de las investigaciones académicas, apunta a superar prejuicios (intencionales o no) que cargan estas miradas y que orientan determinadas prácticas y la propia forma de concebir lo literario. El trabajo alrededor de los textos, alrededor de eso que está *en* los textos y que solo el trabajo crítico puede analizar, se vuelve así, tal y como lo entiende Beatriz Sarlo en una de sus intervenciones, esto es, “una actividad de alto impacto, una actividad estimulada por el conflicto y la fusión de dimensiones estéticas e ideológicas” (Sarlo, 1997: 38).

Referencias Bibliográficas

- Baudrillard, J. (2012). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Beal, S. (2013) *Brazil under construction. Fiction and public works*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. (1998) *La Distinción*. Madrid: Taurus.
- . (2005) *Las Reglas del Artes. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Dalcastagnè, R. (2012) *Literatura Brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte.
- Da Rosa, A.; Preta, P. (2012) *A calimba e a flauta*. São Paulo: Ed. Toró.
- Debord, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Ferréz (2000) *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto.
- (2003) *Manual Prático do Ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- (2005) *Capão Pecado*. São Paulo: Objetiva.
- Giordano, Alberto (Ed.) (2010). *Los límites de la literatura*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Laddaga, R. (2007) *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lehnen, Leila (2013). *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ludmer, J. (2008). *Literaturas postautónomas 2.0*. Disponível em www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/josefinaludmer.htm Acesso setembro 2011.
- . *Aquí América Latina* (2010) Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Martín-Barbero, J. (2003). *Los laberintos urbanos del miedo*, *Journal: Universitas Humanística*, Vol. 56. N° 56, Pontificia Universidade Javeriana: 96-79.
- Moriconi, I. (marzo 2006) *Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)*. Em *Gragoatá, Niterói*, n. 20: 147-163
- Pimentel, A (mayo-agosto 2014). *Selfie da periferia: pensando a autorrepresentação através da Literatura Marginal e da fotografia de Bira Carvalho*. Em *Aletria*, v.24, n.2: 49-62
- Pontes, C. (2013). *Sensacionalissimo*. São Paulo: Maloqueirista.
- Rancière, J. (2008) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- . *El reparto de lo sensible* (2014) Santiago de Chile: Arces-Lom.

Reyes, A (2013) *Vozes dos porões. A literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Sarlo, B. Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. En *Revista de Crítica Cultural* núm.15, 1997, pp.32-38.

Schollhammer, K. E. (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Souto, J. (2014). *Combater a subcidadania disputando o jogo literário: uma contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica*. Dissertação de Mestrado em Sociología del Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Süssekind, F. (2005) *Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*. Em *Literatura e Sociedade*. Departamento de literatura e teoria comparada da USP, n.8: 60-81

---. (2010) *A crítica como papel de bala*. Em *Observatório da crítica*. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala286122.asp> Acesso setembro 2015

---. (2013) “Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind”. *Jornal O Globo*. Disponível em oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-süssekind-510390.asp, publicado 21.09.13.

Tonani do Patrocínio, P. (2013). *Escritos à margem. A presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras,

Zizek, S. (2005) *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.