

Literatura marginal de la ciudad de São Paulo: características y antecedentes

Lucía Tennina
Universidad de Buenos Aires
Argentina

En el año 2002 las favelas brasileñas alcanzaron una dimensión internacional cuando la pantalla grande estrenó la película *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, basada en un libro homónimo de Paulo Lins, escritor oriundo de la favela llamada justamente Cidade de Deus. Con una estética inspirada en los patrones publicitarios desarrollados durante los años 90, la película presentaba una realidad sin salida dominada por el narcotráfico al ritmo de las balas y del funk, con el accionar de la policía y de los medios de comunicación como cómplices de la violencia generalizada. La representación sobre esos espacios, en este sentido, los presentaba como territorios indomables y sin cultura, “establishing and / or solidifying negative expectations about the *periferia*” (Lehen 130).

De todos modos, a nivel local el proceso que las favelas de Brasil estaban viviendo era más complejo que el que presentaba aquella película, según la cual no había más salida que la autodestrucción. Durante esos años, paralelamente a la criminalización de esos espacios, los mismos habitantes de esas periferias urbanas empezaron a llevar adelante un proceso de “culturalización” (Penna 174) de sus territorios e historias de vida como contrapeso a las estadísticas condenatorias. En palabras de João Camillo Penna, “lo que está en juego [en el Brasil contemporáneo] es la constitución de sujetos a partir de una división moral o penal –(...) el narcotraficante, el marginal- tornándolos objeto de cultura” (*Ibid.*). Este proceso coincidió con una coyuntura política que, con contradicciones, incluía en las agendas la consideración de la cultura como recurso de inclusión y ciudadanización de los actores periféricos. Como señala Leila Lehen en la introducción a su ya citado libro *Citizen anda crisis in contemporary brazilian literatura* (2013):

[...] under Lula's administration [...] traditionally disempowered groups –such as inhabitants of the urban periphery, ethnic minorities, and economically underprivileged segments of the citizenry- have begun to demand their right to substantive citizenship, often through “insurgent practices” that occur not only in the social and civil sphere, but also in the cultural arena (10, 11)

Si bien, al igual que en los años 90, las favelas siguieron siendo fuentes que alimentaban la retórica de seguridad de los medios de comunicación u objetos de espectáculo que permitían un consumo *voyeurista* de la violencia, el nuevo siglo iniciado con la gestión Lula y con Gilberto Gil como Ministro de Cultura abrió las puertas a la visibilidad de voces y expresiones, que antes no tenían posibilidad de ser escuchadas, a través de programas orientados al reconocimiento del trabajo comunitario (como el programa Cultura Viva [Turino 2010])¹. Esta compleja articulación y reconocimiento fueron parte del desarrollo y la consolidación de muchos proyectos culturales que se venían desarrollando en las periferias de Brasil, pero que, cabe aclarar, no tienen que ver con el surgimiento de los mismos, que se dio de manera independiente a los programas estatales.

En el año de 2002, mismo año del estreno de *Cidade de Deus* en todo el mundo, en una favela del extremo sur de la Ciudad de San Pablo, en el barrio de Pirapórinha, empezó a funcionar el *Sarau da Cooperifa*, un encuentro en el que las armas son las palabras, la mirilla es un micrófono y el área de combate es un bar, lugar donde hasta entonces sólo se identificaban relatos de violencia y alcoholismo. Ser de la favela durante esas noches es un orgullo y un riquísimo capital cultural. Se trata de encuentros llamados *sarau*, donde los vecinos (no sólo hombres, también mujeres y niños) se acercan a declamar o leer poemas propios o ajenos durante tres horas. Desde entonces, año tras año algún bar de la periferia de esa ciudad disponibiliza una noche por semana para que la gente de su comunidad organice un *sarau*; hoy en día se pueden contar más de 30 encuentros poéticos similares dispersos por favelas o barrios marginales, conformándose un nuevo mapa de la periferia que ya no se traduce en distancias, sino en nombres de *saraus*. “El único espacio público que el Estado nos dio son los bares. Pensaron que nos íbamos a morir

bebiendo cachaza y transformamos los bares en centros culturales”, dice con orgullo Sérgio Vaz, el organizador del *Sarau da Cooperifa* (Alves). La pobreza, en este sentido, no solamente fue generadora de relatos de terror, sino que también se impuso como un espacio generador de cultura. Y en sintonía con esta propuesta, la mayor parte de los textos que se escuchan en los *saraus* tiene como temática la realidad de las periferias, pero con otro significado diferente al de los relatos oficiales y mediáticos: la periferia no funciona en dichos textos como una porción de tierra, no es una extensión, ni tampoco se la refiere a partir de números porcentuales que expresan estadísticas, sino que está vinculada a un valor afectivo, sostenido a partir de la idea de una experiencia compartida vinculada por la solidaridad, el sacrificio y la fuerza. Dice, por ejemplo, un poema que suele escucharse en el Sarau da Brasa (zona norte de São Paulo), llamado “Periferia”, de Samanta Biotti Neves:

Pedra! Morro! Favela! Laje! Gente! Sonho! Mágica! / Em cada beco um sobrevivente/ Nas ruas somos suburbanos./ Marginais! // No córrego as doenças/ Em cima constroem casas// No alto do morro uma cruz/ Ao lado a fé dos crentes// No chão um quase asfalto/ Em cima crianças brincam// O sol ilumina uma pequena parte/ Na outra só uma noite fria // E no meio de tudo isso/ Vejo um menino que sorri!/ Vendo sua pipa subir!/ O vento na rabiola passa por todos os lugares que ele um dia espera ir// Vendo de longe, penso eu/ Não há poesia mais pura e sincera do que aquela que vem da favela!
(124)

La descripción de todas las deficiencias estructurales que caracterizan a los diferentes espacios que hacen a la “periferia” no disparan, como se puede leer en este poema, un discurso lastimoso, sino que se toman como un bienpreciado, un capital que define a un nosotros marcado por una experiencia común que se piensa estéticamente.

El proceso de culturización de las favelas como acceso a la ciudadanía y a nuevos modos de vida con la literatura como pivote, se manifestó fuertemente en tales encuentros en diferentes bares de la periferia, pero tuvo su momento fundacional un año antes del inicio del *Sarau da Cooperifa*, con la publicación de la antología de literatura hecha por el escritor Ferréz² para la

revista *Caros amigos*. La revista *Caros amigos* había empezado a circular no solamente en los barrios del centro de la ciudad sino también “del otro lado del puente”³. Típica publicación latinoamericana de izquierda que acompañaba y alentaba los cambios progresistas que se dieron en Brasil desde la llegada del PT al poder, la revista presentaba en el 2001 una impactante tapa con el dibujo de un cajón en forma de pistola en el que se apoyaban una rosa y una pluma que goteaba tinta roja. Se trata de una revista que acompaña los textos con dibujos de grafiteros, bajo la idea de que llame la atención a los lectores no habituados a comprarla, tal y como explica Ferréz años después reproduciendo el diálogo entre él y el editor:

“Quiero editar una revista que le atraiga a los ladrones, chicos de institutos de menores, prostitutas, todo el mundo que no lee la revista quiero que sea atraído por esa revista”. “¿Cómo vas a hacer eso?”. Y le dije “voy a hacer una tapa en la que va a haber un cajón en formato de pistola y dentro del cajón en formato de pistola va a haber una rosa, o sea, la pistola no está ahí, el arma no está ahí, está la rosa, que es el sentido de la literatura marginal, que es la rosa con la pluma”. (Tennina 126)

El nombre de la revista en aquella oportunidad se completaba con las palabras “Literatura Marginal” y el subtítulo era “La cultura de la periferia”. La antología hecha por Ferréz compilaba escritores oriundos de las regiones periféricas principalmente de San Pablo, aunque también de Rio de Janeiro –entre ellos el propio autor del libro *Cidade de Deus*, Paulo Lins- haciendo pública una escena literaria invisible hasta entonces no solamente en la escena literaria brasileña sino en los mismos barrios de origen de sus autores.

Dichas publicaciones visibilizaron en aquel momento una producción literaria dispersa y desconocida incluso por los mismos colaboradores y le dieron un nombre para identificarla. Cada uno de estos números abría con un manifiesto donde se fue dando forma y consistencia a la categoría “literatura marginal” con la explícita intención de hacerle un lugar en el campo literario brasileño. Dice casi al comienzo el *Manifiesto de abertura: Literatura Marginal (Ato I – 2001)*:

O Caros Amigos/Literatura Marginal vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. E temos muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso [...] Como João Antônio⁴ andou pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro sem ser valorizado, hoje ele se faz presente aqui e temos a honra de citá-lo como a mídia o eternizou, um autor da literatura marginal [...] Mas não podemos esquecer de Plínio Marcos⁵, que vendia seus livros no centro da cidade e que também levou o título de autor marginal e acabou escrevendo dezenas de obras⁶. (2)

Como se puede notar a través de esta cita, la “literatura marginal” consiste en una producción escrita que se legitima como tal afirmando su originalidad (se insiste en que son relatos imposibles de ser contados por quien no acarrea vivencias periféricas) y afirmando al mismo tiempo un pasado (se puede trazar una genealogía de “literatura marginal” dentro de la literatura brasileña, con nombres como Plínio Marcos, João Antônio, la literatura de cordel y en otros fragmentos, Solano Trinidad⁷, Maria Carolina de Jesus⁸). La fuerza con la que se instaló esta categoría no solamente le dio identidad a una serie reunida sino que también cristalizó las herencias culturales propias de las periferias de San Pablo, obligando así a complejizar la idea de periferia y a ampliar el concepto de literatura.

Esta literatura inaugurada por la producción de Ferréz empezó a considerarse dentro de la crítica literaria desde la lógica de pensamiento de Antonio Candido como la “dialética da marginalidade”, como momento posterior a la llamada “dialéctica da malandragem”. Antonio Candido en su artículo “Dialéctica da Malandragem –caracterização de um Sargento das Milícias” (2000) desarrolló una interpretación de la especificidad histórica brasileña, basada en una dialéctica entre orden y desorden caracterizada por la figura del “malandro” –hombre de muchas caras y discursos, que tiene la habilidad de obtener ventajas en situaciones más diversas y adversas. Según aquella interpretación, las diferencias sociales y de clase de la sociedad brasileña poseen en última instancia un horizonte de conciliación y de absorción. El Brasil puede ser entendido, de acuerdo con este mecanismo que propone Candido, como una vacilación entre el orden y el desorden. Ahora,

frente al nuevo escenario del Brasil contemporáneo, que tiene a la violencia como un denominador común, la disputa simbólica pasa por otro lado:

[...] a “dialética da malandragem” está sendo parcialmente substituída ou, para dizer o mínimo, diretamente desafiada pela “dialética da marginalidade”, a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação.⁹(Castro Rocha 36)

Ya no existe una ley que delimite el fuera de la ley, dado que el conflicto se localiza en un espacio donde la ley es otra o directamente no es. Las dos primeras novelas de Ferréz son claves para comprender este fenómeno, dado que presentan la suspensión del orden jurídico y de los derechos de los ciudadanos que sufren cada uno de los personajes, inmersos en un estado de excepción en territorio *favelado*. El orden jurídico en el territorio que narra Ferréz está suspendido, y cuando aparecen las leyes del Estado son usadas como nombres de empleos o como formas de ser. En *Manual Prático del Odio*, por ejemplo, al presentar al personaje Lúcio Fe dice: “Não havia mano mais considerado na quebrada, mas fazia uns 121 para viver, ou seja, vira e mexe matava alguém por dinheiro” (26), haciendo referencia al Artículo 121 del Código Penal brasileño vinculado a los homicidios. O, en el mismo libro, podemos leer: “Aninha sabia que bandido que não resolvia seus BO’s, os boletins de ocorrência, era taxado de fuleiro” (43). Para darle un nombre a estos nuevos tiempos el autor del célebre libro *Cidade de Deus* propuso en ese mismo libro el término “favela” como una acepción antigua de lo que hoy es la “neofavela”, un espacio atravesado por la guerra entre los traficantes de droga y la violencia y corrupción de la policía (Lins).

Pero el impacto de estas producciones no solamente se da por la realidad otra que presentan alrededor de las favelas. La literatura marginal llama la atención, también, como un momento de emergencia de voces otras que toman la palabra:

a literatura marginal ou periférica antigamente não tinha um nome. A gente fazia literatura e não era enquadrado nem como

contemporâneo, nem como de elite, a gente não é de elite, então a gente ficava meio jogada, não tinha um nome. Aí quando eu pus o nome, eu trouxe esse nome de volta, que é um nome antigo que as pessoas chamavam alguns escritores como preconceito “é literatura marginal, é da margem”. Aí eu falei, tá, vou por nos meus escritos literatura marginal, quem quiser vir comigo, os novos autores, vou por também literatura marginal. E aí muita gente falou assim “ah, mas o cara deu o nome que depois estigmatiza, acaba ficando marcado” mas a gente não era conhecida como nada?! Então pelo menos que seja marcado por alguma coisa, que o moleque que hoje começa a escrever possa falar “ô eu sou isso, sabe? eu tenho um nome, um movimento para seguir, eu tenho uma coisa para ir junto” (Ferréz 2010).

La gran revolución de estas producciones fue el haberse identificado como literatura y el haberle dado un nombre dentro de la literatura brasileña. Una de las principales arenas de disputa de este Movimiento es dentro del campo literario: hay una intención de reconocer su lugar en la literatura brasileña a partir del trabajo con una lengua propia (la jerga o, en portugués, *gíria*) y una genealogía particular que considere autores olvidados en la historia de la literatura brasileña.

Justamente en un momento en el que la literatura del presente está entendiéndose desprendida de la categoría de “literatura”, proceso que Josefina Ludmer se ocupó de definir como “literaturas posautónomas” (Ludmer), y en el que, asimismo, se habla constantemente de “escrituras diaspóricas”, “fuera de lugar”, construidas alrededor de “imaginarios cosmopolitas” (Siskind), precisamente en este momento de cuestionamiento del campo literario, surgen escrituras de la periferia que se legitiman desde la noción de literatura y del espacio periférico que se pretende territorio conquistado y redefinido. Escrituras que se reafirman como literatura, a su vez, desde el objeto libro, que se piensa como un espacio ocupado y venerado. La literatura de la periferia se propone conquistar espacios de la cultura de trayectoria letrada en un momento en el que ésta se encuentra debilitada, no con el fin de revivirla, sino con el explícito propósito de desacralizarla. Dice Marcelino Freire, uno de los escritores vinculados a la periferia:

É preciso que a literatura esteja ao lado da batata frita, ao lado da cerveja, ao lado do amigo, ao lado do músico [...]Eu quero dar um

recado pros escritores encastelados e ensebados: que acordem pra Jesus! Tomem vergonha na cara porque a literatura se processa aí: viva, de forma viva, e na rua... (Alves).

El mecanismo de entrada a la literatura que llevan a cabo estos escritores por medio de sus textos tiene como dispositivo central, tal y como se puede percibir en la cita anterior, el mismo aspecto que de acuerdo con la teoría de Josefina Ludmer está borrando sus delimitaciones: la referencialidad. Es en este sentido que todos los libros que se autoidentifican como literatura marginal presentan una escritura repleta de un lenguaje coloquial propio de las periferias de la ciudad de São Paulo e intertextualidades vinculadas a letras de *rap* de dicha región, como marcas territoriales concretas, y todos ellos, también, le otorgan un lugar central en las solapas a las biografías de los autores en tanto historias de vida periféricas y no tanto como biografías literarias.

Capão Pecado (2000), la primera novela de Ferréz, es ejemplar para comprender el pacto referencial que proponen establecer estos textos: el libro, además del texto con 23 capítulos, contiene dos apartados fotográficos: el primero, después del capítulo 8, con 26 10 fotos a color, y el segundo después del capítulo 14 con 26 fotos en blanco y negro. El libro abre, a su vez con una foto del escritor en una posición rapera, con la favela detrás. Estas fotografías, principalmente las del interior del libro, como señala Leila Lehen (2013) en su cuidadoso análisis de las imágenes de este libro, “establish a direct link between fictional story and individual stories” (136), es decir, contribuyen a pensar que existe una coincidencia entre el relato y las imágenes. La primera sospecha que aparece es la de que el protagonista, llamado Rael, remite a Ferréz, dada la cantidad de retratos del autor en el interior del libro que juegan con los indicios textuales que asocian la imagen del protagonista con Ferréz, como el hecho de que ambos sean grandes lectores, que estén interesados por las historietas y que las madres de ambos sean empleadas domésticas, entre otros indicios. Además, parece existir 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). Sumadas a estas coincidencias, tanto el escenario del texto como el de las fotografías es el barrio de Capão Redondo, barrio donde nació y vive hasta hoy el autor, y algunas de las fotografías fueron tomadas por él mismo. El propio barrio, por otro lado, es otro elemento coincidente entre texto e imágenes, dado que ambos insisten en los mismos temas: por un lado, los problemas de infraestructura (“*Capão Pecado’s* photographs show that the public services of the neighborhood are as precarious as the texts suggest” [Beal]) y además, ambos presentan e insisten en el mismo tipo de transporte -las motos y los Volkswagen “fuscas”. Se repiten, por otro lado, en el texto y las imágenes las referencias a la infancia como un *locus amoenus* (hay muchas fotos de niños sonriendo y jugando). Fotos e historia muestran, además, un mundo principalmente masculino puertas afuera (no dentro de las casas). Finalmente, la presencia del *hip hop* en los textos iniciales a cada capítulo se replica con la aparición de los raperos¹⁰ en las fotografías y en las vestimentas con remeras o camisas y pantalones un talle más grande, sin intenciones de mostrarse sensuales sino más bien masculinos.¹¹

El pacto referencial que acompaña al ficcional en los textos de literatura marginal es el aspecto más desarrollado por los críticos literarios que estudian estas producciones (cf. Lehen, Tonani do Patrocínio, Villarraga, Martínez, Beal, entre otros). De todos modos, para comprender más plenamente la particularidad textual de esta literatura consideramos que es necesario sumarle a dichas preocupaciones el análisis de los antecedentes discursivos que resuenan en ellos, más allá de los nombres de escritores citados en las biografías literarias que cada autor refiere de sí mismo. Trabajaremos aquí con cuatro discursos que consideramos claves en este sentido: el *hip hop* (el más trabajado por la crítica), la literatura de cordel, las religiones evangélicas y la cultura negra. Creemos que la consideración polifónica de los textos que se autoidentifican como marginales o periféricos nos permite comprender, por un lado, la trayectoria no letrada que los atraviesa y, por otro, las causas de la localización de la literatura marginal específicamente en la Ciudad de San Pablo.

La literatura marginal es una literatura que, al tiempo que se afirma desde el objeto libro y el cultivo de la figura de autor, se define también desde otros elementos que escapan a la noción moderna de literatura, tales como el cuerpo, la voz y la comunidad. Estas particularidades están relacionadas con la variedad de discursos que atraviesan las letras de estas producciones, que no tienen que ver precisamente con intertextualidades, sino con influencias retóricas y ritualísticas.

El más evidente y más analizado de los discursos presentes en la literatura marginal es el *hip hop*. La propia idea de “movimiento” de literatura marginal, de hecho, tuvo una clara inspiración en el *hip hop* que en San Pablo tiene una presencia fuerte y organizada desde los años 80. Como dice Heloísa Buarque de Hollanda: “La literatura marginal, tal y como hoy se la conoce en las *quebradas*, tiene que ver directamente con el impacto urbano y político del *hip hop*. Hasta definiría a esa literatura no como “literatura marginal” sino como “literatura hip hop”” (279).

El hip-hop aparece en las calles brasileñas en los años '80, en la Plaza Roosevelt y en el metrô São Bento, de la ciudad de San Pablo, durante un período post dictatorial de recuperación del espacio público, a través de manifestaciones de grafitis y de danza break, acompañada por un canto improvisado con poca preocupación por el contenido contestatario o de protesta de las letras: “[...] no começo [...]proliferou um tipo de *rap* inocente, descontraído e brincalhão, que mais tarde viria a ser conhecido como “rap estorinha”, designação que trai certo desprezo pelo antigo estilo” (Zeni 231).

Es en los años '90, a partir principalmente del impacto de los versos de los Racionais MCs y su letra “Panico na Zona Sul”, se consolida el llamado “quinto lenguaje”¹² del *hip hop* que refiere al compromiso y a la función contra-informativa de sus letras:

Então quando o dia escurece / Só quem é de lá sabe o que acontece [...] / E pode crer a verdade se omite / Pois quem garante o meu dia seguinte [...] / Justiceiros são chamados por eles mesmos / Matam humilham e dão tiros a esmo / E a polícia não demonstra sequer vontade / De resolver ou apurar a verdade / Pois simplesmente é conveniente / E por que ajudariam se eles os julgam

delinquentes / E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum / Continua-se o pânico na Zona Sul. [...] / Não somos donos da verdade / Porém não mentimos / Sentimos a necessidade de uma melhoria / A nossa filosofia é sempre transmitir / A realidade em si [...]

Como se puede percibir, este nuevo relato proponía un develamiento de las operaciones criminalizantes de las instituciones del Estado, como la policía en este caso, que se lleva a cabo básicamente a partir de un desplazamiento del sistema semántico que solía asociarse al “centro” o al “asfalto”: “pánico”, “inseguridad”, “injusticia”, están en las calles de la zona sur y no en los barrios de clase media de la ciudad. Las letras de *rap* empezaron a poner en funcionamiento una cada vez mayor variedad de relatos interesados en la resignificación del negro, del pobre y del favelado, reconfigurando así el mapa social y moral de los relatos hegemónicos. Operación doble: desterritorialización de las operaciones criminales y resignificación de las identidades criminalizadas.

Durante esos años de crecimiento del *hip hop*, en algunos escenarios de la zona sur de San Pablo se empezaban a escuchar voces de poetas declamando sus producciones antes del comienzo de los shows y hasta el día de hoy continúa ese lazo (es muy llamativo el número de autores que participan directa o indirectamente de la cultura *hip hop*: pertenecer a un movimiento no excluye la actuación en el otro). Muchos de los escritores periféricos que forman parte también del *hip hop* suelen recordar que no es casualidad esa conexión teniendo en cuenta, por ejemplo, que las siglas *rap* significan “rithm and poetry” (ritmo y poesía).

El vínculo entre la cultura *hip hop* y la literatura marginal se refleja en los propios textos en muchos niveles debido a, principalmente, las proximidades identitarias entre los actores. Como señala Erica Peçanha de Nascimento:

[...] apesar de se utilizarem de expressões artísticas diferentes, os hip hoppers e os escritores da periferia usufruem repertórios culturais e sociais comuns que indicam muitas proximidades entre eles: valem-se dos mesmos termos (como “mano”, “preto”, “favela” e “gueto”), defendem movimentos que reivindicam a “representação” da periferia no plano cultural, exercem profissões que se colocam como alternativas às

profissões operacionais e que trazem status social, questionam os valores socioculturais e os estilos de vida dos mais ricos, e combatem os mesmo inimigos –“o sistema” e “a elite” (160).

En efecto, las temáticas que muchos de los textos de la literatura marginal traen a colación establecen un diálogo intertextual con letras o categorías del *rap*. El ejemplo más evidente en este sentido es la primera edición de la novela de Ferréz *Capão Pecado*, donde cada capítulo está antecedido por un texto de un rapero la zona sur, algunos de ellos aparecen, además, en las fotos del interior del libro, hay muchas citas de canciones de *rap* de sus grupos y la propia contratapa del libro en lugar de tener citas de críticas de diario o de otros escritores, tiene fragmentos de aquellos textos.

La cercanía entre el *hip hop* y la literatura marginal se puede percibir también en las rimas de algunos de los poemas declamados en los *saraus* y en sus encabalgamientos, que proyectan la forma de declamar del rapero, como podemos ver en el poema de Dugueto Shabbaz, autor de la zona sur: “Depois que a noite cair e a treva dominar/O cagueta dormir e o sentinela passar/ Eu vou de novo fingir quando silencio reinar/Aí vou sorrir quando o candeeiro apagar” (112)¹³ Los versos con una cesura y con rimas consonantes al final de cada hemistiquio, por ejemplo, son típicas de las letras de *rap* y se pueden percibir perfectamente en este poema. Se trata de un acento que permite imaginar el movimiento del cuerpo que al declamar el poema, un vaivén que connota una actitud de enfrentamiento y afirmación que se escenifica durante los *saraus* de poesía donde, como señala Tonani do Patrocínio, “o corpo passa a ser utilizado como suporte de um discurso que almeja denunciar a violencia e a opressão social” (105).

Además del *rap*, otro elemento que se percibe en los escritos de literatura marginal es la gran presencia nordestina en la periferia de San Pablo. La mayoría de los escritores del movimiento de literatura marginal están vinculados a tal región (como Ferréz, por ejemplo, a través de su madre bahiana), y en su mayoría, son hijos de hombres o mujeres que llegaron a San Pablo hace treinta años ante el intenso avance de la industrialización brasileña en ese período, liderado por la industria paulista. “Em 1970, São Paulo

aumenta sua participação populacional, concentrando em seu território 19,1 % da população brasileira. Minas Gerais, ao contrário, reduz sua participação para 12,3 %” (Rigotti 61). Muchos de los hijos o nietos de esa población que migró en edad activa a San Pablo, son hoy muchos de los jóvenes poetas marginales, organizadores de *saraus* o frequentadores.

No es extraño, en este sentido, que toda novela que se autoidentifica como “marginal” presente uno o más personajes nordestinos. Un ejemplo paradigmático al respecto es, nuevamente, la primera edición de la primera novela de Ferréz, *Capão Pecado*: esta novela 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, novio oficial de Paula en un principio. Aparecen, como suele ocurrir en las novelas de Ferréz, muchos personajes secundarios y entre ellos Carimbê, el tío de Matcheros, que hasta el capítulo 14 inclusive solo se lo menciona al pasar solamente dos veces y se lo describe como un borracho perdido que se la pasa tirado en el sofá del living de la casa de Matcheros, sucio, abyecto: “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 enteramente a este personaje, por más que no aporte nada a la economía de la historia. Ubicándonos en un escenario distinto al del barrio de Capão Redondo, Rio de Janeiro, y un tiempo anterior a la trama de la novela, 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 forró y una noche de esas pierde todo lo que tenía por enfrentarse a un policía y en una cadena de desgracias pierde el trabajo y su hogar, teniendo que viajar a San Pablo para ir a cobrar la indemnización, donde se queda a vivir en la casa de su hermana, la mamá 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, o uno de los tantos Carimbês nordestinos que juegan su suerte en las periferias de San Pablo. Luego de este capítulo, la historia de Rael sigue su curso sin ninguna otra referencia Carimbê, dejándonos la impresión de que ese capítulo funciona más que como parte de la trama, como un homenaje a los nordestinos de las periferias de San Pablo.

Pero la vinculación entre este tipo de literatura y el nordeste brasileño no solo es identitaria, sino también textual por medio de la literatura de cordel, que es considerada un antecedente en el ya citado Manifiesto de Abertura: Literatura marginal (Ato 1-2001), escrito por Ferréz:

Fazemos uma pergunta: quem neste país se lembra da literatura de cordel? Que traz a pura essência de um povo totalmente marginalizado, mas que sempre insistiu em provar que a imaginação não tem fronteira? A literatura de cordel, que cem anos completou, é literatura marginal, pois à margem esteve e está [...] (*Ibid*)

La literatura de cordel es una práctica propia del nordeste de Brasil¹⁴ que data del siglo XIX pero sigue vigente hoy en día y, de hecho, se escucha reiteradamente en los *saraus* de poesía de la periferia. El nombre “cordel” deriva del modo de circulación y edición, que consiste en pequeños folletos vendidos a precios accesibles en las ferias y mercados, exhibidos en una cuerda (cordel) y sostenidos por un broche (Silva 192). Se trata de una producción escrita que está muy cerca de la oralidad, ya que son textos para ser leídos. De hecho, la primera instancia de lectura es en la feria misma, donde el vendedor declama la historia en voz alta, interrumpiéndola en el momento del clímax, para dejar con intriga al auditorio y hacer que compren los folletos (Galvão 119). La declamación es central en estas historias: más allá de que la trama sea atractiva en la literatura de cordel, es necesario que se sepa mantener el ritmo y destacar bien algunas frases, para que los demás comprendan y se envuelvan en la lectura o declamación.

Esta tradición literaria fue, como dice Michel Yakini –poeta y uno de los organizadores del *Sarau Elo da Corrente*- “parte del equipaje” de los nordestinos que migraron en masa a la ciudad de San Pablo en diferentes

épocas instalándose en los barrios periféricos. Y su vinculación con la literatura marginal es tan reconocida que, como ya lo mencionamos, Ferréz desde el número I de la Caros Amigos/Literatura Marginal la afirma como antecedente.

En este sentido, explica Yakini:

Hay quien considera, por ejemplo, que el lenguaje del rap y de las batallas de improvisación, en el escenario del Hip-Hop desde los años 80, tiene mucho de las letras y el ritmo nordestino, por eso asumió una cara bien brasileña. En relación al movimiento de literatura de las periferias de la ciudad, el cordel aparece de forma marcante en varias publicaciones y en los verbos y acentos de sarau literarios.

La literatura de cordel presenta, de hecho, sus variantes entre los escritores de la literatura marginal, aunque no en los escritores ligados al *hip hop* (como Ferréz). Augusto Cerqueira, un poeta frecuentador del *Sarau da Cooperifa*, por ejemplo, afirma que sus poemas son “cordel urbano” dado que responden a la métrica del cordel y tienen la característica de contar historias de amor o aventuras de manera humorística, como suele leerse en el cordel llamado “tradicional” (Curran 17), pero sus temáticas están centradas en la ciudad y sus márgenes y no en tierras nordestinas. Hay, también, una importante cantidad de poemas cordelizados con la temática del desarraigo ligada a la realidad de ser nordestino y vivir en San Pablo. Dice, por ejemplo, “Feliz quien allá quedó” de João Nascimento Santos, un poeta nordestino frecuentador del *Sarau Elo da Corrente* (en el barrio de Pirituba, zona oeste de SP):

Sertão bonito e meu pai/Nunca saiu de lá/Só eu desobediente/Quis no mundo me jogar//Prometendo que um dia/Pro Sertão ia voltar/Mas até hoje não pude/Meu sonho concretizar//Por isto eu e meu pai/Estamos vivendo ah chorar/Ele porque eu estou aqui/E eu por não estar lá//Mas prometo pai querido/Que um dia eu voltarei/Para juntinho de te/E no Sertão morarei//Vou ver a felicidade/Que ficou em nosso lar/Pois quando saí de casa/Ela não quis me acompanhar//Tenho certeza papai/Ela estar em nosso lar//Irei pra junto de te/Para com ela encontrar (7, 8)

Con versos de 7 estrofas, como suelen ser los poemas de cordel, publicado en un folleto xilografiado editado por el propio *Sarau Elo da*

*Corrente*¹⁵, el yo lírico de este poema es un migrante nordestino que a la distancia convierte ese espacio en un *locus amoenus* mientras que “o mundo” en el que vive es un espacio ríspido y solitario, invirtiendo las formas de representar el *sertão*¹⁶ en la poesía de cordel, dado que suele ser un territorio desapacible mientras que el “sueño” está en salir de ese suelo. Este poema suele ser declamado de manera cantada en el *sarau*, con un tono monocorde y nada acelerado, transmitiendo la idea de cansancio y decepción que refuerzan lo dicho en el poema.

La marca de la literatura de cordel, además de en los textos, se percibe en los *saraus*, dado que la literatura de cordel arrastra una tradición de lectura frente a otros lectores/oyentes. La lectura de los folletos de cordel raramente era solitaria y el migrante o descendiente de nordestino está familiarizado con ese tipo de prácticas (Galvão 119). Por otro lado, el valor dado al contador de historias en la literatura de cordel, la consciencia práctica, sin importar que sea la misma historia la que se lea o declame una y otra vez (*Id.* 122), está presente también en los *saraus*.

Mayor aún que la nordestina, es la presencia negra en la periferia de la Ciudad de San Pablo, marcada por la violencia y la marginación, tal y como lo afirma de manera contundente el inicio de la canción Capítulo 4 Versículo 6, del grupo de *rap* Racionais Mc's:

Sessenta por cento dos jovens de periferia sem antecedentes
criminais / Já sofreram violência policial / A cada quatro pessoas
mortas pela policia, três são negras / Nas universidades brasileiras /
Apenas dois por cento dos alunos são negros / A cada quatro horas,
um jovem negro morre violentamente em São Paulo / Aqui quem
fala é Primo Preto, mais um sobrevivente

Muchos de los textos de la literatura marginal abordan esa desigual realidad, como por ejemplo el cuento “Fábrica de fazer vilão”, de Ferréz, cuento que forma parte del libro *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006). En ese cuento Ferréz aborda la violencia policial contra negros y pobres en un bar de la favela:

Vamos, porra, vamos falando, por que aqui só tem preto?
Porque... porque...
Por que o quê, macaca?
Minha mãe num é macaca.
Cala a boca, macaco, eu falo nesse caralho.
O homem se irrita, arranca a caixa de som, joga no chão.
Fala, macaca.
É que todo mundo na rua é preto.
Ah! Ouviu essa, cabo, todo mundo na rua é preto.
Por isso que essa rua só tem vagabundo, só tem nóia. (12)

Este cuento corto logra condensar una escena de extrema violencia sin motivo alguno contra un joven y su madre, ambos negros. La estructura narrativa, como señala Paulo Tonani do Patrocínio al analizar este cuento, es clave para transmitir este clima:

A narrativa é de extrema violência. Em poucas linhas, Ferréz aborda de forma clara e objetiva o sofrimento que a discriminação racial causa em suas vítimas. No conto, serão os fragmentos que estruturam a apresentação da cena. O autor revela um domínio pouco usual dos artifícios literários, conseguindo produzir um conto que aborda de forma contundente o tema da violência racial sem, no entanto, criar uma forma narrativa didática (165)

Además de textos de denuncia como el de Ferréz, hay muchos otros textos autoidentificados como “marginales” que hacen alusión a esta realidad reafirmando la propia negritud con orgullo y con un tono de denuncia y voluntad de cambio, como el poema “Sou negro do gueto” de Fuzzil, un rapero y frecuentador del *Sarau Elo da Corrente*:

Sou preto, Doutor/ Não me chame de pardo/ Sou preto por cima.../ Preto por baixo.// Sou preto, Doutor/ Não me chame de moreno/ Sou preto por fora.../ Preto por dentro.// Sou preto Doutor/ Não me chame de burro/ Sou preto sim.../ Com muito orgulho//. Sou preto Doutor/ Exijo respeito/ Sou preto feliz.../ Sou preto do gueto (65)

La literatura marginal tiene como característica central la necesidad de marcar las fronteras del “yo” no solamente por medio de los paratextos, esto es, la biografía del autor, la foto y los agradecimientos, sino también a través de la afirmación de un “yo lírico periférico” en sus poemas. La producción de

los poetas negros evidencia una aún mayor preocupación por afirmar una identidad del yo, revelando una pluralidad y complejidad del mismo: el sujeto negro y periférico elige reubicarse para llevar a cabo su autorrepresentación. El yo lírico de este poema, por ejemplo, al tiempo que se define como “del gueto”, reflexiona sobre su identidad negra y sobre la hipocresía de usar otros nombres para identificarla. Como señala Pierre Bourdieu, “la probabilidad de sentirse incómodo en el cuerpo de uno (...), el malestar, la timidez o la vergüenza son tanto más fuertes en la medida en que es mayor la desproporción entre el cuerpo socialmente exigido y la relación práctica con el cuerpo que imponen las miradas y reacciones de los demás” (85). Es esa incomodidad a la que refiere Bourdieu es la que se desarma en este poema de Fuzzil.

Además de leerse como temática social en los poemas y novelas, la presencia negra en la literatura marginal también se lee por su historia y su cultura en Brasil que aparecen como un antecedente que contribuyó a la articulación de la literatura marginal. Cabe recordar aquí que esta influencia también fue explícitamente afirmada por Ferréz en los manifiestos que abren las ediciones especiales de la Caros Amigos. En el primer manifiesto de literatura marginal que escribe Ferréz (Caros Amigos/Literatura Marginal Ato I), este autor identifica como antecedentes literarios a escritores de la literatura negra (como los ya mencionados Solano Trinidad y Carolina María de Jesús) y a héroes negros como inspiradores (recordemos, además, que Ferréz es un nombre literario de Reginaldo Ferreira da Silva que se forma a partir de la mezcla de los nombres de dos héroes populares, justamente un nordestino y otro negro: Ferréz= Virgulino **Ferreira** da Silva¹⁷ + **Zumbi** dos Palmares¹⁸). Asimismo, en dicho manifiesto el escritor plantea que la lucha de la literatura marginal es la misma que inició el grupo social negro desde la esclavitud. Al respecto, dice: “quemaron nuestros documentos, mintieron sobre nuestra historia, mataron a nuestros antepasados”. Sin dudas hay aquí una referencia a la quema de documentos sobre los negros esclavos que el Ministro de Justicia Ruy Barbosa llevó a cabo en 1889, año de la abolición de la esclavitud.

El investigador Mário Augusto Medeiros da Silva, autor de la reconocida investigación “A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)” (2012), reafirma esa conexión explicando que la aproximación de la literatura negra a la literatura marginal-periférica puede ser rastreada a través de la participación de algunos escritores periféricos (Allan da Rosa, Sacolinha y Elizandra Souza) en la serie *Cadernos Negros*, de cuentos y poemas “afro-brasileños”, que existe desde 1978. Estos tres autores que nombra Medeiros da Silva tienen un interesante camino porque se acercaron a la Literatura Negra a partir de su primera identificación con la literatura marginal. Podríamos decir en este sentido que la aparición de la literatura marginal, a pesar de ser más reciente, proveyó a la literatura negra de un plus identitario que vino a reforzar y complejizar aún más su definición.

Finalmente, una marca ya no abiertamente expresada por sus participantes pero que sin dudas influye en los textos y las voces de la literatura marginal, es el universo retórico y experiencial de las iglesias evangélicas¹⁹ en la periferia de San Pablo. Así como en cada cuadra de esos barrios puede haber uno o más bares, las iglesias tienen una presencia tanto o más numerosa y se tornan, al igual que los bares, en espacios de socialización. Como señala el investigador Ronaldo de Almeida:

A partir de uma pesquisa quantitativa na Região Metropolitana de São Paulo, entre os mais pobres que participam de alguma associação, cerca de 70 % participam de associação religiosa. Logo, o associativismo nas classes menos favorecidas é predominantemente religioso. A observação etnográfica que vem sendo realizada desde 1996 em Paraisópolis –segunda maior favela de São Paulo com cerca de 80 % dos moradores oriundos da região Nordeste- revelou o papel desempenhado pelas religiões na formação de redes de solidariedade e sociabilidade. Na favela, os templos evangélicos abrigam uma densa rede de relações que atraem pessoas em estado de maior vulnerabilidade, como predominantemente ocorre na migração familiar entre o Nordeste do Brasil e o município de São Paulo (20)

El universo percibido en la investigación referida en la cita anterior se refleja en muchos de los textos de literatura marginal. En *Manual Prático do Ódio*, por ejemplo, José Antônio es un frecuentador de una iglesia evangelista

que, ante la inundación y desmoronamiento de su casa, se revela como un espacio de solidaridad frente a la falta de ayuda Estatal:

[José Antônio] senta na frente da televisão de novo, começa a prestar atenção na conversa dos artistas que estão sentados naquele lindo sofá, o papo é sobre o ótimo presidente que acaba de sair do governo, ele tem um estalo, alguém está chamadno seu nome, ele se vira, a casa não existe mais, vê à sua frente dois membros da igreja, seu João e seu Cláudio, ambos com ferramentas nas mãos, ele agradece a vinda dos irmãos e começa a encher o carrinho (222)

La presencia de la iglesia en *Manual Prático do Ódio* es constante, casi todos los personajes directa o indirectamente tienen vínculo con ese espacio. Esta realidad de las periferias retratada en las novelas, se duplica en la historia de vida de los propios escritores, poetas y frequentadores de *saraus* que tienen un pasado (o un presente muchas veces) que los vincula a esos movimientos evangélicos, como refiere Raquel Almeida, poeta y organizadora del *Sarau da Cooperifa*, al referirse a su biografía como declamadora:

eu fui criada dentro de igreja, minha família é toda evangélica, da Assembléia de Deus. É igreja Cristã aqui. E aí eu cantava na igreja, final de ano a gente fazia jograis, fazia teatro, né? que era coisa mais bíblica, mas já tinha essa prática, acho que nos *saraus* é outra coisa, é outra temática, mas eu trouxe o que eu sabia um pouco pra poder falar ali, né? pra poder me expressar ali. (2010)

Esta experiencia que relata Almeida se puede percibir en varios de los poemas firmados por escritores autoidentificados como marginales que usan ideas del universo evangélico como, por ejemplo, el sacrificio, la esperanza o la pobreza recompensada por la poesía. Hay un poema de Sérgio Vaz, el organizador del *Sarau de Cooperifa*, que se llama, justamente, “El milagro de la poesía”:

Sou poeta / e como poeta posso ser engenheiro, / e como engenheiro / posso construir pontes com versos / para que pessoas possam passar sobre rios / ou apenas servir de abrigo aos indigentes // [...] Onde não tiver milagres,/ ensinar o pão. / Onde faltar a palavra,/ repartir a ação. (22)



Como si fuera un pastor evangélico, el poeta predica sobre los milagros que el poeta lleva a cabo a través de la palabra. La palabra poética se presenta, así, dentro de una cadena sintagmática que incluye la idea de salvación, de milagro, de revelación, de multiplicación, de obra trascendente, de providencia. La consideración de la palabra en este sentido es una constante en muchos de los textos de literatura marginal y en los *saraus*, de hecho, el lema del *Sarau da Cooperifa* es justamente la palabra “plegaria”: “O silêncio é uma prece”.

Por otro lado, las religiones evangélicas como trasfondo de la literatura marginal se pueden percibir muchas veces en la forma misma de declamar en los *saraus* que algunos de los poetas tienen, que recuerda a la de los pastores frente a sus feligreses por el tono de voz y los movimientos corporales con que acompañan sus poemas. Esta semejanza se profundiza aún más cuando el público corea partes del poema durante la declamación.

Sea como temática, como métrica, como *hexis* corporal, como *habitus*, los cuatro discursos hasta aquí analizados (el hip hop, la literatura de cordel, la cultura negra y las religiones evangélicas) atraviesan en mayor o menor medida los textos y las voces de la literatura marginal dotándolos de una originalidad singular y una complejidad única para el análisis. Asimismo, la confluencia de estos cuatro discursos en el territorio de las periferias de San Pablo nos ofrece una explicación posible al hecho de que la producción de la literatura marginal se concentre en dicho territorio.

© Lucia Tennina

Notas

1 Esta relación entre los sectores excluidos hasta entonces y el Estado, de todos modos, no se dio con total plenitud, porque si bien por un lado un determinado sector reconoció y alentó su visibilidad, al mismo tiempo interpuso dificultades que contradecían esa política, tales como la burocracia paralizante o los intereses de una hegemonía determinada. (Cf. Canelas Rubim, Barbalho)

2 Ferréz es un escritor que nació y vive hasta el día de hoy en una favela de la zona sur de San Pablo. es considerado el creador del Movimiento de Literatura Marginal. Publicó varias novelas y libros de cuentos. Sus libros ya alcanzaron una dimensión internacional y ha sido traducido al español, francés, italiano, inglés y próximamente al alemán. Entre sus libros más destacados se encuentran *Capão Pecado* (1999) y *Manual Práctico del Odio* (2002).

3 Atravesar los rios Tietê y Pinheiros de la Ciudad de San Pablo metaforiza la división entre centro y periferia.

4 João Antônio, escritor y periodista nacido en la región suburbana de San Pablo, luego de conseguir un gran éxito por su primer libro publicado (*Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963)), decide cambiar radicalmente, adoptando un estilo de vida similar al de sus personajes, ligados a la marginalidad. Se lo llama el “intérprete del submundo”, debido a las temáticas y al vocabulario que emplea en sus textos.

5 Plinio Marcos, escritor de muchas obras de teatro, que fueron censuradas, algunas de ellas, durante la dictadura militar en Brasil. Nacido en San Pablo, en el seno de una familia humilde, se destacó por su formación autodidacta, por su trayectoria como artista callejero y por su escritura y *performance* desafiantes –como se puede inferir de algunos de sus títulos (*Jornada de um imbecil até o entendimento* (1963), *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Oração para um pé-de-chinelo* (s/fecha), etc.).

6 Todas las citas de este artículo están traducidas por mí.

7 Solano Trinidad, una de las figuras más nombradas en los “saraus” (por su poema “Trem sujo da Leopoldina”), nació en Recife, donde montó el Frente Negro Pernambucano: una lucha para que los negros tuvieran más derechos, pensando en los niños y adolescentes. Comenzó su lucha en los 30, luego salió de Recife para intentar una vida en Río de Janeiro. Allí se encontraba en el Bar Vermelho, donde se reunían los comunistas, que estaba enfrente del Bar Amarelo, donde se reunían los de derecha. Mataron a su hijo más pequeño a los 18 años, porque formaba parte de un grupo de jóvenes politizados; fue una “bala perdida”. En esa época resolvió montar el Teatro Popular Brasileiro, la idea era que el pueblo mismo hiciese arte, desde la empleada doméstica al trabajador industrial, todos participaban. Comenzó a enseñar folclore el TPB fue a Europa para un encuentro cultural en Varsovia, de la juventud comunista. Cuando vuelve a Brasil cre en el municipio de Embu, la ciudad Embu das Artes. Él solía decir: “Pesquisar uma fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte”. “A Solano le hubieran gustado los saraus!”, comenta Zinho Trinidad, su bisnieto, “frecuentador” de los “saraus da periferia”.

8 María Carolina De Jesús, autora de *Quarto de despejo. Diário de una mujer que tenía hambre*, publicado como primera edición en portugués en agosto de 1960, reeditado muchas veces y traducido a varios idiomas. Se trata de un diario sobre el cotidiano en la favela Canindé, donde vivió esta mujer negra y cartonera, que fue hecho público a partir de la mediación del periodista Audálio Dantas, quien, volcado a la tarea de hacer un reportaje sobre las condiciones de vida en las *favelas* al enterarse de su existencia, decide cambiar de rumbo y le propone editarlo para su publicación. Maria Carolina de Jesús publicó también *Casa de alvenaria*, en 1961, *Pedaços de*

Fome y Provérbios, en 1963, aunque sin conseguir el mismo éxito que con su primer libro.

9 Castro Rocha, “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”. Como el mismo Castro Rocha señala, el uso de la noción de “dialéctica” tiene ecos en el concepto adorniano de “dialéctica negativa”, donde no existe en realidad una síntesis de los antagonismos.

10 Mano Brown, Dj Lá, Cobra, C.R.

11 “Não há motivos para sorrisos nem para manemolência> o rapper da favela também tem que se diferencia de outras formas de expressão surgidas no mesmo espaço, como o funk e o pagode, cuja performance tem um quê de afeminado do qual a atitude dos rappers procura distanciar-se: até agora, pelo mesno, o hip hop tem sido o reino do masculino (no que este conceito tem mais de estereotipado)” (Salles apud Tonani do Patrocínio, 108).

12 El *hip hop* no se manifiesta solamente a través de la danza, o de su forma más difundida, la música. Son 5 los lenguajes que se identifican como parte de ese movimiento: el break; las pinturas urbanas del grafiti; el canto hablado de los raps, entonado por los MC –maestros de ceremonia; el DJ, que otorgan las bases para ritmar el canto; y la llamada “consciencia” o “actitud”, que es el modo por el cual los integrantes del HH se posicionan delante del grupo y de la sociedad, esto es, su compromiso social

13 Considerando que las rimas en la traducción no se mantienen, optamos por poner la cita en portugués. La traducción al español sería así: “Después del caer de la noche y del dominar de la tiniebla

Del dormirse del cagador y del pasar del centinela”

14 Cuando me refiero al nordeste de Brasil y de las culturas nordestinas no estoy hablando de las regiones de la costa, sino las del interior, con el paisaje del Sertón como característica principal.

15 El sarau *Elo da Corrente* lleva adelante una editorial desde el año 2008 y hasta el momento tiene los siguientes libros publicados: *Saudade do meu sertão* (João do Nascimento Santos) - Folheto de Cordel, 2008; *Antologia Sarau Elo da Corrente* (Vários autores) - 2008; *Caminhos e Emoções* (Alice Rodrigues) - poesía, 2008; *Duas Gerações Sobrevivendo no Gueto* (Raquel Almeida e Soninha M.A.Z.O) - Poesía, contos e Crônicas, 2008; *Córdeis e poesias pra cantar* (João do Nascimento Santos) - Poesía, 2008; *Voo de primeira classe* (Manu U.F e JR Mc) - Poesía (Rap) , 2008; *Prosas de Buteco* (Claudio Santista e Paulinho Bispo) - Poesía, 2008; *Fragmentos Noturnos* (Claudeni dos Santos) - Poesía, 2008; *Tambores da Noite* (Carlos de Assumpção) - Poesía, 2009 (Co-edición com Ciclo Continuo de Literaturas e Coletivo Cultural Poesía na Brasa); *Caturra* (Fuzzil) - Poesía, 2010; *Saco Murcho e outras rimas matutas* (Zé Correia) - Folheto de Cordel, 2010; *O Homem que Viu o Cão* (João do Nascimento Santos) - Folheto de Cordel, 2010; *Acorde de um verso* (Michel Yakini) - Poesía, 2012; *Crônicas de um Peladeiro* (Michel Yakini) - Crônicas, 2014

16 Es una vasta región semiárida localizada en el nordeste brasileño.

17 Virgulino Ferreira da Silva es el nombre del famoso cangaceiro Lampião que en la cultura popular se lo conoce como el “Robin Hood” brasileño, dado que robaba a los hacendados, políticos y coroneles de la época para darle a los pobres del sertón.

18 Zumbi dos Palmares es el líder del Quilombo de los Palmares situado en el actual Estado de Alagoas, nordeste de Brasil. “Quilombo” denomina a las comunidades autosustentadas formadas por esclavos prófugos llamados cimarrones, y representa una de las formas de resistencia negra durante la esclavitud.

19 Como señala Ricardo Mariano en su artículo “Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal”, “Na América Latina, o termo evangélico abrange as igrejas

protestantes históricas (Luterana, Presbiteriana, Congregacional, Anglicana, Metodista, Batista, Adventista), as pentecostais (Congregação Cristã no Brasil, Assembléia de Deus, Evangelho Quadrangular, Brasil Para Cristo, Deus é Amor, Casa da Bênção etc.) e as neopentecostais (Universal do Reino de Deus, Internacional da Graça de Deus, Renascer em Cristo, Sara Nossa Terra etc.).” (S/n)

Bibliografía

Almeida, Raquel. “Entrevista con Lucía Tennina”. São Paulo, 2010. Inédito.

Alves, David. *Curta Saraus* (documental). San Pablo: Coletivo Arte na Periferia, 2010. Virtual.

Beal, Sophia. *Brazil under construction. Fiction and public works*. New York: Plgrave Macmillan, 2013. Impreso.

Biotti Neves, Samanta. “Periferia”. En AAVV. *Coletivo 8542*. São Paulo: Coletivo Cultural Poesia na Brasa, 2009. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *A dominação Masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso. Candido, Antônio. “Dialéctica del Malandraje (Caracterización de las memorias de un sargento de milicias)”. En Adriana Amante y Florencia Garramuño, eds. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblios, 2000. 79-709. Impreso.

Canelas Rubim, Antonio Albino; Barbalho, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007. Impreso.

Castro Rocha. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”. *Revista Letras* 28-29 (2004). Santa Catarina: Programa de Post-Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Catarina. Impreso

Curran, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp, 2009. Impreso.

De Almeida, Ronaldo. “Religião na Metrópoli Paulista”. En *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 19.56 (2004) . Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Brasil. Virtual.

Ferréz. “Caros Amigos-Literatura Marginal.A cultura da periferia: Ato I” San Pablo: Caros Amigos, 2001. Impreso.

--- *Manual Prático do Ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. Impreso.

--- *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000. Impreso.

--- *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. Impreso.



- Entrevista con Lucía Tennina. São Paulo, 2010. Inédito.
- Fuzzil, "Preto do gueto". En *Um presente para o gueto*. São Paulo: Edições Toró, 2007. Impreso.
- Hollanda, Heloísa Buarque. "La literatura más allá de la marginalidad". En Ferréz. *Manual Práctico del Odio*, ed. Lucía Tennina. Buenos Aires: Corregidor, 2011. Impreso.
- Lehen, Leila. *Citizenship and crisis in contemporary Brazilian literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Impreso.
- Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Companhia da Letras, 2002. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "Territorios del presente. En la isla urbana". En *Pensamientos de los confines*, num.15 Buenos Aires, 2004. Pp.103-110. Impreso
- Mariano, Ricardo. "Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal". En *Estudos Avançados*. vol.18 no.52 São Paulo Sept./Dec. 2004. Virtual.
- Medeiros da Silva, Mário A. "Algunas cuestiones sobre la presencia negra en la literatura periférica brasileña". En *Brasil Periférica*, ed. Lucía Tennina. *Revista No-Retornable 11*. Buenos Aires, 2012. Virtual.
- . *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Tesis de Doctorado en Sociología, Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Campinas, 2011. Archivo PDF.
- Nascimento Santos, João, "Feliz quem lá ficou". En *Missão de um trovador*. São Paulo: edição do autor, 2009. Impreso.
- Peçanha do Nascimento, Érica. En *Brasil Periférica*, ed. Lucía Tennina. *Revista No-Retornable 11*. Buenos Aires, 2012. Virtual.
- . *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tesis de Doctorado en Antropología Social, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, 2011. Archivo PDF
- Penna, João Camillo. "Criminalización y culturalización de la pobreza". En *Revista Confines*. Buenos Aires, número 23, abril de 2009. Impreso.
- Rodríguez, Benito M. "Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº

22, Brasília, julio-diciembre de 2003. Impreso.

--- “O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24, Brasília, julio-diciembre de 2004. Impreso.

Rigotti, José I. Rangel, “Técnicas de mensuração das migrações, a partir de dado censitários: aplicação aos casos de Minas Gerais e São Paulo”, Tesis de Doctorado en Demografía, Facultad de Ciencias Económicas de Universidad Federal de Minas Gerais, 1999. Archivo PDF

Castro Rocha, “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”. *Revista Letras* 28-29 (Enero-Diciembre 2004). Santa Catarina, Programa de Post-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina. 36.

Shabbaz, Dugueto. “Vamo para Palmares”. En AAVV. *Pode pá que é nós que tá*. São Paulo: Edições Um por Todos, 2012. Impreso.

Siskind, Mariano. “Memoria y experiencia: nuevas fronteras de la narrativa”. En *Experiencia, cuerpo y subjetividades: Nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Mario Cámara, Luciana di Leone y Lucía Tennina (comp.). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011. Impreso.

Silva, Simone, “Versos cantados & versos escritos: A oralidade e a escrita na cantoria e na literatura de cordel na Zona da Mata de Pernambuco”. En Fischman, F.; Hartmann, L. *Donos da palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América Latina*. Santa María: UFSM, 2007. Impreso.

Tennina, Lucía. “Ferréz em Filo. Entrevista pública al escritor brasileño por Lucía Tennina”. *Voces desde el margen: Literatura y Favela. Seis ensayos sobre Manual Práctico del Odio*. Buenos Aires: Edefyl, 2013. Impreso.

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

Vaz, Sérgio. “O milagre da poesia”. *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2007. Impreso.

Villarraga, Fernando. “Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24, Brasília, julio-diciembre de 2004. Impreso.



Yakini, Michel. "Sertón-periferia: cordel y rima matuta por los bordes de Sampa". En *Brasil Periférica*, ed. Lucía Tennina. *Revista No-Retornable* 11. Buenos Aires, 2012. Virtual.

Zeni, Bruno. "O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva". En *Estudos Avançados*, vol. 18 no. 50 São Paulo, 2004. Impreso