



UFRJ



**Universidade Federal do Rio de Janeiro**  
**Faculdade de Letras**

**A PRESENÇA DE UMA ORALIDADE FLUTUANTE DENTRO DA LITERATURA  
MARGINAL**

Carolina de Oliveira Lima

Rio de Janeiro

2022

**A PRESENÇA DE UMA ORALIDADE FLUTUANTE DENTRO DA LITERATURA  
MARGINAL**

por

CAROLINA DE OLIVEIRA LIMA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Licenciado em Letras na habilitação Português-  
Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Ary Pimentel

Rio de Janeiro  
2022

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, a Deus, por ter me acompanhado durante toda essa trajetória, me guiando e não me deixando desistir no meio do caminho.

À minha mãe, que sempre esteve ao meu lado, me apoiando e me ajudando no decorrer desse período.

Ao meu marido, por ter sido companheiro e suporte ao longo desse percurso.

Aos amigos que fiz que sempre estivessem presentes. Amigos estes, que foram essenciais nos dias ruins e bons. Sem eles, não teria sido a mesma coisa.

Aos professores, pela dedicação, em especial, meu orientador, pela compreensão e assistência, não só nesse momento, mas durante a faculdade. Foi incrível, apesar dos pesares, essa longa caminhada.

Agradeço a todos que fizeram parte desse trajeto!

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. BREVE HISTÓRICO E CONCEITO DE LITERATURA MARGINAL.....	08
1.1 Literatura e oralidade literária: aspectos relevantes.....	08
1.2 Conceito e aspectos históricos da literatura marginal.....	09
1.3 Compreendendo a oralidade presente na literatura marginal.....	12
2. OS NOVOS NARRADORES E A LINGUAGEM QUE PASSA A PREDOMINAR.....	15
2.1 O campo literário das produções da literatura marginal da periferia.....	15
2.2 O posicionamento de sujeito através da literatura marginal.....	16
2.3 A literatura marginal no âmbito cultural atual.....	18
3. ASPECTOS INOVADORES TRAZIDOS POR FERRÉZ E GEOVANI, COMO NARRADORES MORADORES DA PERIFERIA.....	21
3.1 Ferréz: sua posição como escritor ambíguo.....	21
3.2 As contribuições das produções literárias de Ferréz.....	26
3.3 Geovani Martins e a oralidade flutuante de suas obras literárias.....	28
3.4 As contribuições das produções literárias de Geovani Martins.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36

A margem, este território quase esquecido e muitas vezes invisível da cidade, surge na contemporaneidade como um precioso território a ser explorado. Seja pelo olhar próprio marginal, que agora abandona a posição de objeto para figurar como sujeito do próprio discurso, ou por autores não pertencentes à margem que, movidos pelo crescente interesse do mercado editorial, repetem as ideias e os preceitos formados pela Literatura Marginal, é inegável que a periferia urbana ocupa hoje, paradoxalmente, um espaço central na produção discursiva brasileira.

PAULO ROBERTO TONANI DO PATROCÍNIO.

## INTRODUÇÃO

No sistema literário, o que não nos falta são suposições sobre o que é literatura, mas o que não se pode negar é a questão de que sempre existiu uma vontade de conectar a realidade a um mundo “representado”, onde a vida real se transforma em imaginação.

No decorrer dos séculos, a literatura surgiu de várias formas em distintos períodos históricos, dando origem a novos estilos e manifestações literárias. E, no contexto da cultura literária brasileira, vem se destacando e ganhando prestígio internacional uma tendência conhecida como “Literatura Marginal”. Esse movimento integra uma multiplicidade de vozes, elementos de linguagem e uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos, trazendo à luz um repertório de discursos fundamental para o reconhecimento literário de autores que valorizam os sujeitos que vivem à margem da sociedade e do mundo artístico.

A Literatura Marginal corresponde a uma literatura construída na periferia e abrange grupos pertencentes a uma esfera da sociedade brasileira que jamais foi foco do mundo editorial. Sua obra se difundiu a partir da propagação da poesia oral em forma de canção, estabelecendo novas dimensões para a ação do “enquadro literário” por parte da “polícia acadêmica”, como assinala Sergio Vaz.

Textualmente, diferencia-se por expor vozes raramente presentes na história da literatura brasileira. No entanto, o vocábulo “marginal” é ainda instável, ligando-se a certos autores e obras, provavelmente mais por o empregarem em declarações públicas e entrevistas do que por existirem narrativas com atributos reconhecidos como “marginais”. Ou seja, são textos que buscam romper com a norma culta, retratando a vida na periferia e problemas sociais como a violência, a desigualdade e a fragilidade infraestrutural das cidades, estando ligados a grupos cujo perfil se define de forma negativa em relação à cultura predominante.

Existem, contudo, determinados aspectos formais que marcam a produção desses autores, diferenciando-os de outras obras modernas ligadas com a cultura literária marginal, pois, embora escritores provenientes de grupos sociais marginalizados se oponham aos padrões predominantes, alguns narradores (em determinados textos) foram se apoderando da classificação atribuída como marginal, ampliando seu sentido, produzindo um fenômeno literário com elos específicos com o âmbito cultural e intelectual.

A escolha do tema “Literatura Marginal” surgiu do interesse em procurar saber mais sobre cada história e situações do dia a dia, narrativas simples e corriqueiras, que se associam a um conhecimento linguístico importante para entender a construção da identidade de sujeitos

que vivem nas periferias e conscientização sobre assuntos que frequentemente passam sem ser notados.

Portanto, o objetivo desta monografia é refletir sobre a Literatura Marginal brasileira comparando-a com a literatura tradicional, buscando encontrar algumas características formais que diferenciariam a produção desses escritores de outras manifestações da nossa história literária, destacando-se as produções de Ferréz e Geovani Martins, como representação de uma das possíveis imagens da cultura das periferias.

Os objetivos específicos são: apresentar um breve histórico e o conceito de Literatura Marginal; abordar as questões de uma oralidade flutuante presente nesta literatura; discorrer sobre o surgimento de novos narradores e a linguagem que passa a predominar; e descrever alguns aspectos inovadores trazidos por Ferréz e Geovani Martins, como escritores moradores da periferia.

Justifica-se o presente estudo, pois, a combinação do vocábulo marginal à literatura formou diferentes colocações, oralidades e sentidos, estabelecendo uma extensa grandeza de significados. Isto, porque a voz que envolve os contos às vezes usa os critérios da norma culta, às vezes utiliza-se da forma de falar dos residentes da periferia, mesclando dois mundos, confirmando a possibilidade de formação de um discurso marginal. Portanto, não se pode afirmar que há uma voz da periferia ou uma voz coletiva.

Busca-se assim, compreender as questões da oralidade no que se refere ao seu uso fora da norma culta, padrão, mas que, através de algumas linguagens empregadas, produz uma literatura com vínculos específicos com o campo cultural e intelectual; o que determina a oscilação da literatura marginal.

## 1. BREVE HISTÓRICO E CONCEITO DE LITERATURA MARGINAL

### 1.1 Literatura e oralidade literária: aspectos relevantes

A expressão “literatura oral” foi criada por Paul Sebillot (1846-1918), em sua obra *Littérature Orale de la Haute Bretagne* (1881), na qual engloba uma mistura de narrativas e de expressões culturais de teor literário, propagadas oralmente e através de sistemas não-gráficos. Essa mistura é formada de contos, lendas, mitos, adivinhações, provérbios, parlendas, cantos, orações, frases-feitas tornadas populares, estórias, entre outras formas (CASCUDO, 1984). Trata-se de uma arte antiga de expressar acontecimentos verdadeiros ou imaginários em palavras, imagens e sons, a fim de preservar a cultura e inserir conhecimentos e princípios morais.

Manifestação artística que acompanha o mesmo ritmo de componentes culturais, não ignorando o dia a dia expresso por contos, cantos, causos e outros ditos populares que saem da boca. Assim, admite-se que o texto, em qualquer outra ocasião de sua existência, tenha participação no campo da oralidade em diferentes e inimagináveis espaços de produção e circulação (ARAÚJO E FERNANDES, 2017, p. 16).

Neste sentido, é possível afirmar que, a literatura oral é o ponto de partida formal da Literatura Marginal, oferecendo-lhe um espaço fundamental para sua gestação. Primeiramente, exposta através do diálogo, da conversa e das imagens que significavam as histórias ou contos. Em seguida, foram surgindo os primeiros registros escritos (RODRIGUES, 2018).

Quanto à literatura em si, não há um significado concreto, mas é possível defini-la como:

o movimento que comprova no homem aquelas características que consideramos primordiais, como a prática do pensamento, a obtenção do conhecimento, a atenção com o outro, a sintonia dos sentimentos, a habilidade de adentrar nas questões da vida, a noção da beleza, a compreensão dos problemas do mundo e dos seres, a prática da alegria e bom-humor (COMPAGNON, 2009, p.117).

Deste modo, o vínculo entre sociedade e literatura vem exatamente de reflexões que as conectam, pois é por meio desse “encontro” que é possível entender a vida e a ficção como dois universos que precisam coexistir. Os contos que serão analisados neste estudo carregam nitidamente esse pensamento, pois é através da literatura marginal, que serão observados discursos de acontecimentos do dia a dia; revelações de problemas sociais; discriminação; negligência política; entre outras questões (CANDIDO, 2006).



É importante ressaltar a importância do elemento humanizador da literatura como uma maneira de expandir a consciência, que nos possibilita desenvolver um ponto de vista mais abrangente sobre modos diferentes de perceber o mundo. Além disso, entende-se que a literatura provê o homem contemporâneo de uma perspectiva que o conduz mais à frente dos limites da vida diária (COMPAGNON, 2009).

A construção de um pensamento questionador por meio da leitura proporciona a concepção de uma sociedade mais digna e igualitária intelectualmente, em que todos serão induzidos a refletir sobre diferentes assuntos, sobretudo, os direitos e deveres; e isso acontece através da literatura. Em um regime em que todos estão subordinados à aceitação e à repreensão, no que se refere à autonomia de expressão, é de fundamental importância o reconhecimento da arte literária para que por meio disso os sujeitos sejam capazes de perceber, ter a sensação e obter conhecimentos de forma que isso colabore para seu desenvolvimento cognitivo. Portanto, por moldar as emoções e a perspectiva do mundo, a literatura nos prepara, desprende da desordem nos tornando assim, mais humanos. Se recusar a aproveitar a literatura é decepar nossa humanidade (CANDIDO, 2006).

Quanto à literatura moderna, observa-se que esta reproduz questões atuais que levantam preocupações e geram pontos de vistas entre vários públicos. A polêmica se fixa quando nem todos têm amplo acesso a essa literatura, diante da norma padrão imposta pelo regime crítico e reflexivo de ensino. E a literatura marginal não se encaixa dentro desse sistema padronizado, pois carrega em si o debate sobre a exclusão social, violência, linguagem, e demais temas que o enfoque tradicional de sala de aula não considera como componente pedagógico, mas que hoje tem ocupado um inegável espaço na produção discursiva brasileira (NASCIMETO, 2009).

## **1.2 Conceito e aspectos históricos da Literatura Marginal**

O uso do vocábulo “marginal” remete ao sujeito “que vive à margem de; que não respeita as regras da sociedade; que vive à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo” (FERRÉZ, 2005, p. 2). É possível dizer que ser marginal, na definição apresentada pelo autor é, antes de qualquer coisa, se colocar ou ser colocado em uma posição contrária a algo. O uso do termo já carrega em si uma forte carga metafórica que proporciona ao receptor de adjetivação um condicionamento de singularidade e, sobretudo, oposição. O elemento antagônico revela a formação de um jogo de oposições, no qual o marginal surge enquanto elemento adverso a algo estabelecido, contrário a um centro. A força desse modelo de literatura, que se fundamenta na existência de aspectos estanques,

possibilita uma visibilidade singular para o entendimento e avaliação do cenário cultural e literário moderno. Entretanto, no campo de pesquisas de literatura, o vocábulo marginal tradicionalmente foi empregado como categoria classificatória de textos e contos literários, que partem de critérios hierarquizados (PATROCÍNIO, 2013).

Considera-se, portanto, “literatura marginal dos marginalizados”, toda literatura de protesto, em que a denúncia e o desejo de manifestar alguns temas que até então eram percebidos com complexidade, se tornando objeto de estudo e de leitura para inúmeros estudiosos ou para o público como um todo, possibilitando o acesso a diversas histórias verdadeiras ou inventadas, em que são apresentados os valores, crenças e hábitos de sujeitos simples da periferia, proporcionando novas perspectivas para as comunidades da periferia (RODRIGUES, 2018).

Neste sentido, pode-se afirmar que, na literatura, o termo marginal caracteriza obras e autores que, de certa forma, se afastam dos preceitos e regras, podendo se reportar a trabalhos literários que se mobilizam fora da rede comercial dos complexos editoriais, a conteúdos que buscam se colocar contra os principais movimentos literários e a produções ligadas a grupos nos quais a personalidade se estabelece negativamente no que diz respeito à cultura dominante (PATROCÍNIO, 2013).

No Brasil, a Poesia Marginal Periférica se destaca a partir dos anos de 1990, como “literatura de favelas”, significando uma perspectiva artística que assumiu novas nuances, utilizando o seu uso como importante cenário identitário. E, no começo do ano 2000, o vocábulo “marginal” surge ligado a uma representação sociológica de obra literária, recusando as tendências predominantes, como a arte concreta, a poesia de costume e a poesia sistematizada, sugerindo uma criação não intelectualizada, focada no dia a dia e marcada pelo informal e simples, e pelo deboche, abordando assuntos como sexo e drogas (NASCIMENTO, 2009)

Rapidamente, autores que residiam ou já haviam residido nas grandes periferias do ambiente urbano brasileiro, a maior parte deles, da periferia de São Paulo, começaram a conquistar um lugar no panorama editorial, abordando questões como o dia a dia das favelas, a brutalidade, a escassez de recursos, o abandono e tirania das autoridades, entre outras, incluindo-se em uma narrativa, até bem pouco tempo, desconhecida e ignorada na literatura brasileira (MATOSO, 2000).

É possível citar muitos autores brasileiros que seguem esse estilo, como: Ferréz, Sérgio Vaz, Allan da Rosa e Binho Padial. São Paulo foi e é o principal centro da Literatura Marginal. Entre os pioneiros da poesia marginal, estão os escritores: Plínio Marcos (1935-1999), e João Antônio (1937-1996), pelos assuntos e personalidades que descrevem, e incorporam o legado

deixado por Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e Solano Trindade (1908-1974), escritores negros que reelaboram a sua marginalidade intrínseca. O valor de suas obras é reconhecido na crítica por encarar a exclusão através da própria representação e como um empenho autêntico de interpretar os instrumentos de exclusão social que, pela primeira vez, é desempenhado pelos próprios excluídos. A poesia marginal da periferia é como uma cena literária que se desenvolve (VAZ, 2013).

Importante destacar que a poesia marginal presente se destaca especialmente pela conjuntura social do escritor, que, historicamente excluído, almeja ao reconhecimento literário através de obras que ao mesmo tempo retratam e buscam enfrentar a condição de marginalidade, trazendo a concepção do personagem que vive à margem, procurando a liberdade de expressão e geralmente, com certa hostilidade, quando se trata de temas que condenam a “moral” e os bons costumes (MATOSO, 2000).

O principal marco da literatura marginal foi a publicação de *Capão pecado* (2000), de Ferréz (1975), que descreve o cotidiano na periferia de São Paulo, especificamente no bairro do Capão Redondo, onde reside o autor. Primeiramente, o romance, publicado por uma editora independente, faz parte de seu declarado desejo de transformar a relação dos sujeitos periféricos com a literatura e a produção cultural, das quais permanecem historicamente afastados (RODRIGUES, 2018).

Embora sua notoriedade assegurada pelo próprio vocábulo, há entre os próprios escritores questionamentos ao redor da assinatura “literatura marginal”, pois a palavra marginal, ligada à literatura, adquiriu significados distintos que se modificam conforme os aspectos dos escritores ou obras e dos conceitos criados pela mídia ou pelos estudiosos. Porém, mesmo gerando polêmicas, a assinatura incorporou um grupo de autores que se delinearão pela nomenclatura e concedem a ela suas obras, revelando a verdade e o ambiente de sujeitos “inferiores”. Outros escritores sustentam a expressão “literatura marginal periférica” ou apenas “literatura periférica”.

Neste contexto, é possível enfatizar uma ligação entre intelectuais e marginas, onde o conceito de literatura marginal acaba por atingir também a própria grandeza estética do texto literário, ou seja, há uma atitude marginal na prática da linguagem e na seleção dos objetos. Todavia, a compatibilidade de todos esses autores é manifestada nas suas vivências, instituindo uma identificação coletiva: residir na periferia das cidades permite que se experimente a marginalidade social (NASCIMENTO, 2009).

Nesse momento, o escritor passa a se ver como um sujeito inserido no processo social, ou então se descobre falando em prol dos sujeitos marginalizados reconhecendo nesta ação uma ótima solução para sua atuação, com o propósito de formar uma identidade,

associando sua categoria de escritor à categoria dos sujeitos marginalizados (PATROCÍNIO, 2013, p. 28).

Assim, é possível observar como é trabalhado o uso do vocábulo marginal para denominar a proposta de autores que se dedicaram a representar as esferas mais baixas da sociedade; mesmo que não sejam eles mesmos marginais; e a conseqüente adequação deste vocábulo para caracterizar a literatura produzida por escritores ligados à periferia; estes sim, marginais (PATROCÍNIO, 2013).

### **1.3 Compreendendo a oralidade presente na literatura marginal**

A oralidade marginal diz respeito a uma escrita transformada, muito parecida com a linguagem verdadeira dos personagens de determinada produção literária. São utilizados termos que dão tanto um novo significado às expressões quanto ao emprego e modo de falar dos sujeitos que residem na periferia; isto é o que vai determinar os aspectos dos traços de oralidade existentes no texto. Pode-se refletir ainda, sobre o aspecto literário falado, que até antes da literatura escrita nascer já existia através da oralidade. Um dos exemplos foram as poesias grandiosas e, por outro lado, o *rap* e o *hip-hop*, que são falados e normalmente de improviso. Por isso, pode-se pensar na oralidade como a principal integrante da literatura, porque sempre andaram de mãos dadas (RODRIGUES, 2018).

Quanto à marginalidade da oralidade, é indispensável refletir sobre inúmeros aspectos, como: conjuntura cultural, social, política, periferia, educação, entre outros. Para que se possa entender o significado de certos termos é imprescindível que exista a compreensão do que se está tratando, o grupo ou os sujeitos que residem à margem da sociedade. É indispensável que exista uma compreensão sobre a linguagem específica de determinada localidade, pois há o emprego demasiado de gírias, palavras chulas, obscenas, inapropriadas e imorais, sob o olhar de determinadas religiões ou estilos de vida, bem como modernismos e outros aspectos que definem a oralidade. Os escritores exibem normas próprias de concordância verbal e do emprego do plural que desviam das regras da língua portuguesa, tanto nas formações das orações como na construção de novas palavras exibidas (NASCIMENTO, 2009).

Neste sentido, pode-se afirmar que:

Uma característica marcante dessas obras é que elas apresentam uma perspectiva diferente da periferia, pois é um ponto de vista interno, que manifesta a experiência de viver marginalizado histórica e culturalmente. Existe ainda a questão de voz da

coletividade, empenhada em contar as vivências, contestando a cultura reconhecida como predominante e dominadora (GUIMARÃES, 2014, p. 285).

Cabe também destacar a questão da identidade na oralidade marginal, o emprego de determinados termos não só reconhece um estilo, mas estabelecem a identidade daqueles que a utilizam, por trás de muitas expressões tem o contexto de vida de sujeitos, o modo como vivem, sua realidade da vida, dificuldades do dia a dia, e, principalmente, comunica e propaga ideias de forma que o grupo entenda, isto é, com palavras que estejam presentes no cotidiano de cada um (RODRIGUES, 2018).

Mesmo sabendo que a oralidade está fortemente presente nas poesias marginais, exibindo como a periferia se comunica e se manifesta, não quer dizer que isso seja um critério indispensável, pois existem obras em que o diálogo dos personagens não é profundamente caracterizado por esse aspecto, com seus conhecidos “erros” e neologismos. Portanto, é imprescindível que a oralidade não seja percebida como a exclusiva característica desse gênero de literatura, isto é, a importância conferida à oralidade na cultura popular é inerente se não provocar a impossibilidade de outros aspectos, mas, sim, se sugerir que esses outros elementos possam produzir significados diferenciados para a cultura popular (PEREIRA E GOMES, 2002).

Um dos movimentos que mais influenciaram a literatura marginal foi o *hip-hop*, e pode ser considerado um modelo da arte para proteger a linguagem falada sem suporte textual. Neste sentido, sobre os universos incríveis que a escrita abre, a palavra falada ainda permanece e vive. Todos os textos escritos devem de certa forma, estar direta ou indiretamente, ligados ao universo sonoro, ambiente próprio da linguagem, para transmitir seus sentidos. Ler um texto representa transformá-lo em som, declamando ou no pensamento, fonema por fonema na leitura pausada ou superficialmente na leitura acelerada, normal das culturas com técnicas elevadas (GUIMARÃES, 2014).

Em síntese, a oralidade seria a mudança de texto para voz e de voz para texto, nos remete ao conceito de comunicar-se em sua perspectiva mais ampla, ou seja, esse diálogo natural, que nos rodeia e adquirimos através de experiências com outros sujeitos no âmbito social. E, na oralidade marginal, as expressões são elementos decisivos, pois é possível encontrar muitas formas de proferir uma mesma palavra por meio dos aspectos da oralidade (PEREIRA E GOMES, 2002). Três bons exemplos são as expressões “véi”, “ôxe” e “treta”, muito utilizadas na periferia brasileira e até mesmo por muitos jovens e adultos que não residem em ambientes periféricos ou redondezas. São gírias que expressam vários significados, mas que reconhecemos

de imediato, como termos que nascem às margens da sociedade, ou falados por aqueles que por convívio os acrescentam em seu vocabulário.

O *Rap*, por exemplo, por meio das músicas, emprega gírias e palavrões espontaneamente como maneira de demonstrar e manifestar a arte e identidade. Independentemente da escrita, o *Rap* pode divulgar livremente aquilo que almeja, sem que seja necessário qualquer estudo prévio sobre linguagem, pois as palavras nascem e são proferidas com significado e emoção. Portanto, percebe-se a importância da oralidade tanto na linguagem falada quanto na escrita. De qualquer forma, a fala que surge antes de tudo no universo das ideias pode ser apontada como uma ação e a escrita uma reação ao que foi pensado bem antes de ser redigido. A linguagem é uma forma de ação e não mera comprovação do pensamento (RODRIGUES, 2018).

Enfim, através da oralidade e da despreocupação com o emprego das normas gramaticais, é possível identificar elementos de diferentes culturas, porém dentro de uma mesma sociedade, onde o espaço entre uma norma culta padrão para uma linguagem totalmente informal é simplesmente por posições sociais, por privação de estudos ou ainda por problemas impostos por inúmeras diferenças entre a comunidade e um bairro de luxo que se encontram lado a lado.

## **2. OS NOVOS NARRADORES E A LINGUAGEM QUE PASSA A PREDOMINAR**

### **2.1 O campo literário das produções da literatura marginal da periferia**

Um campo é um espaço de lutas entre os distintos agentes que ocupam diversas posições. O campo de produção cultural segundo Pierre Bourdieu (2005, p. 332) “é lugar de confrontos que, por meio da imposição da definição dominante de escritor, tratam de limitar a população daqueles que têm direito a participar da luta pela definição do escritor”. A ausência de visibilidade de inúmeras produções literárias e o reconhecimento de outras pela crítica literária abordam um costume que domina a lógica de determinado campo que, no que lhe diz respeito, é resultado de um sistema de esquemas de percepção e de apreciação vinculados às práticas do universo da leitura e da escrita e não às do universo da oralidade (ROCHA, 2007).

Neste contexto, cabe uma reflexão sobre o pertencimento dos escritores da literatura marginal da periferia, no campo dos seus textos, de suas práticas e do posicionamento de seus agentes, ou seja, como essas produções questionam ou legitimam seu espaço se, supostamente essa literatura não se vincula e nem responde às regras e costumes pré-determinadas, do campo literário. Isso nos faz repensar as formas de funcionamento e validação do campo, considerando a apresentação de produções que compõem o princípio de uma mudança em relação à oferta de obras simbólicas na literatura brasileira moderna (TENNINA, 2017).

Deste modo, é imprescindível considerar as obras atuais a partir de um conjunto de elementos que não apenas considera autores que correspondem ao que chamamos de “norma culta”, como também aqueles considerados discordantes, por mais que se afastem do padrão estabelecido pelos escritores da elite, pois é uma forma de desconstruir uma definição de literatura repleta do domínio de certos modos de expressão, que deprecia outras que não correspondem às respectivas normas, privilegiando a expressão literária de apenas um grupo social.

Segundo Tennina (2017), o trabalho dos estudiosos da literatura é fundamental no sentido de entender o que é ou não é literário, em como compreender de onde esses escritores vêm, por que permanecem de pé, a que e a quem servem, uma vez que estes são agentes indispensáveis à ação de validação e valorização dos textos literários.

A autora enfatiza que, alguns estudiosos podem discordar totalmente dos autores que defendem e valorizam essas obras, enquadrando-os em grupos menos valorizados dentro da academia. “Passamos a ser vistas como “aquelas feministas”, “aquele pessoal dos estudos

culturais”, ou “aquele grupo que faz sociologia da literatura”, se repetindo em todos os espaços, ou entre outros agentes do campo literário” (TENNINA, 2017, p. 23).

Infelizmente, há certa discriminação da crítica literária diante desse tipo de obra que se manifesta em questionamentos sobre a qualidade, densidade e complexidade dos escritos assinados pelos periféricos. Portanto, a inserção desse tipo de produção na pauta crítica requer, primeiramente, a pergunta sobre o conceito de literatura com o qual trabalham os pesquisadores da área.

## 2.2 O posicionamento de sujeito através da Literatura Marginal das Periferias

De acordo com Tennina (2017), a qualidade de “periférico” é uma das múltiplas identidades que são colocadas em jogo nos processos de subjetivação postos em prática. Por trás da ideia geral de periférico esconde-se uma variedade de posições de sujeito que também surgem representados pelos grupos de negros-periféricos e nordestinos-periféricos que não deixaram de explorar suas ações culturais, as quais estão presentes nos poemas que remetem à arte dos repentistas, cantadores e cordelistas.

A literatura de “cordel” refere-se a uma produção escrita muito próxima da oralidade, já que são textos idealizados para serem cantados. Essa tradição faz parte da “bagagem” dos nordestinos que migraram para a cidade de São Paulo, fugindo das secas ou buscando melhores condições de vida e se instalando nos bairros periféricos, conforme podemos observar no poema “Indeterminado”, de Augusto Cerqueira, que define seus poemas como “cordéis urbanos”, por achar que respondem à métrica do cordel e têm o objetivo de contar histórias de amor ou aventuras marcadas por intrigas repletas de humor e desacatos, como se costuma encontrar nos “romances” da literatura de cordel “convencional” (CURRAN, 2009), do qual destaco o seguinte trecho:

Eu  
 Por um certo merecimento  
 Tenho sim uma certidão de nascimento  
 Nasci certinho  
 Me perdi foi no caminho  
 Que logo me fez perceber  
 Que homem é mesmo cruel  
 Pois já naquele papel  
 Questionavam a minha raça [...]  
 Raça?  
 Ninguém embaça na minha raça,  
 Pois com ela sou quem quero.



Não tem patrão, polícia ou clero que defina esse menino.  
Sou nordestino, sou banto, sou dos cantos do Espírito Santo  
Miliano paulistano<sup>1</sup>

Da mesma forma pode ser interpretada a publicação de crônicas e letras de *raps* preparadas por MC's ligados ao *hip-hop* nacional. Como o rap “Epidemia”, de Dugueto Shabazz, do qual destaco o seguinte trecho, segundo Nascimento (2009):

Jornal Nacional, a chamada anuncia a notícia:  
manifestantes entram em confronto com a polícia.  
Eles tinham faixas e palavras de ordem.  
Contra gás lacrimogêneo, cacetetes, tropas de choque.  
Só que a câmera filmou só a revolta e a reação.  
De quem no desespero atira pedra em vão.  
E no bloco seguinte o que se viu, ouviu:  
“Pesquisa prova: desemprego diminui no Brasil.”  
Guetofobia: o poder intimida.  
Chacinas na periferia cometidas pela polícia.  
Manifestações pacíficas reprimidas na Paulista.  
Difamações, mentiras pela tevê transmitidas.  
Terrorismo: crime considerado hediondo.  
Ato válido somente quando atinge o povo.  
Promotor burguês censura a verdade.  
Porque a função da televisão é a produção de fugas da realidade.  
É do meu olhar que você tem medo.  
Bonito terno, onde vive se escondendo.  
Eu vi você erguer o vidro, acelerando.  
Quase atropela o moleque trabalhando.  
A pressão sobe, o coração acelera.  
Alergia a pobre, pavor da favela.  
Pesadelos, pânicos, inquietação, insônia.  
Guetofobia: estes são os teus sintomas<sup>2</sup>

Em ambos os poemas, há uma crítica social como pano de fundo predominante nos versos. A condição de sujeito nesses textos se apresenta de forma plural: o eu lírico do poema, ao mesmo tempo em que se define como sendo “do gueto”, mostrando ainda uma reflexão sobre a identidade negra e nordestina, e a hipocrisia dos que usam outras palavras para enunciá-la, a fim de encobrir a questão da discriminação racial e, ao mesmo tempo a presença de rimas e da pronúncia das palavras.

Assim, é possível observar que, ao assumirem o termo “periférico” como signo identitário, os autores marginais instauram um tipo de divisão na produção literária nacional, demarcando um terreno específico de produção e atuação, afastando-os de um lugar marginal

<sup>1</sup> Poema publicado em 29 de setembro de 2015 em *Correspondência Poética*, sob o formato audiovisual. Disponível em: <<http://correspondenciapoetica.com.br/festival-de-poesias/206-indeterminado.html>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

<sup>2</sup> Dugueto Shabazz é o pseudônimo de Ridson Mariano da Paixão, adotado após sua reversão ao islamismo, ocorrida depois que seus textos foram publicados.

estigmatizado, transformando-o em motivo de orgulho. Daí que o eu lírico reivindique enfaticamente: “exijo respeito”.

### **2.3 A literatura marginal no âmbito cultural atual**

Os escritores marginais dessa nova geração não estão à procura da marginalidade na representação de suas obras como forma de divulgação. O apoderamento marginal acontece através dos temas sociais retratados nas obras, pelo espaço periférico e pela própria circunstância dos escritores que estão à margem da nata literária e, também, pela desobediência ao modelo literário.

Os autores periféricos atuais estão empenhados em produzir um discurso próprio, mais do que produzir uma fala que entre em conflito com a narrativa pedagógica, estão empenhados em concretizar uma proposta discursiva específica sobre a margem. Neste sentido, é possível verificar não somente a vontade desses autores em afirmar a diferença da periferia diante de outros campos da sociedade por meio do texto literário, mas, também, a partir de um conjunto de expressões culturais que utiliza: a linguagem, a música, a arte, as vestimentas, entre outras. À literatura são adicionadas outras expressões culturais e sociais que têm a finalidade de criar uma imagem própria para a periferia baseada na diferença social (PATROCÍNIO, 2013).

Especificamente, no caso da Literatura Marginal, e das distintas ações desencadeadas pelos autores pertencentes a este movimento, percebemos a reivindicação de uma cultura própria e limitada aos espaços marginais. A ideia que orienta tal perspectiva cultural se fundamenta em uma concepção de cultura essencialista e definidora dos sujeitos que moram nas favelas e bairros da periferia, ou seja, pressupõe um “mundo a parte”.

Esta concepção de cultura, segundo Patrocínio (2013) é equivocada e ultrapassada, pois propõe uma hierarquização entre culturas, desejando o estabelecimento de um afastamento rigoroso entre a cultura periférica e a cultura burguesa. Isto revela a intenção de realçar a diferença social desses campos marginalizados: favelas, conjuntos habitacionais e bairros de subúrbio. Essa rigorosidade do discurso busca motivar um movimento de oposição à configuração social estabelecida por meio do conjunto de comportamentos e falas que buscam romper com a conciliação.

Todavia, diante da complexidade do mundo moderno, estamos vivenciando um período conhecido como “hibridização” cultural, ou seja, uma mistura de culturas. Segundo Cardoso (2008), por hibridação podemos entender como sendo os sistemas socioculturais nos quais composições ou ações simples, que existiam de modo isolado, se reúnem para criar novas

composições, elementos, saberes, estilos e conhecimentos. O autor esclarece que a ação de hibridação cultural acontece em três ocasiões: a primeira é o declínio dos grandes núcleos propagadores de cultura, já que, com essa multiplicidade cultural progressiva no mundo, não existe mais um amplo núcleo que propague a cultura e que a expresse de maneira homogênea, gerando, portanto, uma multiplicidade de culturas e rompendo o modelo antigo da sociedade; a segunda é a propagação de categorias impuras, como, por exemplo, os arranjos musicais; vários ritmos se combinaram com o tempo e se alastraram, dando origem a uma variante nova de ritmos em todo o mundo, de igual modo, podendo ser observado na cultura, isto é, a combinação de tradições e hábitos gerou uma propagação de gêneros misturados, provocando uma transformação cultural muito ampla e valiosa; a terceira é a desconstrução de territórios, no qual este território é ambiente de caos, de desintegração, para procurar descobrir novos conhecimentos, menos estabelecidos, e se formou em uma ação imprescindível para que acontecesse a ação de globalização das culturas, pois a partir de então, as culturas se combinariam e adotariam atributos umas das outras.

O hibridismo cultural é, portanto, um acontecimento espontâneo e inerente na construção e desenvolvimento da civilização. Sua expressão é notada com mais evidência na arte em geral e na literatura especificamente. Seja como transculturação aculturação ou neoculturação, o hibridismo é o testemunho mais evidente de que, embora o homem se esforce em conservar formas culturais nativas, sempre estará acessível a novas formas de interagir culturalmente, como mais uma alternativa de sobrevivência num mundo que tem a transformação como marca fundamental (CARDOSO, 2008, p. 89).

É neste cenário, que a literatura marginal se encaixa no espaço cultural moderno, na concepção de cultura híbrida e hibridação de culturas, como o resultado da ação de hibridez cultural, pois não compete à literatura marginal ser vista como uma cultura popular, tradicional, de massa, da cidade, cultura *hip-hop* ou apenas periférica, pois englobam leituras que não hierarquizam culturas e representam uma identidade e cultura periféricas que lhes são de pertencimento, onde os autores podem mostrar a sua voz. Por isso, não devemos pensar na literatura marginal, como um processo de hierarquização cultural, não considerando tais obras como legítimas, puras ou singulares, só por não carregarem em sua construção, elementos que as aproximam somente da cultura urbana, *hip-hop*, popular e periférica ou até mesmo marginal. Cardoso (2008) propõe a arte como libertação, não desejando que esta fique restrita à periferia e que possa ser consumida e ter igualdade de qualidades culturais entre as classes sociais. As obras da literatura marginal não se baseiam apenas em uma referência étnica como: o “eu negro”, o “eu nordestino”, mas procuram construir um conceito mais abrangente, mais

profundo, que é o de ser, o de se situar conscientemente como apenas sujeito na escrita, ou seja, aquele que se inscreve e escreve “negro” ou “nordestino” e não que representa o negro ou o nordestino.

Neste sentido, a abertura discursiva proporcionada pelo desempenho marginal interrompe a hegemonia da nação. Busca-se uma nova forma de representação do povo, não mais uma fala autorizada e concedida, mas sim fundamentada numa proposta minoritária e oriunda da própria margem, provocando uma abertura na fala pedagógica e unificadora do discurso nacional. A vontade de singularização adiciona o tópico de heterogeneidade no seio de uma teoria discursiva apoiada e concebida na frequente tentativa de conservação de uma ordem homogênea (PATROCÍNIO, 2013).

Aqueles que estão absolutamente excluídos do mundo do fazer literário, pelo comando incerto de certas formas de expressão, acham que não seriam também capazes de produzir literatura. No entanto, eles não são capazes de fazer literatura justamente porque não a fazem: ou seja, porque a definição de literatura desconsidera seus modos de expressão (EBLE E LAMAR, 2015, p. 201).

Os autores marginais não são mais apenas sujeitos desviantes de uma norma, de um modelo universal, mas indicadores de outras posturas possíveis, como reveladores do princípio da diversidade. O discurso marginal passa a ser concebido como uma ação que favorece a construção cultural e, sobretudo, identitária de um grupo marginalizado e silenciado. Não se trata de estabelecer fronteiras raciais na produção literária nacional, mas sim de consolidar um espaço de representação dentro de um circuito hegemônico (NASCIMENTO, 2009).

É necessário entender que, a periferia não é só um espaço de notícias de catástrofes anunciadas em reportagens policiais; é muito mais do que isso; e desejar ter voz e ser escutada. É notar que não se trata somente da condição de falar; que é considerada pelo princípio da liberdade de expressão, inserido na Constituição Federal de todos os países do Ocidente, mas da possibilidade de falar com propriedade, ou seja, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, por isso, merece ser ouvido (CARDOSO, 2008).

Enfim, a literatura marginal/periférica, por ser elaborada por autores originários da periferia, compõe-se de uma forma de manifestar e formar a cultura que lhes é peculiar, que lhes é de pertencimento e, portanto, revelar a sua voz.

### 3. ASPECTOS INOVADORES TRAZIDOS POR FERRÉZ E GEOVANI, COMO NARRADORES MORADORES DA PERIFERIA

#### 3.1 Ferréz: sua posição como escritor ambíguo

O mais conhecido entre os autores da Literatura Marginal é Ferréz, codinome de Reginaldo Ferreira da Silva, jovem escritor que iniciou no cenário literário a partir da virada do século XX para o XXI, com uma publicação independente em 1997 e se destacou com a obra *Capão pecado* (publicado pela editora Labortexto): produção literária baseada nas suas vivências sociais como habitante de uma favela do distrito do Capão Redondo, localizado na Zona Sul de São Paulo. Ferréz foi construindo seu perfil de escritor através de um trabalho coletivo, ligado a uma pluralidade de vozes, como a do *rapper* Mano Brow (destaque da capa do livro *Capão pecado*); das quais pouco a pouco foi diferenciando-se (TENNINA, 2017).

*Capão Pecado* (2000) trata de um triângulo amoroso que mostra o cotidiano de um dos bairros mais violentos do Brasil na ocasião, e da periferia em geral. Conta como Rael, o protagonista constrói sua caminhada. Na capa, aparece o autor em primeiro plano, fazendo um gesto com as mãos, característico de *rapper*, ficando seu rosto em segundo plano com a favela atrás, como se o que importasse fosse esse gesto comum entre os “manos” do seu bairro, mais que a sua própria imagem. Quanto à forma, Ferréz emprega a linguagem do cotidiano e expressões oriundas do cenário periférico como: “bocas”, “chefes das bocas”, “manos”, “nóia”, com a finalidade de legitimar uma cultura periférica. Este falar significa não apenas uma temática de questões ou modo de vida da periferia, mas a afirmação de uma cultura que se afasta de padrões e busca o marginal como forma de conflito e descentramento: *Capão Pecado* não tem a pretensão de fazer parte do chamado centro; universidade, núcleo econômico e literário (NASCIMENTO, 2009).

A coletividade dos manos é mostrada no livro através dos textos, nas imagens do material gráfico do CD “Sobrevivendo no Inferno”, dos Racionais MC’s de 1997, também das fotos de adolescentes negros em grandes grupos, todos os homens, alguns de arma na mão com atitude desafiadora (LEITE, 2014, p. 64).

Essa pluralidade de vozes segundo Leite (2014), está associada à construção coletiva de uma nova representação, que oferece uma denominação muito completa do processo inicial da produção de Ferréz, pois conta com a contribuição de palavras escritas por diferentes artistas, impulsionando sua produção literária para novos projetos. E em 2000, o escritor passou a

contribuir mensalmente com a revista *Caros Amigos*, importante elo para que ele se tornasse conhecido nacionalmente e conseguisse lançar outros autores com perfis sociológicos parecidos (provenientes das classes populares e moradores ou ex-moradores das periferias das cidades do Brasil).

Os participantes desse projeto eram escolhidos pela equipe editorial com base em dois princípios: o autor teria que passar pela experiência de situação de “marginalidade”, e o texto precisaria ter atributos literários, independente do formato e do assunto abordado. Acima desses padrões que guiavam o trabalho dos editores, duas características evidenciadas na segunda e na terceira edição publicadas sugeriam a que se referia à qualidade marginal mostrada no início da publicação: os nomes dos bairros de moradia dos autores ou do presídio no qual cumpriam pena, indicando que se referiam a habitantes das periferias urbanas ou detentos; e os textos abordavam, basicamente, situações como: a violência e as carências, e experiências sociais conectadas ao ambiente periférico.

A prova deixada pelas três edições especiais da revista *Caros Amigos/ Literatura Marginal* (2001, 2002 e 2004), é que alguns escritores, moradores das periferias brasileiras (ou ex-moradores, como é o caso dos autores presidiários), estavam impondo o atributo marginal para rotular a sua própria condição profissional ou as suas obras literárias. Ou seja, é como se estivessem dizendo: “Estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados”. O que indicava a presença de um novo movimento de literatura marginal e sugeria uma espécie de desempenho diferenciado, por parte desses escritores, no panorama cultural moderno. Todos os autores do grupo que participa dessas três edições afirmam um lugar de autoridade para validar suas vozes com base no olhar interno. Segundo Martinez Rodrigues (2003), essas produções podem ser denominadas como “mutirão da palavra”, para referir-se ao trabalho coletivo dos membros de uma comunidade, a fim de ajudar, sem interesses, um ou mais de um de seus integrantes.

Para Martinez Rodrigues (2003), essa concepção de “mutirão de palavras” marca o início da produção de Ferréz, possibilitando a construção dos números especiais da *Caros Amigos*, bem como o livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*.

A partir dessa ideia, aos poucos, Ferréz foi encaminhando sua produção literária para o espaço do criador solitário, no qual inventou uma identidade encantadora, enigmática e, sobretudo, única. Sua imagem começou a transitar de modo estratégico e assumido por uma ambiguidade (que não seria de maneira alguma conflitante) que passa do individual ao coletivo, alcançando não apenas um espaço de ação maior, mas também perguntas inesperadas, ou seja, o escritor agora aponta para a própria narrativa.

O primeiro indício desse novo perfil pode ser notado na edição de *Capão Pecado* (2005), mais uniforme no que diz respeito às vozes e ao gênero. A série de profundas mudanças introduzidas de uma edição para outra mostra uma decisão de propor a ficcionalidade como base do pacto de leitura e de colocar em primeiro plano o papel de Ferréz como autor. Daí o desaparecimento da maioria dos aspectos que podiam ativar um pacto referencial de leitura, assim como os que explicitavam o trabalho coletivo de produção do texto (TENNINA, 2017).

O escritor se apresenta como uma figura excepcional que emite juízos negativos sobre os costumes dos moradores das favelas a quem enxerga como seres ingênuos e dominados. Segundo Ferréz (2006, p. 17), “o povo se junta para falar mal um do outro ou para regozijar-se com o sofrimento alheio”. Por outro lado, apresenta quase todos os personagens complementares, aqueles que não participam do universo do crime e que representam o cotidiano da periferia, como seres manipulados pela televisão ou religião.

O conto “Vizinhos” mostra o escritor como um tipo incomum em meio a um conjunto de pessoas que não fazem outra coisa além de falar da vida dos outros:

ano passado tinha dito a todos que eu com certeza era uma bicha, coisa que mais me deixa louco. Segundo os rumores dela, ninguém que era homem ficava tanto tempo estudando dentro do quarto com eu (FERRÉZ, 2006, p. 69).

tive uma discussão com a vizinha do lado, [...] ela ameaçou chamar a polícia e disse para todos da rua que sou ladrão, que esse papo de escrever é conversa (FERRÉZ, 2006, p. 71).

É possível observar que Ferréz começa a aprofundar um desempenho de seu perfil para posicionar-se como voz autorizada a testemunhar sobre as vivências periféricas de um lado, e de outro, como escritor preocupado com o cultivo de sua escrita. Isso caracteriza sua estratégia para criar sua autoestima, apresentando assim, a base da culturalização dos elementos estigmatizados pelo sentido comum, em harmonia com o trabalho que se leva a cabo nos saraus ao reconhecer os frequentadores como “poetas”. Porém, existe uma distinção entre a ação de ressignificação que Ferréz faz para construir sua identidade, do que acontece entre os poetas dos saraus, em que todos são iguais nesse ambiente centralizado, pois Ferréz surge enfatizando os aspectos letrados, circunstância que o faz assumir uma posição de exceção:

Para Ferréz, a arte funcionou como uma saída de emergência, um tipo de salvação. Ele cursava o terceiro colegial e trabalhava numa padaria, quando ficou desempregado. Vendeu livros, vassoura, reformou bares e lixou parede de apartamento na Avenida Paulista. Mas, dos livros ele nunca conseguiu se separar, mesmo que tivesse que pegar duas conduções até a biblioteca mais próxima, para tomar emprestadas as obras de seus autores preferidos. Assim, Ferréz desenvolveu sua

vocação, buscando amorosamente decifrar o cotidiano violento da periferia (TENNINA, 2017, p. 235-236).

Ser um escritor do gueto tem a ver com um trabalho que consiste em copiar palavras alheias para fixar determinada informação, mais do que com o trabalho intelectual de ajustar as próprias palavras para criar um universo esteticamente relacionado às marcas de uma assinatura, conforme pode ser observado no poema “Datilógrafo”, no qual Ferréz declama os lugares onde realiza alguma tarefa.

datilógrafo  
escritor do gueto  
plantador de ódio,  
injetor do kaos moderno

terrorista literário  
de fuzil bic na mão  
arma nuclear  
a informação

[...] se for falar o que penso  
tem coisa que não compreendo

pornô mundo  
mundo pornô  
me mostra  
a nudez da sua cor

[...] mas no meu peito zumbi  
na mente marighella  
no punho solano  
quebrada favela

são anos de rancor em vão  
chega de tiração  
Deus perdoa  
eu não

[...] anota 10 a minha nota  
pro sistema hipócrita  
todo mundo é fantoche,  
mas eu vejo as cordas<sup>3</sup>

É possível notar, que a passagem da voz para a letra não parece ser tão automática, já que o poema evidencia que há certa reflexão nos versos: “se for falar o que eu penso”; “eu vejo as cordas”, que o liga não apenas ao nível de informação, mas também ao conhecimento, posicionando-se, portanto, em um espaço de exceção junto com outras personalidades notáveis na história da resistência popular, como Martin Luther King, Solano Trindade e Carlos

---

<sup>3</sup> Poema publicado em 27 de março de 2010 no *blog* “G.U.E.R.R.A.”. Disponível em: <<http://ferrez.blogspot.com.br/2010/03/guerra.html>> Acesso em: 29 abr. 2022.



Marighella. Seu trabalho, então, move-se de forma ambígua entre um *eu* plural que toma a palavra por todos e um *eu* individualizado que põe em palavras aquilo que os outros não enxergam.

Essa mistura que Ferréz faz entre o “eu diferenciado” e o “nós diferenciado” faz parte da sua ambiguidade assumida, adequando o discurso oral ou escrito, dependendo do interlocutor com o qual esteja dialogando. Seja em um sarau ou em um espaço predominantemente letrado. Trata-se de uma ferramenta estratégica e política pensada por ele, por ter consciência do público ao qual se dirige e também desse espaço onde opera a construção de sua *persona*, ou seja, ao mesmo tempo em que divulga suas obras e atividades, afirma a sua produção (TENNINA, 2017).

Essa mesma ambiguidade se revela no perfil de seus leitores. Por um lado, Ferréz assume como projeto intelectual escrever para formar leitores na periferia, utilizando como recursos, a linguagem da rua para aproximar-se desse público ou investe na literatura infantil. Por outro lado, o público que, provavelmente mais o lê é o de classe média, o que pode ser observado no romance denominado “Deus foi almoçar”, que conta a história de Calixto, um personagem de classe média baixa que se encontra imerso em um profundo drama pessoal. Na obra não aparece nenhuma vez a palavra “favela” e quase não se encontra registro da linguagem coloquial tão presente em suas obras anteriores, onde sua proposta era contar “de dentro” a violência dos setores tachados de “marginais” (LEJEUNE, 2008).

A história de Calixto não leva o leitor para o mundo das favelas, mas permanece em sintonia com o discurso do *hip-hop*, por meio das denúncias do narrador comprometido com o tom de contrainformação e conscientização diante das táticas de controle e dominação de um sistema opressor. “O homem criou a cidade, modelou seus jardins, fez da sua forma o tudo de novo, e também foi criado de outra forma por essa cidade” (FERRÉZ, 2012, p. 18). Todavia, a opressão aqui, se opõe aos seus discursos anteriores, porque não se baseia em um “nós favelado”, pois tem a ver com a dominação que implica viver em uma metrópole capitalista.

Além disso, Ferréz faz uso da linguagem escolar, ou seja, da norma culta, para fazer-se entender em *Deus foi almoçar*, criando vínculos e ternuras para além das ligações de amizades imagináveis ao expressar-se na linguagem da quebrada. O tema do mundo do trabalho que exclui e a sociedade com seu conjunto de opiniões formadas são abordados pelo escritor no nível da realidade das personagens. Neste sentido, é possível compreender a composição do texto como estratégia política e de extensão de seu repertório de obra literária, onde o autor constrói outras formas de dialogar com o público leitor. Já, em *Capão pecado*, Ferréz emprega uma linguagem inadequada, marcada por oralidade, palavrões, gírias e códigos próprios de

Capão Redondo e está mais isento de pressões deste tipo, pois sua estrutura composicional implica uma relação de interlocução socialmente aceitável. O autor mostra o domínio de assuntos e gêneros discursivos distintos; a oposição foi tratada de forma precisa em determinados momentos e, igualmente, de forma longa quando percebemos (CARNEIRO, 2017).

Enfim, claramente Ferréz quer entrar para a história da literatura como qualquer escritor novo contemporâneo e não concorda com as posições adquiridas, mas se movimenta cada vez em um vaivém posicional que consiste em uma afirmação desde um “nós marginal” e uma autointegração dentro do campo literário estabelecido já descolado de adjetivação.

### **3.2 As contribuições das produções literárias de Ferréz**

A importância e legitimação das obras de Ferréz sempre foram determinadas por hierarquias de reconhecimento que estruturam o campo literário, independente de suas vontades e projetos. Assim como acontece com a maioria dos escritores.

Com inúmeras obras publicadas no Brasil e no exterior (Argentina, México, Espanha, Portugal, Itália, Alemanha e Estados Unidos) por grandes editoras que agregam prestígio e credibilidade às obras que colocam em circulação, Ferréz já participou dos maiores eventos literários nacionais, como a Bienal do Livro de São Paulo. Em 2013 foi um dos 70 escritores escolhidos para representar a literatura brasileira na Feira de Frankfurt (TENNINA, 2017).

Seu protagonismo se destaca ainda, no setor da crítica literária que se preocupa em validar as produções reconhecidas como “literatura marginal”, sendo nas Ciências Sociais e na Antropologia que surgiram os primeiros trabalhos dedicados a estudar as obras de Ferréz que, partindo de sua atuação como escritor, antologista e editor, passou-se a falar a respeito de uma nova “literatura marginal”.

Ferréz, que se uniu aos movimentos culturais de oposição, com suas atitudes emergentes e contra hegemônicas, porque é dissimulado nesses ambientes o conflito da desigualdade de classes e direitos produzidos pela sociedade capitalista, que nomeia sujeitos às margens da política e da acessibilidade, além de contribuir intensamente para o desenvolvimento e conservação de culturas hegemônicas que, por sua vez, criam significados, valores e interações sociais que acabam por contribuir com discursos públicos e políticos sobre as periferias, marginalizando-as ainda mais (WILLIAMS, 2015, p. 160).

No campo literário, a literatura de Ferréz ocupa um espaço principal entre as produções da literatura brasileira moderna não apenas por sua temática ou pela história de vida do escritor, mas por conta de um trabalho insistente e dedicado que ele leva a sério desde os seus primeiros textos, invadindo a cena literária com o propósito de desestabilizar e reatualizar a distinção entre ficção e não ficção, por um lado, e de afirmar uma proposta singular do estatuto real, por outro lado. Isso possibilita que assuma um espaço destacado no centro das discussões críticas que mais preocupam os estudiosos da literatura atual.

Neste sentido, a literatura de Ferréz teria seu ponto de partida em uma “realidade” que ultrapassa sua capacidade de ser contada e que, portanto, exige a interferência do autor que a desenvolve enquanto *mentira* e a adapte enquanto *ficção*. A concepção de adaptar a realidade, ou seja, editá-la, parece equivalente à ação de mentir. E, no caso, a ação de mentir se relaciona diretamente à ação de fazer ficção. Aliás, a diferença tem efeitos na relação com o pacto de leitura que os textos envolvem (MORICONI, 2006).

Não inventamos essas histórias como ficção, eu amarro como ficção, dou argumentos para minimizar essa realidade a um patamar de desconforto que seja até tolerável. Tento na verdade embrulhar uma parte dessa realidade, mas é vista por mim. Comida e regurgitada por mim, então não é uma realidade pura. Eu só escrevo quando sinto de verdade que aquela história tem que ser contada. (FERRÉZ, 2016, p.6).

Essa concepção de adaptar a realidade pode ser observada em *Capão Pecado* (que mostra histórias que narram o dia a dia da quebrada, sua moralidade e a hierarquia social presente nos locais ocupados pelos sujeitos em suas atividades diárias), quando adequa sua forma ao que está estabelecido; uma narrativa em prosa, sem fotografias da realidade do dia a dia; conseguindo alcançar um número maior de leitoras e leitores “de literatura” que poderiam vir a avaliar sua obra pela forma, como algo mais perto do jornalismo ou da sociologia, o que vinha acontecendo e não era a vontade do escritor que entendia sua obra como um romance, literatura (marginal) (CARNEIRO, 2017). Mesmo assim, Ferréz mantém fortemente a afirmação do ser periférico, ser marginal, como estratégia não só de resistência, mas como proposta de modo de produção sensível aos problemas historicamente marginalizados pela sociedade, e isso dá origem a uma forma proveniente de vivências na sua formação sociocultural, mas sugerem novas observações e destas, uma série de possíveis leituras (CARVALHAL, 2014).

Os romances de Ferréz estabeleceram uma conexão com a realidade, diante dos diversos problemas sociais, históricos e culturais abordados, fazendo nascer um sentido de realidade, que resultou em novos públicos leitores e imaginários sociais, crenças e descrenças. Além disso, segundo Patrocínio (2013, p. 110), sua relação com o movimento *hip-hop* o inspirou para que

a sua produção artística fosse “uma ferramenta pedagógica de construção de uma compreensão própria do leitor”, “um meio de intervenção social através do texto”.

Portanto, as contribuições das obras de Ferréz para a literatura, encontram-se no patamar narrativo. Ao traçar diferentes caminhos, ele exhibe a opressão e o domínio sobre o sujeito periférico, assim como emprega códigos culturais de distintos espaços sociais, reivindicações políticas pronunciadas com o uso de determinadas linguagens (SUGAYAMA, 2019).

Assim, é possível observar que a narrativa do escritor Ferréz se adapta aos seus diversos espaços de atuação e desenvolve discursos que não se limitam aos livros. Portanto, percebe-se a necessidade de não hierarquizar a literatura de Ferréz, desmerecendo suas outras ações sociais, o que também é resultado da compreensão de que a literatura é prática social de produção e envolve circunstâncias sociais de produção.

Não convém separar a literatura e a arte dos demais tipos de prática social de forma a torná-las sujeitas a regras muito características e diferentes. Elas podem ter atributos bem específicos como práticas, mas não podem ser separadas do processo social geral [...] somos obrigados a reconhecer que a atitude de escrever, as práticas do discurso na escrita e na fala, a construção de romances, poemas, peças de teatro e teorias, toda essa atividade acontece em todos os campos da cultura (WILLIAMS, 2015, p.61).

Além disso, é por meio da composição que se constrói a verdadeira denúncia: os resultados da lógica desprezível e desumanizada do capital. Narrada de dentro, as ações e reações de cada uma das personagens apontam o dedo para o desastre do sistema cruel em que vivemos, do qual não somos somente cúmplices, conforme as palavras acertadas da voz moralista, mas intérpretes (PATROCÍNIO, 2013).

### **3.3 Geovani Martins e a oralidade flutuante de suas obras literárias**

Geovani Martins nasceu em 1991, em Bangu, no Rio de Janeiro, morou toda a sua vida em comunidades da cidade do Rio de Janeiro e hoje mora no Vidigal. Trabalhou como “homem-placa”, atendente de lanchonete, garçom em bufê infantil e barraca de praia. Em 2013 e 2015, participou das oficinas da Festa Literária das Periferias, a FLUP. Publicou alguns de seus contos na revista X e foi convidado duas vezes para a programação paralela da Flip. Atualmente é um dos autores nacionais mais vendidos no Brasil

Sua primeira produção literária, *O sol na cabeça*, lançado em 2018 pela Companhia das Letras, é composta por treze contos que retratam a infância e a adolescência de moradores de

favelas. Nela, o escritor chama a atenção pela habilidade narrativa, ilustrando com cores intensas, personagens e espaços sem jamais perder o suspense e a atenção na ação. O que Geovani tem de melhor é o total domínio da linguagem, sobretudo das diversas combinações e ritmos da oralidade, pois ele consegue transformar muito do que vivenciou ou escutou em ficção, pois é um escritor que não chegou nem perto da periferia, mas consegue escrever contos incríveis e que, com muito talento e sensibilidade retrata o que se passa por lá, captando detalhes importantes que se desenvolvem na linguagem e no modo de ver o mundo.

É possível perceber em sua concepção de escrita, que Geovani se apodera da oralidade dos moradores do morro para desestruturar e desequilibrar a coesão literária, introduzindo-a em uma nova construção gramatical, singular e inovadora que, automaticamente, requer do leitor um moderno ajuste de leitura, mais enérgico e compartilhado. Mais interessante ainda é notar como o escritor explora níveis distintos de linguagem coloquial, de acordo com o personagem que está falando, expressando verdade nas pessoas que pensam e falam desse jeito.

Nas palavras de João Moreira Salles:

Geovani pula da oralidade mais rasgada para o português canônico (aquele desenvolvido conforme as normas básicas e habituais de uma língua, sobretudo falando da estrutura comum de uma sentença), aceito pela Academia, como quem respira. No entanto, uma nova língua brasileira chega à literatura com força inédita, a partir de sua obra “O Sol na Cabeça” (MARTINS, 2018, s. p.).

No conto de abertura do livro: “Rolézim”, Geovani dá um nó na gramática com seu linguajar, como se o revisor do texto tivesse sido mandado embora. Isso pode ser notado quando o personagem-narrador usa expressões como: “Neguim”, “Foda”, “Tu tá ligado”, “Cara de cu”, “Na moral”, “Num fode”, “Papo reto”, entre outras, na ida com os amigos Vitim, Poca Telha, Tico e Teco do morro até a praia na Zona Sul. Diante das fantásticas similaridades com a vida real, o conto parece ter sido cantado por Chico Buarque em “As caravanas”. Essa narrativa reflete um bom exemplo do efeito causado pelas elevadas temperaturas costumeiras na cidade do Rio de Janeiro, pois um mero passeio de cinco adolescentes à praia causa delírios sociais inimagináveis e a atmosfera esquentada em outros sentidos, fazendo com que o leitor tenha uma ideia do que vai encontrar daí para à frente.

É importante ressaltar, que nem todos os treze contos são marcados de oralidade, pois alguns deles apresentam uma linguagem apontada como formal, no que diz respeito à Gramática Normativa e outros mesclam ambas as maneiras de narrar. Ademais, é perceptível a conversação entre narrador protagonista e leitor; o que já foi realizado anteriormente, por escritores como Machado de Assis em suas histórias. Só que, dessa vez, a atenção não está

voltada à linguagem comum aos dois, mas nas menções e apelos diretos que a personagem principal do conto faz ao seu leitor, como se lê em: “Mó parada, **né não, menó?** e “Eu não sei como conseguia correr, menó, papo reto, meu corpo todo parecia que tava travado, eu tava todo duro, **tá ligado?”** (MARTINS, 2018, p. 12-13).

Percebe-se que esse mecanismo literário empregado por autores de períodos históricos distintos também estão presentes ao longo da obra de Geovani Martins, escritor moderno, dando seguimento aos costumes literários. Ao mesmo tempo, o conto é formado por parágrafos e não mostra qualquer tipo de discurso direto que seja caracterizado por aspas ou travessões, como é formalmente utilizado na literatura brasileira, além disso, o texto ignora a existência de plurais e concordância verbal. Todavia, é importante frisar que, embora estejam ausentes conversações marcadas por determinado recurso gráfico e notório, Geovani Martins desenvolve toda a sua narrativa como um extenso monólogo ao descrever a história retomando os traços orais presentes nas conversas. Aliás, a oralidade ser um aspecto comum nos contos do autor é algo que combina com a própria essência desse gênero literário, que era transmitido de forma oral entre gerações, antes de ser registrado textualmente.

Apesar da voz narrativa se constituir a partir das margens da sociedade carioca, a literatura de Geovani se releva preocupada com as distintas perspectivas e interpreta os personagens mais distintos, transformando-se em narrativas incomuns como o conto “Espiral”, nas quais o narrador percebe: (...) “o precipício que estabelece o limite entre o morro e o asfalto na Zona Sul é muito mais intenso. É tudo muito próximo e muito distante. (...) É foda sair do beco, dividindo com canos e mais canos o espaço da escada, atravessar valas abertas (...) pra depois de quinze minutos estar de frente para um condomínio, com plantas ornamentais enfeitando o caminho das grades, e então assistir adolescentes fazendo aulas de tênis” (MARTINS, 2018, p. 18). Esse conto começa com um jogo cruel entre personagens de realidades bastante diferentes interagindo entre si, pois além de caracterizar a vulnerabilidade das relações humanas diante dos antagonismos sociais, com sarcasmo o personagem-narrador constata que os muros simbólicos ou cimentos não são capazes de impedir os baques da realidade, conforme observado no trecho abaixo:

Começou muito cedo. Eu não entendia. Quando passei a voltar sozinho da escola, percebi esses movimentos. Primeiro com os moleques do colégio particular que ficava na esquina da rua da minha escola, eles tremiam quando meu bonde passava. Era estranho, até engraçado, porque meus amigos e eu, na nossa própria escola, não metíamos medo em ninguém (MARTINS, 2018, p. 17).

Observa-se que há um contrassenso carioca: o rico olha pra cima e o pobre olha pra baixo quando querem enxergar o outro lado da mesma moeda e, neste sentido, Geovani Martins apresenta outro tipo de “marginal” (aquele identificado pela posição que ocupa na sociedade), presente nas falas: “Minha empregada faltou”, “Meu pai atrasou a mesada”, “O pneu do meu carro furou” (nem sabemos quem trocou...). Portanto, pode-se considerar uma provável ambiguidade do vocábulo marginal, que qualifica tanto o sujeito que está à margem da sociedade, devido ao seu status social, quanto aquele considerado criminoso.

Enfim, a potência narrativa de Geovani está na habilidade com que o autor conduz as tramas. As ações reativas dos personagens marginalizados revelam um movimento que vem se expandindo, moldando e armando para determinar um embate com a literatura convencional; este novo “grupo” de escritores se vê em condições de denunciar as violências vivenciadas por sua posição social e tudo isso gera voracidade no leitor pelo desenrolar das histórias.

### **3.4 As contribuições das produções literárias de Geovani Martins**

Com “O Sol na Cabeça”, Geovani Martins se mostra uma das vozes mais prósperas da literatura brasileira moderna. Representando uma voz que geralmente tem pouco espaço na literatura.

É possível compararmos a escrita de Martins, com a escrita de autores “regionalistas” no decorrer da literatura brasileira, na qual se observa a presença de uma linguagem tomada de jargões, forçando o leitor a interpretar seus significados para entender melhor a história. Segundo Rocha (2007), muitos desses escritores eram tidos como produtores de um estilo inferior, por distanciarem-se da norma culta e não focarem em contextos de conteúdo geral, direcionando suas narrativas em elementos regionais (reprodução da identidade do país).

Longe de um mundo de intelectuais, Geovani desfaz crenças e enriquece a cena literária com a intensidade de sua acolhedora literatura, na qual a inovação encontra-se num realismo fantasioso, contradição que convida o leitor nestes períodos dominadores, a escutar e passar a enxergar as histórias absurdas cujo motor de projeção é, por um lado, a oralidade singular impregnada de jargões, violência e conflito, e, por outro, a transformação da linguagem sem esperteza, tênue e leve.

A literatura de Geovani Martins revela uma parcela singular da sociedade, que poderia vê-la como arte de segregação, mas, conforme *O sol na cabeça* vai conquistando seu lugar entre outras obras e é lido por distintos grupos sociais, e não somente pela comunidade representada

em sua narrativa, é possível classificá-la segundo Rocha (2007), como arte de agregação, pois essa linguagem típica dos excluídos não diminui sua função na ação de formação do texto, representando, também, um tipo de inclusão e de prosseguimento de uma rede comunicativa organizada ao redor da atuação espetacular típica da comunicação oral da cultura.

Enfim, pode-se dizer que Geovani Martins se aventura ao dar seguimento ao movimento modernista; através do uso de expressões oralizadas e reconhecidas por um determinado grupo de sujeitos; com a intenção de criar uma literatura de representação da identidade do país.



#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observou-se que, a poesia marginal veio para revolucionar a padronização literária mediante a evidente oposição tanto da literatura clássica quanto aos movimentos retrógrados que, seguindo estritamente as normas determinadas, se estabeleceram de modo controlador e repressivo no nosso cenário literário. O apoderamento marginal acontece através dos temas sociais retratados nas obras, pelo espaço periférico e pela própria circunstância dos escritores que estão à margem da nata literária e, também, pela desobediência ao modelo literário. Seus textos exploram um espaço desabitado, recusando totalmente paradigmas e conteúdos acadêmicos, permitindo o surgimento de poemas cuja questão principal é o movimento da palavra através das mudanças de sua escrita e da produção de sentidos. O emprego de gírias, termos chulos, inapropriados e imorais, bem como a ausência de concordância verbal e plural e o desvio das regras gramaticais, tanto nas construções das orações como na formação de novos vocábulos, é que caracterizam a oralidade da poesia marginal dando um novo significado às expressões através do modo de falar dos sujeitos da periferia.

Notou-se que, os traços da oralidade configuram aspecto importante na escrita moderna, pois o seu uso tem um sentido que não deve ser desprezado pelo público leitor e muito menos pela crítica especializada, pois apesar de desencorajada pelo mercado editorial direcionado a outros interesses, a poesia marginal foi capaz de fazer com que a literatura saísse de sua zona de conforto e ascendesse ao campo da cultura brasileira determinada a realizar uma comunicação intercultural.

Quanto às análises das produções de Ferréz e Geovani, percebeu-se que, em “Capão Pecado” Ferréz permitiu um olhar interno sobre a marginalidade social e cultural, utilizando a linguagem do gueto, com gírias e palavrões, para dialogar com esta realidade. Já em “Deus foi Almoçar”, ele apresentou um personagem de classe média baixa, imerso em profundo drama pessoal. Na obra não apareceu nenhuma vez a palavra “favela” e quase nenhum registro de linguagem coloquial. Se, por um lado, Ferréz assumiu como projeto intelectual escrever para formar leitores na periferia, utilizando como recursos, a linguagem da rua para aproximar-se desse público. Por outro lado, dialogou com o público de classe média, utilizando uma linguagem mais padronizada. Para essa união de leitores, Ferréz combinou a tradição literária e a local, utilizando uma estratégia sociopolítica e literária, nas quais a oralidade é a marca mais clara, ou seja, adequando o discurso oral ou escrito, dependendo do interlocutor com o qual esteja dialogando.

O mesmo aconteceu com Geovani, em seu livro *O sol na cabeça*. No conto “Rolézim” o autor utilizou uma linguagem bastante “rasgada”, com expressões agressivas, gírias e palavrões. No conto “Espiral” o escritor retratou o abismo existente entre o morro e o asfalto, empregando mecanismos literários formalizados, utilizados por autores modernistas, da literatura brasileira, com a existência de plurais e concordância verbal. Percebeu-se nesse conto, a presença de um compromisso social e político que reflete sua preocupação com a inclusão de distintas formas de valores culturais. Portanto, enquanto o conto “Espiral” conseguiu se aproximar do cânone literário, através de suas características formais, estéticas e sociais, “Rolézim” se aproximou dos sujeitos que estão fora do ambiente literário por entender e reproduzir as expressões populares. Neste sentido, notou-se que suas obras ao mesmo tempo agregam e diferenciam.

Constatou-se ainda, que a grande contribuição das obras de ambos os escritores marginais encontra-se na oralidade, no qual ambos utilizam sua voz como veículo para estabelecer suas identidades, enquanto ação de denúncia social. Não uma voz própria, mas aquela como forma de expressão coletiva, utilizando para tal, um cenário do qual tais grupos foram normalmente, afastados: a literatura. Ferréz ao traçar diferentes caminhos, exhibe um diálogo de opressão e o domínio sobre o sujeito periférico, apresentando histórias que contam o dia a dia da quebrada, assim como emprega códigos culturais de distintos espaços sociais, reivindicações políticas pronunciadas com o uso de determinadas linguagens, se adaptando e desenvolvendo discursos que não se limitam aos livros (o escritor domina gêneros discursivos distintos). E Geovani ao empregar determinadas expressões tidas como oralizadas e reconhecidas por um cenário específico, tem o intuito de instituir uma literatura genuinamente brasileira, com vestígios de uma linguagem regionalista, que representa a identidade do país. Seu coloquialismo debochado e ambíguo na língua e no tema revela sentidos críticos e, sobretudo, mostra a autonomia em relação às obrigatoriedades instauradas. Essa narrativa corriqueira e não clássica, causa estranhamento e, simultaneamente, um desvio da norma e do esperado.

Concluiu-se, por fim, que há certos aspectos formais que marcam as produções de Ferréz e Geovani, como escritores “marginais” que diferenciam-se de outras produções relacionadas à cultura literária marginal, pois estes foram tomando a categorização designada como marginal, expandindo seu significado, produzindo um fenômeno literário com vínculos característicos com o âmbito sociocultural e intelectual, utilizando o português da norma culta, formando distintas colocações, oralidades e sentidos, mesclando dois mundos, corroborando a possibilidade de uma narrativa marginal. Assim, ambos os escritores, ao utilizarem

ilimitadamente a linguagem coloquial debochada e ambígua na língua e nos seus temas estão, aos poucos, com sua própria maneira de dizer, instaurando a emancipação da linguagem literária brasileira, que pode ser caracterizada como uma oralidade flutuante, dentro da Literatura Marginal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Susylene Dias de; FERNANDES, Frederic Augusto Garcia. Apresentação - Literatura e Oralidade: rastros e manifestações. *Revell - Revista de Estudos Literários da Uems*, 2(16), 04–09, 2017.

BOURDIEU, Pierre. *Las Reglas del Artes. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2005.

CANDIDO, Antonio. Literatura e vida social. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDOSO, João Batista. Hibridismo Cultural na América Latina. *Itinerários*, Araraquara, n. 27, p.79-90, jul./dez. 2008.

CARNEIRO, Vinícius Gonçalves. Reflexões quanto à literatura marginal brasileira. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 50, p. 254-276, jan./abr. 2017.

CARVALHAL, Thiago José Moraes. *No sentido (de) da(r) margem (à literatura e à música): rap, cumbia villera, literatura marginal e realismo atolondrado*. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

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

EBLE, Taís Aline; LAMAR, Adolfo Ramos. A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*. V. 16, n. 27, jul./dez. 2015, p. 193-212.

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Planeta, 2015.

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Planeta, 2013.

FERRÉZ. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012.

FERRÉZ. *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. 1. Ed. São Paulo: Agir, 2006.

GUIMARÃES, Therená Thomassim. O Popular em Foco: Literatura Marginal ou Periférica. *Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL - BOITATÁ*, Londrina, n. 18, jul-dez., 2014.

LEITE, Eleilson. *Mesmo céu, mesmo CEP: produção literária na Periferia de São Paulo*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2014.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MATTOSO, Glauco. *O que é Poesia Marginal*. 2. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

MORICONI, Ítalo. Questões teóricas contemporâneas. *Gragoatá - Revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF*. Vol. 1; n. 20; 2006.

NASCIMENTO, Erica Peçanha do. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano/Tramas Urbanas, 2009.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Faperj, 2013.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Revista Letras*, Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, n. 32, p. 23-70, jun., 2007. P. 23-70.

RODRIGUES, Francisca Juliana Martins. *Os Ricos Também Morrem: Estratégias de Tradução da Oralidade na Literatura Marginal*. Monografia (Graduação em Letras) - Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SUGAYAMA, Soraya. *Ferréz: produção material e cultural na quebrada*. Tese de (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade. Curitiba, 2019.

TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas: literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

VAZ, Sérgio. *Literatura, Pão e Poesia*. São Paulo: Global Editora, 2013.

VAZ, Sérgio. *Flores de alvenaria*. São Paulo: Global, 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.