

Marcus Vinícius Faustini e a Produção Literária da Biografia

Gabriel Estides Delgado

Mestrando em Literatura na Universidade de Brasília (UnB).

RESUMO: Em *Guia afetivo da periferia*, Marcus Vinícius Faustini lança mão de expedientes narrativos “literarizantes” para construir o relato de sua juventude como morador da Zona Oeste do Rio de Janeiro. A partir da identificação das contingências materiais que conformam a experiência sensível do autobiógrafo, esta análise, ao tomar o conceito de *mimesis* na literatura como representação interessada e produtiva, busca identificar no texto de Faustini o tratamento original dado às referências extralinguísticas. Ao não reconhecer servilmente o elemento prévio do qual parte, mas, ao mesmo tempo, assumindo-o como ponto fundante da condição de seu relato, o escritor concebe singular obra de resignificação da experiência juvenil na periferia de uma grande cidade brasileira – ainda que para tanto deva servir-se de filiações culturais e estéticas convencionais.

ABSTRACT: In *Guia Afetivo da Periferia*, Marcus Vinícius Faustini makes use of *literary* narrative expedients in order to build the account about his youth as a dweller in Rio de Janeiro’s West Zone. Starting from the identification of the material contingencies that conform the sensible experience of the autobiographer, this analysis, by taking the concept of *mimesis* in literature as an interested and productive representation, tries to identify the original treatment provided to the extralinguistic references in Faustini’s narrative. By not recognizing servilely the previous element from

which it departs, but at the same time assuming it as the foundational point for the condition of his account, the author gives birth to a singular work of resignification of the juvenile experience in the outskirts of a big brazilian city – even though for that he needs to make use of conventional cultural and esthetic filiations.

PALAVRAS-CHAVE

Marcus Vinícius Faustini;
autobiografia; representação

KEYWORDS

Marcus Vinícius Faustini;
autobiography; representation

which it departs, but at the same time assuming it as the foundational point for the condition of his account, the author gives birth to a singular work of resignification of the juvenile experience in the outskirts of a big brazilian city – even though for that he needs to make use of conventional cultural and esthetic filiations.

Nenhuma vida era tão despojada e subalterna a ponto de não ter distinções imaginárias, honras a conquistar, liberdade para progredir.

(Saul Bellow, Herzog)

Introdução

No prefácio ao *Guia afetivo da periferia* (2009), Luiz Eduardo Soares identifica os paradoxos da escrita autobiográfica de Marcus Vinícius Faustini. “Quanta nostalgia em uma paisagem literária antinostálgica; quanta melancolia, em um ambiente estético corrosivo, nada indulgente” (SOARES, 2009, p. 17). Não é outra, com efeito, a sensação de surpresa que inunda a leitura deste *guia* de alta voltagem poética; insuspeita em um primeiro momento, haja vista a matéria hostil e acre da qual surge. Faustini recria literariamente cenas, experiências e fenômenos sensoriais de sua primeira

infância como morador da Baixada Fluminense, em Duque de Caxias, e do restante desta, assim como a adolescência, em um conjunto habitacional em Santa Cruz, bairro do extremo Oeste do Rio de Janeiro. As privações diárias da família, as exaustivas jornadas de ônibus e trem, os subempregos, bem como a violência simbólica do contraste de todos esses elementos com a Zona Sul da capital fluminense constituem o núcleo temático do livro. No entanto, se todas as lembranças, arranjadas mais pela livre associação mnemônica do que cronologicamente são conformadas de maneira flagrante pelas limitações materiais do narrador, ao serem transpostas para a narrativa, operam por mecanismos *produtivos*, de grande força “literarizante”. O objetivo deste artigo é localizar alguns momentos exemplares dessa *mimesis* produtiva, identificando as estratégias composicionais que, ao reiterar o universo subjetivo complexo do autor-narrador, optam por linhas criativas de percepção do mundo.

O lugar da *mimesis* no discurso autobiográfico de Faustini é situado a partir da observação de que a criatividade na vivência subjetiva cotidiana, estabelecida em meio à riqueza de referências culturais constantemente evocadas na constituição das experiências, em nada pode ser considerada *escapista*, posto que não nega, em nenhum momento, a matéria contextual. Por outro lado, a erudição adquirida pelo narrador e sua conseqüente facilidade na transcrição poética e intertextual da vida o levam, por exemplo, à transfiguração sentimental, pelo domínio da linguagem, da própria experiência de carestia. Tal procedimento aguça o sentido de produção literária de sua biografia e gera ganhos de distinção¹. Tido, de maneira negativa, como “diferente” pelas meninas de seu bairro (Cf. FAUSTINI, 2009, p. 83), o autor aposta nos relacionamentos de círculos de teatro e do cinema *cult*, bem como no engajamento político por meio da luta estudantil. Tem-se, portanto, a adequação de sua trajetória ao campo artístico e intelectual, em todo distante – “diferente” – de seu círculo social pretérito. A mudança, como se verá, está umbilicalmente ligada à ascensão social do autor. Amparada por forte crença salvacionista na educação (na leitura, mais precisamente), deve despistar o caráter excepcional do percurso descrito no *guia*.

1. Breve delimitação do conceito: *mimesis* como representação produtiva

Antes de passar propriamente à análise do texto em *Guia afetivo da periferia*, faz-se necessário explicitar melhor o encaixe teórico que permite definir *mimesis* na literatura

¹ O termo é entendido, aqui, nos moldes propostos por Pierre Bourdieu (2006) em *A distinção: crítica social do julgamento*. Em seu amplo estudo, o sociólogo francês mapeia taxas de *competência* cultural nas diversas classes e frações de classe da sociedade francesa. O aumento no volume de repertório (ou capital) e, portanto, domínio sobre determinado campo artístico e suas disposições estéticas, torna possíveis variados tipos de conversão lucrativa, tanto simbólica quanto econômica. No entanto, tal lógica só serve às esferas do trabalho intelectual, onde, nos termos de Bourdieu, o *princípio dominante de dominação* é o volume de capital cultural, ao contrário do domínio superlativo do capital econômico sobre a sociedade *em geral*. Como fração dominada da classe dominante (BOURDIEU, 2006, p. 520), só resta à *intelligentzia* assegurar-se muito bem de seu quinhão de troca. “O desafio é a imposição do princípio de dominação dominante no âmago da classe dominante, ou deste ou daquele campo mais específico – ou, em outras palavras, a obtenção da taxa de conversão mais favorável para a espécie de capital de que se está mais bem provido” (BOURDIEU, 2006, p. 291).

como representação produtiva. Ao mal-entendido de grande consequência ideológica que permite aferir certezas e realidade em construções linguísticas conjugou-se seu plano opositivo máximo, igualmente restritivo, de esvaziamento do signo (FARINACCIO, 2004, p. 10). A intenção de desreferencializar a linguagem, pondo a nu o artifício, é louvável como exercício de afastamento crítico, mas, se tomada como investimento artístico autossuficiente, deve converter, como notado por Luiz Costa Lima (1981, p. 232), a experiência mimética, compensatória e demasiadamente humana, em experiência teórica (“alimento para a conceitualidade”).

A denúncia da linguagem como veículo impuro, sua sedimentação como pauta importante da crítica, não deve, sob pena de recair em um vazio circular e estéril, de remissão infinita a seu problema agigantado, levar ao manejo das formas como matéria *alheia*. Tratar a língua apenas com distanciamento e ressabio é, ainda que por vias diferentes, retornar aos aprisionamentos de sentido tão criticados no entendimento “reflexológico”. Tal procedimento, no limite, quer reduzir a linguagem a uma experiência primeira, impossível, do real, numa busca fetichizada pelo *referente* não-ideológico, como bem expressa Paulo Henriques Britto no quinto poema de suas “Sete peças acadêmicas”:

A coisa-em-si foi descoberta.
Epistemólogos em festa.
Toda certeza agora é certa,
e não há mais nenhuma fresta,
nenhuma porta não aberta.

Jogado fora o que não presta,
não cabe, não diz, não acerta,
o mundo é tudo que nos resta,
é tudo que se nos oferta:
uma infinita e dura aresta. (BRITTO, 2007, p. 71).

O poema consegue, através de sua fina ironia, dizer do duro retrocesso que é fugir aos embustes e à demiurgia conflitiva da língua. Elogio às avessas, louva o “que não presta, não cabe, não diz, não acerta”. Com Britto, a tentativa, aqui, é afastar o conceito de *mimesis* tanto de seu sentido de *imitatio* (Cf. FARINACCIO, 2004, p. 20) e das instrumentalizações ideológicas dele derivadas, quanto de sua infinita e estéril lapidação em busca da coisa-em-si, anulando-se neste processo. Recusando a ideia de *mimesis* na sua acepção “reflexológica”, mas sem deixar-se seduzir pelo torvelinho metalinguístico de depuramento total (ou esvaziamento) da linguagem, admite-se qualquer processo criativo, ou de recriação, em sua especificidade performática (Cf. FARINACCIO, 2004, p. 8-69). Frente à “dura aresta” do fenômeno-em-si, resta como saída a aceitação,

ainda que crítica, da sobredeterminação semântica das coisas e suas relações, atualizada, com grande poder de fogo, pela *mimesis* literária.

Se há originalidade por parte do escritor na recriação literária da realidade, a *mimesis* é capaz de desvirtuar os entendimentos prévios do leitor, fazendo com que, ao invés de haver simples identificação entre a realidade literária e o mundo extraliterário, implique, sutil ou abertamente, a intervenção produtiva do autor, que *erra* o real e, nesse erro, acaba por transformar e fundar novos contextos semânticos. Mas é preciso, no entanto, não perder de vista a ideia de *mimesis* literária como mais um “artefato” a participar dos jogos de força da sociedade (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 21-22), *reproduzindo* ou subvertendo, total ou parcialmente, o ideário corrente e hegemônico. Como um “modo particular de representação social”, de “*transposição de molduras primárias e habituais*” (LIMA, 1981: 225), operando a “*representação de representações*” colhidas no cotidiano², a *mimesis* estabelece-se como importante observatório da lógica estrutural, inclusive por, quase sempre, com a consciência ou não dos escritores, *repetir* (reafirmar internamente) as hierarquias discursivas e simbólicas que forjam a realidade extraliterária.

II. Redimensionamento da experiência individual

Guia afetivo da periferia compreende pelo menos duas décadas da vida de Marcus Vinícius Faustini. Porém, a divisão da autobiografia em três grandes capítulos não segue razão factual ou cronológica. No primeiro deles, “Meu território”, há trinta e duas subdivisões. A cada uma corresponde uma lembrança. O fio associativo se inicia com “Os primeiros verões em Santa Cruz”, onde Faustini narra sua mudança da Baixada Fluminense para um COHAB (vulgo “Cezarão”) na periferia do Rio de Janeiro, e termina com “O abajur da Pedro Américo”, momento em que relata a compra de seu primeiro abajur de leitura, quando já morava sozinho em um quarto dividido no bairro do Catete. Sabe-se por indícios de época que a maior parte dos relatos situa-se nos anos 1980 e 1990, mas a marcação temporal cede espaço a um fluxo mnemônico que avança e recua arbitrariamente no tempo.

Já o segundo capítulo, “Primeiros Mapas”, compreende dezoito relatos, também mais ou menos autônomos, e começa com “Cachorros e a explosão da Presidente Vargas”, em que o autor conta sobre sua relação com cachorros ao longo da vida, além de

¹ Para uma análise sobre a carga de convencionalidade no desempenho de papéis sociais e o uso de equipamento expressivo *coerente* com a situação vivida, é preciso consultar o estudo *A representação do eu na vida cotidiana*, de Erving Goffman (2009).

relembrar seu plano juvenil de explodir a Av. Presidente Vargas³. O último fragmento, “Autoviação”, encerra o capítulo com a reconstrução de uma cena de Faustini dentro de um ônibus, invadido por súbita saudade de seus avós. Como visto, não há progressão histórica ou vínculo temático entre os relatos. Muitas vezes, a transição de um para outro é claramente devida à livre associação, como quando em “Cachorros e a explosão...” Faustini se lembra de que o nome de sua primeira cachorra era Baleia – e isto antes de ler *Vidas Secas* –, para depois, no fragmento seguinte, intitulado “*Vidas Secas* na Presidente Vargas”, relatar sua assiduidade como frequentador da biblioteca pública daquela avenida, onde em uma das cabines de vídeo gratuitas assistiu à releitura do clássico de Graciliano Ramos feita por Nelson Pereira dos Santos. Mas há igualmente notáveis cortes na trama, e nesses momentos não é possível identificar associações entre os relatos⁴. Permanece, pois, apenas a homogeneidade do tom memorialista de reconstrução literária de cenas e fenômenos da infância e adolescência do autor.

Por fim, há o terceiro capítulo, “A bússola”. Dividido em vinte e uma pequenas partes, abrange desde “O espaço sideral era na Chacrinha”, recuando à primeira infância de Faustini no bairro homônimo em Duque de Caxias, até o último fragmento do livro, “O circo na Chacrinha para o primeiro beijo”, igualmente uma grande volta no tempo, anterior, inclusive, à recordação do começo da autobiografia, em que a família do escritor está de malas prontas para o Rio de Janeiro.

A liberdade alcançada com a forma em fragmentos gera, todavia, a necessidade de composição autônoma das dezenas de relatos. Ao dar título a cada um dos fragmentos, Faustini define cenas particulares que, menos ou mais ligadas entre si, devem funcionar sozinhas. Mas como tornar literariamente sugestivas, assim como suficientemente coesas, narrativas que, por vezes, não passam de seis ou oito linhas? Há a necessidade de adensamento poético, para que os efeitos literários sejam produzidos⁵.

Chama-se de adensamento poético o que Antonio Candido já havia identificado no edifício autobiográfico de Pedro Nava como ampliação do campo dos significados (Cf. CANDIDO, 1989, p. 65), quando há tratamento ficcional da matéria biográfica, sendo “a realidade revista e francamente completada pela imaginação” (CANDIDO, 1989, p. 62). Veja-se, por exemplo:

³ “Aquela cena era perfeita para o meu plano de ficção para a cidade do Rio de Janeiro: explodir a Av. Presidente Vargas e ficar assistindo de um viaduto ao lado de um cão e depois caminhar pelos escombros” (FAUSTINI, 2009, p. 101-102). Nota-se que tal fantasia é igualmente descrita em pelo menos dois textos consagrados da literatura brasileira, ainda que aplicada a outros lugares. No poema “Elegia 1938”, de Carlos Drummond de Andrade – “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição/ porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan” (DRUMMOND, 2010, p. 73). E no romance *As mulheres de Tijuapapo*, de Marilene Felinto – “O alvo é a Avenida Paulista (...). Quando a corneta apitar (...), eu vou descer em guerrilha com o bando, vou invadir a BR que liga Tijuapapo à Avenida Paulista na São Paulo das maçãs do paraíso e vou à procura de umas tantas luzes (...). Nós vamos em busca da justiça das luzes, e caso haja destruição, é porque nós viemos de regiões assim, agrestes, de asperezas da alma” (FELINTO, 2004, p. 185-186).

⁴ No penúltimo fragmento do segundo capítulo – “Guilherme de Almeida, a tatuagem em inglês e a amendoeira no Cezarão” –, por exemplo, Faustini relembra a descoberta das regras de composição de sonetos e sua posterior predileção por tatuagens escritas. Não há, portanto, nenhuma relação associativa com o fragmento seguinte, “Autoviação”.

⁵ Não é outro, reafirma-se, o intuito do autor, que foge ao viés documental de grande parte da literatura “marginal” de origem orgânica.

Corujão depois do 839

Na pequena sala de paredes chapiscadas da casa da Rua 50, o relógio de parede coreano, comprado na Rua da Alfândega, devorava as horas. A única coisa que me acalmava e embalava o sono era assistir ao Corujão. Além dos filmes do Charles Bronson, gostava da dublagem de *Um dia de Cão* — a perfeita ligação entre as imagens de Al Pacino e a voz de Nelson Batista me fazia acreditar que eu podia compreender qualquer indivíduo do mundo. O Corujão foi determinante na minha formação. (FAUSTINI, 2009, p. 34).

À trivialidade do acontecimento narrado conjugam-se, por contaminação, injunções insólitas que deformam a matéria anterior, fazendo com que o fato embase o alargamento da perspectiva. Com tal movimento é possível, mesmo que ironicamente, tirar lições filosóficas dos mais controversos produtos da indústria cultural.

Em outro pequeno fragmento, Faustini, após relatar que um de seus patrões gostava de ser chamado de “o Português!”, transcende tal matéria biográfica, *particular*, pelo apelo à história *geral* da nação:

O Português

Os portugueses devem ter experimentado algum tipo de delírio quando descobriram a vista de Santa Teresa em direção à Zona Norte. Imagino que a Mata Atlântica diante dos olhos deles produzia o mesmo efeito que o mangue em Caxias produzia em mim quando tentava pegar passarinho com meu estilingue. (FAUSTINI, 2009, p. 65).

As lembranças pueris são completadas por relações mais amplas, que se fundamentam na experiência individual realçando sua exemplaridade em meio a razões circulares, divididas, nesse alargamento, também com o leitor.

Se é possível unir a caça a passarinhos em Caxias ao descobrimento do Brasil, ou intuir na dublagem de Al Pacino lições morais para a vida inteira, está-se imaginativamente completando a realidade. Para Faustini, no entanto, tal quadro de “enriquecimento do real” não deve ficar restrito à literatura. E é esta uma das proposições do livro como *guia*:

Excesso de realidade

Nunca gostei do excesso de realidade presente na boca dos arautos que falam sobre o Rio, seja em mesa de bar, entrevista de canal a cabo ou seminário de universitárias charmosas. Na cidade, eu procuro a ficção.



Não se trata de inventar histórias, nem de negar-se ao mundo, aos objetos e às relações formativas desta civilização carioca. Trata-se de fruir, de buscar ao longo do dia o direito a esse instante. Ele é possível até mesmo sob o sol a pino, quando você é um camêlo e arruma fileiras amarelas e vermelhas de bombons Serenata de Amor sobre a lona de plástico azul na calçada, imitando a vitrine da loja de roupa de grife atrás. (FAUSTINI, 2009, p. 74).

Neste ponto, é flagrante a garantia da criatividade por sobre situações desfavoráveis. Surge por parte de Faustini um revestimento do real pela ficção, sem que as “relações formativas desta civilização carioca” sejam em nenhum momento esquecidas; em todo caso, nunca poderiam ser esquecidas, presentes que estão em todos os espaços, subjetivos e físicos.

É assim que, ao falar da impossibilidade de beber coca-cola exceto aos domingos, quando o refrigerante era, ainda assim, comprado fiado, Faustini *encena* o ato uma vez mais, agora em sua transcrição para a autobiografia, e sobrevaloriza a experiência:

Domingo de Coca-cola

(...)

O calor era tanto que as canecas de alumínio com o brasão dos times cariocas, mesmo vazias, eram colocadas dentro da geladeira barulhenta e de pés enferrujados. O encontro do conteúdo da garrafa de Coca-Cola com essa caneca produzia a organização dos sentidos desses domingos. Criei uma disciplina estética e sensorial de só tomar o desejado líquido depois que todo o gás borbulhasse na caneca, produzindo o tradicional estalo. (FAUSTINI, 2009, p. 108).

À narração seca e documental da carestia, opta-se pela conformação subjetiva da realidade, que deve operar sempre por sobrecodificação frente a esta; ou, pelo menos, escapar a seu discurso e enquadramento correntes.

Pôr do sol no Cezarão

Na laje do Cezarão, o pôr do sol vem cor de ouro avermelhado ao longe e acompanhado de sons de crianças brincando e de bife na frigideira. É o melhor pôr do sol da cidade do Rio de Janeiro. É tragante a ponto de você não conseguir nem aplaudir. As mais de cinco mil casas do conjunto começam uma a uma a acender suas lâmpadas. O ponto de ônibus recebe de volta aqueles que foram atrás de sustento. Outras crianças amarram linha em pedaços de meia, galhos de árvores e notas de dinheiro, puxando e assustando quem passa perto. (FAUSTINI, 2009, p. 51).

Por insuspeita, a narração do pôr do sol em um conjunto habitacional na Zona Oeste como mais interessante do que o famoso e aplaudido no Arpoador (Zona Sul) torna-se *literária*. Para a produção de novos sentidos, que deve entusiasmar o leitor de classe média, o escritor carioca recorre igualmente a referências intertextuais. Imiscuídas no texto, o chamamento a clássicos da literatura, bem como o fetiche pela vida literária (diga-se, romântica), *conformam produtivamente* a matéria extralinguística.

A tuberculose e o Cemitério do Caju

A notícia do médico acabou com o espetáculo íntimo que eu fazia de mim mesmo trabalhando no cemitério. Para suportar os sete dias da semana de trabalho no Caju e mais duas horas em média de viagem entre o trabalho e a minha casa, eu desenvolvia minha relação com o dispositivo cinematográfico. Largava o Cemitério e corria para o cinema. Ia sempre às sessões do CCBB, porque eram mais baratas e mantinha a minha relação com o prédio. Justificava o emprego poder ir ao cinema, sair de casa para morar numa vaga, comprar livros em sebos, conversar sobre cinema no Zumbi Bar. Estava decidido a ficar bom e a possibilidade de ficar uns meses em casa sem trabalhar recebendo salário fazia a tuberculose parecer uma coisa boa (...). Perguntei de que lado do pulmão era. Esquerdo, ele respondeu. Fiquei mais corajoso com essa escolha do bacilo. Era o lado dos poetas. Estava impactado na época com um vinil que eu tinha do Sérgio Cardoso recitando Álvares de Azevedo e sabia que sua tuberculose tinha sido do lado esquerdo. E foi assim: venci os seis meses de febre nos finais de tarde lendo trechos do Proust que tinha comprado no sebo do Prédio da Avenida Central. Fiz da minha tuberculose meu pacto com a literatura. Decidi ler o Proust por ser tão difícil quanto a doença. (FAUSTINI, 2009, p. 59-65).

A tuberculose, fortemente associada às condições sanitárias de moradia das classes mais pobres da população, é o elo de Faustini com uma geração de poetas, e à dureza da convalescença é contrastada a oportunidade de ler Proust⁶. Não é exagero afirmar que operou-se, neste caso, mais do que o alargamento de sentido pela intertextualidade, que vem redimensionar a experiência individual, mas verdadeira transformação do dado prévio. Na narração de Faustini, importa menos os efeitos da doença do que a aquisição de determinado *ethos* poético; e o resguardo sobreleva-se como imprescindível investimento de tempo.

Em outro momento, a realidade é ainda mais diretamente abastecida pelo gosto e vínculo com a literatura:

⁶ Neste e em outros momentos do livro, fica claro o autodidatismo do autor, o que deve gerar, novamente, ganhos de distinção. Ao não dar em seu livro muita importância à forma *autenticada* do capital cultural, isto é, a educação escolar, Faustini opera sua trajetória acrescentando-lhe outra *raridade*. Os ganhos vão além daqueles alcançados com as leituras protocolares e, para que de fato sejam convertidos, exigem do texto a citação erudita.

Angu de milho juntou Trotski e Fitzgerald na banca do Largo da Carioca

(...)

A mochila, toda rabiscada com trechos de “Este lado do paraíso”, de Scott Fitzgerald, dividia espaço com o símbolo da IV Internacional. Ali era o único lugar do mundo onde americanos e comunistas conviviam pacificamente durante a Guerra Fria. Não sei dizer exatamente como, mas para mim havia uma ligação univitelina entre Trotski e Amory Blane, personagem principal do livro de Fitzgerald.

(...)

Ao comer o angu de milho doce, as incertezas davam lugar à coragem trotskista e à perspicácia fitzgeraldiana. Assim, eu olhava o mapa dos bairros do Rio de Janeiro exposto na banca e ia renomeando a cidade. Santa Cruz passei a chamar de um mar de possibilidades e Ipanema, de talvez. (FAUSTINI, 2009, p. 68-69).

O simples ato de fazer um lanche remete a valores políticos e literários, trazidos à experiência cotidiana pelo intuito deliberado de “enriquecimento” desta, mesmo que apenas no plano abstrato. Tal processo de percepção *produtiva* do mundo é denunciado em sua arbitrariedade pelo próprio escritor, quando *renomeia* a cidade; agora, vista sob o ângulo da personagem leitora de Fitzgerald e entusiasta do trotskismo. Como visto, “a *mimesis* opera a *representação de representações*” (LIMA, 1981, p. 231), portanto é necessário não perder de vista que por sobre a primeira camada de representação a qual Faustini por ventura se vinculava no mundo, digamos, real, há a reflexão mimética posterior, publicada em livro. Para Lima (1981, p. 231) “representação de representações, a *mimesis* supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas, conhecidas e/ou questionadas”. Apesar de haver, em diversos momentos, ironia nas palavras do homem maduro que pensa a própria juventude, e ri de sua carga de ingenuidade e teatralidade, o narrador de *Guia afetivo* parece sempre muito próximo de seu duplo juvenil (ou de sua *atuação* social na juventude), confirmando as disposições passadas, como é possível perceber no trecho abaixo.

Ter uma mochila toda rabiscada era como ter uma roupa de marca. Dentro do ônibus ou dentro do trem, colocava a mochila de modo que o passageiro ao lado conseguisse ler o que estava escrito. Eu queria ser um outdoor tanto do charmoso ceticismo burguês do Amory Blane quanto do charmoso espírito revolucionário trotskista. Se você não tem isso na sua juventude, você está morto. (FAUSTINI, 2009, p. 69).

Para o garoto que não tinha coragem de frequentar Ipanema durante o dia (FAUSTINI, 2009, p. 44) e costurava etiquetas de marca nas roupas a fim de se mostrar

bem-apegoado em repartições e prédios (FAUSTINI, 2009, p. 78-79), encaixar-se no perfil (dir-se-ia, papel) de quem queria ler Lênin no original⁷ (FAUSTINI, 2009, p. 122), de quem reagiria à chacina da Candelária “intelectualmente”, identificando o massacre como mais uma das “mazelas típicas do capitalismo” (FAUSTINI, 2009, p. 132), ou estabelecer-se ao lado de quem tinha “pretensões intelectuais”, escolhendo, entre um ou outro vendedor, comprar churrasquinho daquele que lia⁸ (FAUSTINI, 2009, p. 33), significava, de fato, *não morrer*, como revela o trecho citado acima. A moldura social correspondente ao jovem Faustini e reiterada, mais tarde, pelo adulto escritor, isto é, a *persona* intelectual, de engajamento político e voracidade leitora, aprendida, como todas as demais, no simples comércio com os outros membros da sociedade (Cf. LIMA, 1981, p. 221), é logo identificada como caminho necessário de superação do quadro social da família.

Com a tia “rica”, moradora de Laranjeiras (Zona Sul), com a qual Faustini passava férias, instaura-se uma relação empática, de exemplaridade, já que, como enfermeira no Hospital da Lagoa (Zona Sul), era vista pelo escritor como a primeira filha de sua avó a “tentar romper intelectualmente [pelo estudo formal, diga-se] o ciclo a que esta família está determinada” (FAUSTINI, 2009, p. 170). Tal ciclo, ou mais propriamente as profissões da família, iam de vigia noturno (o padrasto) a caixas de supermercado e de lojas de departamento no centro da cidade (mãe e o restante das tias). Sem domínio de capital econômico ou cultural de origem, restou a Faustini a construção de laços sociais vinculados às trocas de capital cultural. Além do domínio da língua e da educação formal que o credenciam à ocupação de novos espaços sociais e físicos, permitindo, posteriormente, passeios diurnos em Ipanema, sem constrangimento⁹, todo o capital social adquirido pela participação em grupos teatrais, literários e políticos consiste no substrato, meio oculto, meio evidente, da trajetória do autor carioca. Nesse ponto, *Guia afetivo* delinea-se como livro de formação social. Nas últimas páginas, tem-se grande foto do autor, acompanhada de poucas linhas *biográficas*.

Sobre o autor

Marcus Vinícius Faustini, carioca de 38 anos, é diretor teatral, cineasta e ex-secretário de Cultura de Nova Iguaçu. (...). (FAUSTINI, 2009, p. 187).

⁷ “Era como acreditar que aquele que leu os clássicos marxistas-leninistas no original estaria dando uma demonstração de ser um militante mais combativo” (FAUSTINI, 2009, p. 122).

⁸ “Já tinha comido outras poucas vezes o churrasquinho deste camelô, que escolhi entre os demais por tê-lo visto lendo enquanto trabalhava” (FAUSTINI, 2009, p. 33).

⁹ “Anos depois, encontrei Eunice no meio de um bloco no carnaval de Santa Teresa. Ela me reconheceu e perguntou sobre Ipanema. Disse que passei a frequentar Ipanema de dia e que da calçada olhava as barracas de praia, enfileiradas uma ao lado da outra. E tive a mesma sensação de estar olhando da laje da Rua 50 as casas enfileiradas do Cezarão” (FAUSTINI, 2009, p. 44; grifou-se).

As informações como que confirmam o êxito final de uma juventude regada a muitas leituras. Vão além, no entanto, e selam o fim, pelo menos para Faustini, da reprodução social das classes amargada pela família da mãe. Situam o escritor, enfim, ao lado da tia “rica” de sua juventude, com o relevante acréscimo de bens culturais dominados e passíveis de troca.

Conclusão

Os trechos extraídos da obra de Marcus Vinícius Faustini devem demonstrar o processo original de construção e refundação do *referente*. Em meio a uma guerra de discursos sobre o “real” da periferia, *Guia afetivo* abre vias mais arejadas de contrafação representativa, sem que haja engessamento da criatividade pelo denunciamento social. Como a própria trajetória do escritor, sua autobiografia não nega o dado objetivo e físico, tais quais, por exemplo, a doença e a exaustão, mas é capaz de neutralizar seu excesso danoso pelo revestimento simbólico de suas formas. Tal estratégia vai servir-se de intertextos ampliadores e alcançar, para o retrato social de um menino pobre de periferia, horizontes impensados.

A carga literária das imagens criadas por Faustini, sua *expertise* e capacidade de agrupar e refundar as memórias com rigor de estilo, isto é, domínio da linguagem escrita sistematicamente construído no contato com a tradição literária, bem como sua adequação a uma poética econômica (concisa) ou ao fluxo de impressões não-cronológicas, técnica, novamente, de desenvoltura moderna, são elementos suficientes para que haja chancela crítica de *Guia afetivo da periferia*. Tendo sido recompensado em vida pelas disposições intelectuais que adotou com talento e êxito, Faustini transpõe para sua autobiografia as filiações culturais e estéticas que, como cartões de visita ou bilhetes de entrada, lhe permitiram tornar-se “diretor teatral, cineasta e ex-secretário de Cultura de Nova Iguaçu”. Selecionado para participar de uma coleção literária¹⁰, o escritor estreante já detinha o repertório condizente com a missão e, mais uma vez, como se viu, terá êxito. Por este ângulo, a originalidade do tratamento literário da autobiografia aparece sedimentada, paradoxalmente, em expedientes convencionais, que reproduzem as regras internas aos textos literários de prestígio, onde a evocação de intertextos eruditos é apenas a parte mais visível da manutenção de uma estrutura hierárquica, literária e extraliterária.

¹⁰ *Guia afetivo da periferia* é o número 11 da coleção “Tramas Urbanas”, patrocinada pela Petrobras e dirigida por Heloisa Buarque de Hollanda.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, C. D. “Elegia 1938”. In: _____. *Sentimento do mundo*. 25. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2006.
- BRITTO, P. H. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, A. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- DALCASTAGNÈ, R. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, 2005.
- FARINACCIO, P. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. 2004. 304 f. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- FAUSTINI, M. V. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- FELINTO, M. *As mulheres de Tijuapapo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. 17. ed. Trad. de Maria Cecília Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LIMA, L. C. “Representação social e *mimesis*”. In: _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- SOARES, L. E. “Prefácio”. In: FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Contribuição recebida em: 03/08/2013.

Contribuição aceita em: 03/10/2013.

Referência eletrônica: DELGADO, Gabriel Estides. Marcus Vinícius Faustini e a Produção Literária da Biografia. *Revista Criação & Crítica*, n. 11, p. 36-47, novembro 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.