



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS

Literatura Marginal: o caso Geovani Martins

Luiz Carlos da Costa Coelho

Rio de Janeiro - RJ
2018

LITERATURA MARGINAL:

O caso Geovani Martins

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Letras da
UNIRIO como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientadora: Professora Dra. Masé
Lemos**

Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2018

Grato,

à minha família

meus amigos do Pedragogia

aos meninos da secretaria

aos meus professores

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo perscrutar a Literatura Marginal em relação à cena literária brasileira. Nesse sentido, foi pesquisado as suas principais características, utilizando o conceito de Lugar de Fala para localizar esses escritores geográfica e socialmente. Além disso, a ideia é traçar um percurso historiográfico da Literatura Marginal a partir da trajetória de três escritores: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, passando pelo rap, até o recente trabalho de Geovani Martins; além de perceber como suas vidas estão entrelaçadas com suas obras.

Palavras-chave: lugar de fala, literatura marginal, rap, periferia

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---------------------------------|----|
| 1. | INTRODUÇÃO..... | 6 |
| 2. | LUGAR DE FALA..... | 8 |
| 3. | LITERATURA MARGINAL..... | 15 |
| 3.1 | CAROLINA MARIA DE JESUS..... | 23 |
| 3.2 | CONCEIÇÃO EVARISTO..... | 29 |
| 4. | GEOVANI MARTINS..... | 36 |
| 5. | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 48 |
| 6. | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 50 |

1- INTRODUÇÃO

Antes de começar a falar de Literatura Marginal é preciso localizar de qual literatura marginal estamos falando. O conceito de Literatura Marginal aqui abordado não se refere à Poesia Marginal, constantemente chamada, de Geração Mimeógrafo que figurou na cena literária na década de 70.

Literatura Marginal a que nos referimos aqui é o tipo de literatura que surge dos territórios subalternizados da cidade grande; territórios colocados à margem do centro econômico e cultural. Os marginais que estudaremos aqui são escritores moradores das periferias e sua margem é mais no sentido socioeconômico do que no sentido de uma oposição ao cânone.

Os integrantes desse “movimento literário” ao mesmo tempo que são dispersos por todo o território nacional, são coesos em suas práticas. A ideia aqui é estudar o que os torna assim e quais são suas principais características, modos de funcionamento, o que tem em comum e de diferente, como conseguem ser tão coesos mesmo sem seguir um manifesto?

Nesse sentido, a concepção de literatura que mais se encaixa na proposta é de Antonio Candido sobre o que é literatura, presente em seu ensaio “Direito à Literatura” de 1988. Consideramos sua definição ideal para que possamos perceber como as diversas práticas de Literatura Marginal são coesas mesmo que não sigam um manifesto. Se a escrita periférica costuma ficar à margem na cena literária, aqui no presente trabalho ela será o centro nervoso da análise.

Com uma definição tão abrangente, podemos incluir o rap como sendo parte da Literatura Marginal. Além do fato do rap ser um bom caminho para se entender o movimento e suas características, uma vez que o gênero enquadra diversos outros gêneros em forma de verso, podendo servir também de aporte teórico já que muitas letras são verdadeiros ensaios sobre o *modus operandi* Marginal.

É importante entender em que condições surge a Literatura Marginal e como ela se estrutura atualmente. Para isso será esboçada uma tentativa de historiografia Marginal a partir de

três escritores: Carolina Maria de Jesus de São Paulo¹, Conceição Evaristo de Minas Gerais e Geovani Martins do Rio de Janeiro. Esses três autores parecem fundamentais para se traçar um percurso Marginal do seu início até os dias de hoje e principalmente como eles circulam pelo território urbano o qual vivem.

Como o espaço onde moram é de extrema importância para a escrita Marginal, abordaremos no primeiro capítulo o conceito de Lugar de Fala, a partir do livro de Djamilia Ribeiro *O que é Lugar de Fala?* de 2017, entre outras referências, visto que os Marginais fazem questão de marcar sua posição social em sua escrita.

No segundo capítulo, entraremos no que é de fato Literatura Marginal e em seus modos de organização e desorganização. Para isso, será utilizado o livro *Modos da Margem - Figurações da marginalidade na literatura brasileira*, em que Alexandre Faria, João Camillo Penna e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio organizam uma série de ensaios sobre o tema. O prefácio, inclusive, é assinado por Silviano Santiago, não à toa. Sua noção de “Entre-lugar” é importante para nossos estudos. Mesmo sem uma referência direta, seu ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” foi importante para a gênese do presente trabalho.

No terceiro capítulo, procuramos mostrar como Carolina Maria de Jesus foi a precursora da cena Marginal com seu *Quarto de Despejo* de 1960 e como foi sua relação com o meio literário da época.

No quarto capítulo, estudamos Conceição Evaristo e mesmo que seu foco não seja a condição do território periférico e sim a questão do negro e, principalmente, da mulher negra na sociedade, ela é uma espécie de meio do caminho de nossos estudos por sua trajetória. Ela é vista como “a canônica das margens” por ser muito respeitada no campo dos estudos literários afro-brasileiros.

No quinto capítulo, é a vez de conhecer Geovani Martins, fenômeno da Literatura Marginal que teve seu livro de estreia assinado por uma editora grande como a Companhia das Letras. Geovani é interessante para pensarmos a condição do Marginal atualmente.

¹ Embora ela tenha nascido em Minas Gerais.

Cada um desses três escritores tem um modo de ser diferente dos outros, embora tenham muito em comum além do fato de serem moradores de periferias. Veremos como isso se dá nos próximos capítulos.

1. LUGAR DE FALA

Lugar de fala é tema muito recorrente no âmbito acadêmico, no âmbito dos movimentos sociais e hoje em dia já se encontra presente também nas discussões cotidianas. Seja onde for, é comum ouvirmos o tipo de frase: “não posso falar sobre isso, pois não é meu lugar de fala” ou frase parecida, sempre trazendo à tona a questão da experiência individual de quem produz o enunciado. É comum também vermos debates acalorados sobre o que seria lugar de fala e muitas pessoas sendo contra tal termo mesmo sem entender corretamente o que ele significa.

Os argumentos sempre variam entre o já mencionado acima e: “ah, agora para eu falar sobre o negro tenho de ser negro? Machado de Assis era negro e não escrevia sobre negros”. Equívocos desse tipo costumam desconsiderar uma questão primordial para pensarmos lugar de fala: o lugar de fala é social e não individual. Isto significa que sua experiência individual ser levada em consideração para demarcar o seu *locus* é um engano. Antes de adentrarmos mais na questão do lugar de fala pelo ponto de vista sociológico do termo, vale perceber como ele é interpretado em outra perspectiva.

Djamila Ribeiro, mestre em Filosofia Política pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e filósofa atuante dentro movimento feminista negro, é autora do livro *O que é Lugar de Fala?* e nele, faz um levantamento de como esse termo é visto na concepção dos comunicadores sociais. Para isso, ela traz um artigo (*Lugares de fala: um conceito para abordar o segmento popular da grande imprensa*) que mostra quanto o discurso muda, no jornal, de acordo com o público para o qual ele se endereça. Os jornais adaptam sua maneira de elaborar os enunciados em conformidade com o grupo social ao qual determinado leitor pertence; isto é, o público alvo. Sendo assim, cada jornal transmitirá a sua mensagem, sua notícia, de acordo com um lugar discursivo específico.

Para Djamila, discurso não se trata de um enunciado que produza algum sentido inserido em determinado contexto, mas sim, uma prática que parte de certo lugar que determina o imaginário social, estando sujeito às forças sociais que hierarquizam e movimentam determinados discursos, fazendo com que uns sejam dominantes a outros.

Como se começou a estudar o lugar de fala e a se falar sobre, a autora, no entanto, não sabe explicar, mas ela acredita que o termo tenha surgido a partir do que é conhecido como “ponto de vista feminista” (*feminist stand point*) que vem calcado nos movimentos sociais e se alinham muito com estudos que se debruçam sobre quem pode falar.

A professora da Universidade de Columbia, teórica e crítica indiana Gayatri Chakravorty Spivak se alinha a esse tipo de pensamento quando em seu *Pode o Subalterno Falar?* coloca essa questão já no título de seu livro. Em seu estudo, Spivak traça uma linha, marcando o local do subalterno na sociedade (no caso dela a sociedade indiana). Para ela, é aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante. (SPIVAK, 2010, p. 12)

Além disso, Spivak também nos coloca diante do problema da representação. Como esse subalterno está sendo representado dentro dos meios de representação do discurso? Seu discurso está sendo representado por quem? Por ele mesmo? Sua voz é ouvida? Estão falando por ele ou estão sendo criados meios para que se possa dar voz a esse subalterno?

Dessa forma, a autora marca a posição daqueles que têm para si o discurso hegemônico. E este discurso seria, portanto, o discurso ocidental europeizado, pois quem geralmente tem o poder de fala, tem a voz no discurso dominante a nível mundial é europeu, homem, branco e pertencente às classes sociais mais altas. Esse lugar do discurso dominante acaba por criar um centro de controle e poder que faz com que o discurso do subalterno, isto é, do Outro, daquele que não é centro acabe marginalizado, menor; uma simples cópia, um resto sem legitimidade. Questionar isso é o primeiro passo que podemos dar para criar os meios para que esse Outro possa falar por si e não mais ser apenas representado pelo discurso dominante.

Problematizações como essas nos levam a uma autora que Djamila traz em seu texto: Patricia Hill Collins. Para ela, a partir dos estudos do ponto de vista do feminismo negro, Collins

procura pensar o cruzamento que acontece na desigualdade, a partir do ponto onde uma mesma pessoa pode fazer parte de vários grupos de maneira entremeadada. Isto significa que, por exemplo, uma mulher negra, jovem e pobre é o tipo entrelaçado de quatro experiências representativas, nesse caso sendo elas: mulher, negra, jovem e pobre; sem que esses lugares se organizem de modo a tornar um superior ao outro, pois essa mulher experiencia de maneira múltipla todos esses elementos que marcam sua posição social. Sendo assim, Collins acredita que o feminismo negro sirva de exemplo de como essas vozes fazem questão de marcar o local de onde se fala. É importante marcar porque é sem perder esse *locus* de vista e a partir dele que as integrantes do movimento se colocarão discursivamente. O discurso quando permeado do local de onde o discurso vem produz um aspecto novo *per se*. A separação hegemônica entre sujeito e discurso é desbaratada, tornando esses dois elementos epistemológicos inerentes.

Quando nos referimos ao “local de onde o discurso vem” queremos articular o sujeito enunciador do discurso com o discurso enunciado. Contudo, não se deve confundir esse sujeito como sendo um indivíduo. Para Collins, esse é um lugar comum que o lugar de fala acaba por cair inevitavelmente, seja pelos seus apoiadores, seja por seus críticos. O lugar de fala, para ela, é social, portanto não deve ser considerado a partir do ponto de vista da experiência individual.

Em primeiro lugar o *standpoint theory* refere-se a experiências historicamente compartilhadas e baseadas em grupos. Grupos têm um grau de continuidade ao longo do tempo de tal modo que as realidades de grupo transcendem as experiências individuais. Por exemplo, afro-americanos, como um grupo racial estigmatizado existiu muito antes de eu nascer e irá, provavelmente, continuar depois de minha morte. Embora minha experiência individual com o racismo institucional seja única, os tipos de oportunidades e constrangimentos que me atravessam diariamente serão semelhantes com os que afro-americanos confrontam-se como um grupo. (...) [A] teoria do ponto de vista feminista enfatiza menos as experiências individuais dentro de grupos socialmente construídos do que as condições sociais que constituem estes grupos. (COLLINS, 1997, p. 9, apud, RIBEIRO, 2017, p. 62)

Para Djamila, Collins ao afastar o debate do campo da afirmação da experiência individual, fornece subsídios para entender como a localização de certos grupos restringem as oportunidades de outros. Além do fato de que:

Ao ter como objetivo a diversidade de experiências, há a consequente quebra de uma visão universal. Uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta da sua localização social, vai experienciar gênero de outra forma. (RIBEIRO, 2017, p. 63)

Desse modo, as discussões a respeito de lugar de fala devem ser levadas a nível dos grupos sociais e suas relações de poder. As categorias de raça, gênero, classe e sexualidade são elementos importantes para se entender como a nossa sociedade tem sua estrutura constituída em dispositivos que propiciam a desigualdade e geram grupos em vez de pesar essas categorias somente nas relações entre indivíduos.

Collins usa o exemplo da segregação racial americana. Para ela, esse episódio histórico gerou bairros segregados, o que por sua vez gerou experiências totalmente diversas entre negros e brancos, mesmo se tratando de acesso aos serviços mais básicos como saneamento, saúde, lazer, educação e sobretudo acesso à Academia. Para ela “é a localização social comum nas relações hierárquicas de poder que cria grupos e não o resultado de decisões coletivas tomadas por indivíduos desses grupos”. (COLLINS, 1997, p. 64, apud, RIBEIRO, 2017, p. 64)

É comum no entanto que aqueles que se posicionam criticamente contrários a teoria do lugar de fala considerem apenas a experiência individual do sujeito em relação ao grupo ao qual ele pertence. Esse tipo de crítica é um equívoco. Embora o sujeito seja importante para o grupo, ele sozinho não pode representar um grupo social inteiro. Nem sempre o indivíduo por ser negro, será o melhor indicado para discutir e problematizar a questão do racismo no Brasil, por exemplo. Ele pode inclusive dizer que o racismo não existe, não se sentir discriminado racialmente. Esse tipo de postura não o livra do racismo, pois o racismo advém de condições estruturais históricas que independem de como o sujeito se coloca em relação à elas; é fato histórico e querendo ou não, os negros e negras lidam com ele diariamente numa sociedade onde sua vivência é diminuída, sua voz é silenciada e as forças de repressão do estado discriminam o

negro e acabam por não reconhecer o percurso histórico que o oprimiu e influenciou na maneira hierarquizada e não humanizada de organização da nossa sociedade atual.

Geralmente as produções intelectuais, saberes e vozes desses grupos não são tratados de maneira a serem considerados discursos legítimos. Tais produções se vêem subalternizadas e marginalizadas, fora dos meios de comunicação de massa que funciona como instrumento universalizante do saber a partir de uma perspectiva elitista que acaba por tratar tudo o que é diferente dele de acordo com sua própria forma de representação.

Isso não quer dizer que os grupos subalternizados não criem ferramentas para enfrentar esses silêncios institucionais e ter suas imagens, suas ideias e seus corpos representados por eles mesmos; ter suas vozes ouvidas. Pelo contrário, há diversas formas de organização políticas, culturais e intelectuais. Para Djamila:

A questão é que essas condições sociais dificultam a visibilidade e a legitimidade dessas produções. Uma simples pergunta que nos ajuda a refletir é: quantas autoras e autores negros o leitor e a leitora, que cursaram a faculdade, leram ou tiveram acesso durante o período da graduação? Quantas professoras ou professores negros tiveram? Quantos jornalistas negros, de ambos os sexos, existem nas principais redações do país ou até mesmo nas mídias ditas alternativas? (RIBEIRO, 2017, p, 66)

Os grupos subalternizados não têm suas produções circulando nos mesmos espaços que os grupos hegemônicos do poder. Dessa forma, fica impossibilitado que as vozes desses indivíduos desses grupos seja ouvida. Quando podem falar, se trata de um lugar à margem, exótico, visto como não-normal, uma vez que o discurso hegemônico se subentende universal, único e normativo; seja para a questão do negro ter acesso aos mesmos lugares; seja para a questão do repórter nordestino não ter espaço nos telejornais do sudeste, visto que sua prosódia não é considerada o português brasileiro padrão; e inúmeras outras questões que se pode suscitar a partir da localização dos diversos grupos subalternizados em relação aos grupos hegemônicos. “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir [...] [a]bsolutamente não

tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo”. (ibid)

Djamila argumenta também que proteger o lugar de fala e tudo o que ele implica, rompe com a universalização das vozes. Isto quer dizer que o discurso hegemônico deixa de ser o discurso universal e normativo e passa a ser mais um discurso dentre outros. Acabando com a universalização do discurso hegemônico e reconhecendo que existem outros discursos e discursos outros, a hierarquia discursiva da qual vimos falando até agora se vê problematizada. E uma vez problematizada, ela desce do seu patamar normativizante.

Entendemos, então, que essa é uma das alternativas para se dar voz àqueles que são silenciados, subalternizados. Contudo, esse subalternizado não pode ocupar uma posição de destaque, permear o centro? O discurso desse subalterno sempre será silenciado? Não há formas de se romper com essa tradição da tradição de colocar à margem tudo que não for o discurso dominante? Quais os caminhos para que o subalterno saia da subalternidade e tenha voz para libertar sua existência? São perguntas como essa que nos fazem refletir a condição do subalterno na sociedade brasileira dentro dos meios de representação.

Outra autora importante para essa discussão que Djamila traz é Grada Kilomba, que no primeiro capítulo de seu livro *Plantation Memories: Episodes of everyday Racism*, o qual Djamila já nos mostra traduzido como: “A máscara: colonialismo, memória, trauma e descolonização, traz uma famosa pintura da escrava Anastácia em que aparece com uma máscara. Tal máscara, era utilizada para privar o escravo de comer enquanto trabalhava nas plantações e também como forma de castigo. Para Kilomba, contudo, essa máscara servia para colocar medo e impor silêncio.

Conceição Evaristo por sua vez, em entrevista a Djamila publicada no site Carta Capital, diz:

[A]quela imagem da escrava Anastácia, eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é um símbolo nosso, porque nossa fala força a máscara. (EVARISTO, 2017, apud, RIBEIRO, p. 78)

Kilomba afirma também que a máscara não é só simbólica, ela legitimiza o silenciamento desse Outro. Djamila traz uma pergunta da autora que é importante para nossa discussão: “Sobre o que é nos permitido falar?”

Ainda que o subalternizado consiga um espaço de fala, ele ainda tem que se sujeitar a temas que restrinjam o conteúdo a um determinado controle. Além da questão das dificuldades de acesso enfrentadas pelo sujeito que pertence a esses grupos subalternos, também é um obstáculo para ele a ser superado, o fato de que na maioria das vezes quando consegue determinado espaço para dissertar sobre algum assunto, ocorre de ser sobre algum assunto muito específico da sua experiência como um ser pertencente a um grupo subalterno. Djamila coloca, por exemplo:

Quando existe algum espaço para falar, por exemplo, para uma travesti negra, é permitido que ela fale sobre Economia, Astrofísica, ou só é permitido que fale sobre temas referentes ao fato de ser uma travesti negra? Saberes construídos fora do espaço acadêmico são considerados saberes? (RIBEIRO, 2017, p. 79)

Geralmente, o lugar de fala é uma reivindicação do subalterno. Dificilmente se verá um branco² auto-afirmando seu lugar de fala, exceto quando se trata de um opressor assumido, como ocorre muitas vezes nas discussões sucedidas nas redes sociais e para se declarar um opressor, sequer precisa ser branco. Isso não significa que os brancos são por sua natureza opressores, significa sim que a mídia hegemônica e os meios de representação em geral são constituídos por integrantes do grupo social branco e hétero de classe alta. Muitas vezes, os grupos mais favorecidos não estão dispostos a ouvir o que os grupos subalternizados têm a dizer; de maneira geral, tratam como drama, dizem não haver diferença deles para um negro, por exemplo, costumam chamar de “mimimi”, fomentando assim um tipo de silenciamento e de deslegitimação do discurso do outro.

² Utilizamos aqui o termo “branco” para representar o discurso hegemônico. A posição do subalterno se dará em função de um determinado centro. Um branco nascido no Brasil, geralmente não será considerado como tal no Reino Unido e nos Estados Unidos, por exemplo.

2 - LITERATURA MARGINAL

Vimos no capítulo anterior que o Lugar de Fala é um conceito que marca a posição social do indivíduo subalterno, ao invés de se preocupar meramente com suas experiências individuais. Que fique claro que as pensadoras do Lugar de Fala que citamos anteriormente não desconsideram o indivíduo, mas se mostram mais preocupadas com as formas de se relacionar desse indivíduo como integrante do grupo social ao qual ele pertence de acordo com a lógica desigual da nossa sociedade baseada na hierarquia de determinados grupos em relação a outros. Vimos também que o subalterno, para que possa ter sua voz ouvida nos meio de comunicação e representação, precisa encontrar soluções alternativas. Essa separação, coloca os grupos subalternos à margem. Ocorre que determinados grupos subalternos se organizam de maneira a salientar esse espaço de margem e se valem dessa separação para marcar seu lugar de fala em suas produções artísticas. Uma delas é a literatura e esse é nosso objeto de estudo.

Para delimitar o nosso objeto, usaremos uma definição que verdadeiramente amplia nosso campo de pesquisa. É a definição do sociólogo Antonio Candido, que foi professor universitário e acima de tudo dos maiores críticos literários, que consideramos mais abrangente. Ele a postula em seu ensaio “O Direito à Literatura” de 1988”:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde que o chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, Antonio, 2004, p. 174)

Com essa visão tão abrangente do que seria esse objeto literatura podemos incluir nessa lista um gênero literário, que não costuma ser chamado dessa forma, que sempre vem marcando

seu lugar de fala, tendo surgido nos guetos jamaicanos na década de 60, em 70 chega aos Estados Unidos onde tem seu auge no mundo na década 80: O rap.

Rap, do inglês é a sigla para “Rythm And Poetry”: Ritmo e poesia. Geralmente o rap era tocado em festas de rua e denunciava os abandonos por parte do Estado e problemas sociais das periferias, dos guetos. Seus representantes, os chamados MC’s (Mestres de cerimônia), cantavam tudo que estivesse relacionado com seu cotidiano periférico, desde a luta por melhor qualidade de vida, saneamento básico, até o problema da violência e baixa escolaridade que atinge esse segmento da sociedade.

No Brasil atualmente, um dos maiores representantes desse tipo de engajamento social e político diretamente das periferias é o contista, romancista e produtor paulista Reginaldo Ferreira da Silva, mais conhecido como Ferréz, que além de escrever sobre o seu cotidiano, fazendo denúncias e marcando seu lugar social, o lugar da quebrada, ainda produz eventos, festas de rua em que dá visibilidade para os seus trabalhos e o de outros poetas também marginais. Vale ressaltar que marginal é como o próprio Ferréz denomina seu trabalho e dos seus “manos”. Em seu texto “Terrorismo literário”, que integra o livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005), e que é considerado pela crítica o manifesto da literatura marginal, ele coloca:

A Literatura Marginal sempre é bom frisar é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou sócio-econômicas. Literatura feita a margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja os de grande poder aquisitivo.

[...]

Não vou apresentar os convidados um a um porque eles falarão por si mesmos, é ler e verificar, só sei que com muitos deles eu tenho lindas histórias, várias caminhadas tentando fazer uma única coisa, o povo ler.

Cansei de ouvir.

- mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro.

E nunca cansarei de responder.

- o barato já tá separado a muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e do cá mal terminamos o ensino dito básico. (FERRÉZ (Org), 2005, p. 12-13)

Mas por que esse texto de Ferréz é “considerado” um manifesto e não um manifesto de fato? Porque Ferréz não formulou esse “manifesto” pensando em regras a serem adotadas num tipo de literatura específica que viria dali por diante como as vanguardas fizeram e nem com as mesmas intenções. O que Ferréz parece ter feito foi uma descrição desse novo tipo de objeto literário que surgiu. Esse objeto literário não foi construído a partir de um determinado grupo que se uniu e pensou um manifesto; muito pelo contrário, o que esses escritores marginais têm em comum, têm também de dispersos. Se pudéssemos eleger um elemento que une esses escritores marginais, poderíamos dizer que é a questão do lugar de onde falam. Geralmente, lugar de discriminação e fora dos planos do Estado para melhor qualidade de vida urbana, baixo poder aquisitivo, lugar subalternizado.

Os guetos, favelas, becos, quebradas e vielas, seja lá qual for a denominação que tenha, frequentemente têm suas produções influenciadas por outras quebradas. O rap, só para exemplificar, surgiu na Jamaica - considerada uma espécie de gueto nos Estados Unidos - que influenciou os guetos dentro do próprio território americano, através dos jamaicanos imigrantes, que por sua vez influenciaram os guetos brasileiros e assim sucessivamente. Uma quebrada influenciando a outra, uma favela influenciando a outra; o funk carioca influenciando os paulistas; o rap paulista influenciando os cariocas. A Literatura Marginal é a voz do povo periférico que passa a falar de si ao invés de ter um outro falando por ela e assim cria sua própria tradição literária, uma vez que os autores costumam citar um ao outro, retomando outras obras. Um bom exemplo disso é o do rapper paulista Criolo com sua música lançada recentemente, em 2018, “Boca de Lobo”, em que ele retoma versos famosos do grupo de rap, também paulista, Racionais Mc’s de 2002, na música “1 Por Amor, 2 Por Dinheiro”: “1 por amor/ 2 por dinheiro/ 3 pela África/ 4 pros parceiro”. Em sua música, Criolo canta: “1 por rancor, 2 por dinheiro/ 3 por dinheiro, 4 por dinheiro/ 5 por ódio, 6 por desespero/ 7 pra quebrar a tua cabeça num bueiro”. É muito comum, inclusive, ver os rappers citarem Racionais Mc’s que é um grupo muito respeitado e um dos primeiros grupos de sucesso no rap brasileiro, principalmente seu líder Mano Brown.

Aliás, esse tema do marginal é recorrente na nossa literatura. Desde o séc. XIX que sabemos dele com Manuel Antônio de Almeida e seus personagens ambíguos no famoso romance *Memórias de Um Sargento de Milícias* publicado originalmente em folhetins no já extinto jornal carioca Correio Mercantil entre 1852 e 1853; passando para os personagens totalmente à margem dos grandes centros urbanos, sertanejos e jagunços, de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa em *Vidas Secas* (Primeira publicação em 1938) e em *Grande Sertão: Veredas* (Primeira publicação em 1956) respectivamente; para finalmente ganhar outro sentido na geração do mimeógrafo que foi como ficaram conhecidos os escritores da década de 70 que por conta da censura do governo militar da época começaram a publicar seus livros impressos em mimeógrafos, tecnologia mais acessível na época. Na lista de poetas dessa geração figuram nomes como: Francisco Alvim, Cacaso, Roberto Piva e Ana Cristina C. De certa forma, esses marginais que apareceram na nossa literatura ao longo da nossa história, eram considerados marginais por irem contra o cânone, dando visibilidade à figuras marginais em suas produções ou adotando uma estrutura anti-canônica em seus procedimentos estéticos. Os escritores, longe de serem marginais, foram muito bem aceitos pela crítica e fazem parte do nosso cânone nacional.

Isso não quer dizer que os marginais de agora não recorram a recursos estilísticos para escrever suas obras. Esses escritores, fazem uso de uma linguagem não tradicional, sim, como vimos pelo manifesto do Ferréz. Eles também frequentemente tocam no tema do marginal, isto é, seu *topos* é recorrente que seja recheado de personagens que vivem à margem da sociedade constantemente nos colocando diante de sua moral duvidosa. O que acontece é que a novidade desses marginais é a marcação do seu lugar de fala, nesse caso, lugar de escrita. Eles fazem questão de se anunciar como moradores das periferias, guetos e favelas. A noção de território é fundamental, uma vez que tais sujeitos que falam de um determinado lugar, residem neste lugar. É comum observamos nesse tipo de literatura os espaços onde as histórias acontecem muito bem marcados e os autores reivindicando seus lugares de moradia, onde seu corpos transitam, onde o choque da experiência acontece, de onde eles falam. O território de onde sai as histórias vira quase um personagem a parte. Talvez esse seja um dos motivos de serem chamados de “neonaturalistas”, visto que em *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo, o *locus* que dá título ao livro é

lido geralmente como o personagem principal. Muitas vezes esses sujeitos sofrem também a pecha de serem documentais demais. É recorrente críticas em que se questiona até se isso de fato é literatura ou não; no que se trata das produções em relação à crítica: “o bagulho é loko e o processo é lento”.

O ensaio “Modulações da margem”, assinado por Alexandre Faria, João Camillo Penna e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio que inclusive são organizadores do livro que conta com diversos ensaios sobre Literatura Marginal: *Modos da Margem: Figurações da marginalidade na literatura brasileira*, nos ajuda a pensar inúmeras questões a respeito do escritor marginal contemporâneo no meio literário brasileiro e sua relação com a crítica. Os autores criticam a postura da crítica em relação aos escritores marginais e reproduzem, problematizando, alguns discursos que costumam aparecer na cena literária:

Trata-se de ‘jornalismo’, de ‘documento’, de ‘exotismo literário’, correspondendo a uma persistente tradição ‘neonaturalista’ no Brasil, e exemplo cabal do ‘controle do imaginário’, e da falta de ‘voos de fantasia’ de nossos autores, e sua comprovada intranscendência. As expressões entre as aspas, com assinaturas diversas, perfeitamente reconhecíveis, resumem um diagnóstico comum, histórico, que condena grande parte da Literatura praticada no Brasil aos confins do literário, ou não literário. (FARIA et.al. 2015, p. 21)

E completam: “Mas os poucos ‘imaginativos’ autores da Literatura Marginal invadiram a praia dos estudos literários, montaram ali sua tenda, e vieram para ficar, gostem ou não gostem”. (ibid, p. 22)

Por outro lado, os críticos que são favoráveis aos estudos da Literatura Marginal comentam a falta de crítica para esse tipo de literatura, pois a Literatura Marginal não é um objeto que se possa olhar isoladamente como a literatura tradicional, isto é, separada do sujeito enunciador - autor. A Literatura Marginal é atravessada pelo real que os autores colocam em seus textos e não fazem a menor questão de forçar uma separação. Olhar para esse novo objeto da cena literária requer uma ferramenta diferente da utilizada pela crítica tradicional.

Os textos de Literatura Marginal não são objetos *autônomos*, isto é, não contêm a sua própria lei de formação dentro de si mesmos, eles são vazados de todos os lados pelas marcas de um real que eles não conseguem, e não querem, conter, que os atravessa e que fala através deles. Tal constatação promoveu um fecundo exercício crítico na pesquisa de referências teóricas possíveis para a leitura e análise dos textos marginais. (ibid)

E esse real que atravessa as escritas periféricas constantemente direcionam os estudos da literatura para diversos outros campos do saber, dando visibilidade para as comunidades, contribuem para que o número de pesquisas relacionadas a esse *topos* cresça consideravelmente e não só nas áreas de ciências humanas.

Outra das principais características da Literatura Marginal é o fato de ela ser testemunhal. Para explicar melhor o testemunho, eles recorrem à sua origem. Segundo eles, o testemunho se iniciou por vias jurídicas após a segunda guerra, vindos dos campos de concentração nazista, a partir dos testemunhos judaicos, mas não só; outro exemplo que eles citam são os testemunhos que vêm dos *gulags* soviéticos. A testemunha precisa contar a história para que ela não desapareça, pois uma das características genocida é o desaparecimento das testemunhas. Podemos citar aqui como exemplo os testemunhos do autor Primo Levi, químico e escritor italiano, que sobrevivente de Auschwitz, resgatado quase sem vida, passou a narrar em seus livros como era sua rotina nos campos de concentração; além de escrever contos, poemas e novelas, é um dos grandes representantes da literatura testemunhal no ocidente.

O testemunho parte de uma verdade experiencial traumática, coletiva e individual, indevassável e ao mesmo tempo que exige ser contada, que não pode ser subsumida à verdade referencial. Gênero literário limite, o testemunho produz uma crise no paradigma realista das análises literárias, ao solicitar uma verdade da experiência perspectivada e não referencial. (ibid, p. 24)

O filósofo alemão Walter Benjamin faz em seu ensaio “O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” de 1936 uma colocação que pode nos ajudar a pensar esse tipo

de narrador que vem das periferias. Para Benjamin, a guerra fez com que os soldados voltassem sem a capacidade de narrar devido ao horror que lá viveram, isto é, se perdeu a capacidade de se transmitir experiências: “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza”. (BENJAMIN, 1994, p. 197-198)

No entanto, os escritores da periferia são ricos em experiência, são múltiplas as experiências que eles têm para contar, para transmitir. Isso ocorre, pois eles vêm de uma cultura predominante oral, em que até as leis que regem as comunidades dominadas pelo tráfico de drogas, se dão de forma oral. A oralidade para Benjamin é onde se manifesta o verdadeiro narrador há muito perdido, uma vez que para ele os homens perdem gradativamente a capacidade de transmitir experiências. Para ele:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores . E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito para contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante, Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. (ibid, p. 198-199)

Em seguida, o autor sugere que a interpenetração desses dois modelos fundamentais é que forma o narrador ideal. Tendo esse em conceito em mente, podemos direcioná-lo para os narradores da Literatura Marginal, uma vez que eles como lavradores, contam histórias de sua própria terra, muitas passadas de geração para geração sobre a própria cultura, remontando

histórias até mesmo do tempo da escravidão sem deixar de lado o presente. Eles também fazem papel de marinheiro viajante, no sentido de suas histórias fazerem parte de um Brasil outro, desconhecido muitas vezes das pessoas que habitam a cidade grande, ainda que as favelas sejam ali localizadas; o movimento de atravessar a linha nítida entre morro e asfalto já os conservam como narradores viajantes, que se subjetificam a partir de um outro próximo e ao mesmo tempo distante.

Isso porque a demarcação que permeia nossa sociedade e que faz a distinção entre morro e asfalto, visível mesmo no plano físico, também é mantenedora da divisão entre morro e asfalto de maneira a criar dois espaços distintos e opostos entre si. A divisão social do trabalho e a divisão de classes estrutural da nossa sociedade que permite que se crie não apenas sujeitos subalternos, mas territórios subalternizados, relega ao abandono tudo aquilo que não tem “lugar” na nossa cidade mantendo à margem tais corpos e vivências.

Essa realidade é objeto fundamental da Literatura Marginal. Esse real pelo qual ela é atravessada e que faz questão de marcar faz com que a separação entre autor e obra não exista mais. Isso não quer dizer de maneira nenhuma que o autor estaria se ocupando de escrever sua própria biografia. De alguma forma, sua biografia está ali, mas não de maneira individual. O escritor marginal se coloca na obra, mas se coloca de maneira social, representando toda uma parcela da sociedade da qual ele faz parte, de onde ele fala, seu ponto de partida. Como colocou Djamila no capítulo anterior, o lugar de fala é social. Dessa maneira é comum lermos um autor, um sujeito que não fala sozinho; ele fala por uma comunidade inteira. Os Racionais Mc's nos ajudam a entender isso com o seguinte verso da música “Capítulo 4 Versículo 3” ainda na década de 90: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Apoiado por mais de cinquenta mil manos/ Efeito colateral que o seu sistema fez”.

No programa Roda Viva exibido pela TV Cultura, o rapper e líder dos Racionais, Mano Brown diz algo sintomático de como essa realidade atravessa o escritor periférico. Quando perguntado sobre qual conselho ele costuma dar para os jovens aos quais ele faz o trabalho de produção de suas obras e que estão começando no rap, uma das sugestões do rapper dialoga muito com o que viemos falando até aqui sobre a postura do escritor marginal perante a quebrada

a qual ele pertence, como sua voz fala por vários, e nos ajuda a entender também como a ficção e a vida pessoal se misturam:

Eu falo pra eles ser honesto. Não falar coisa que eles não viveram. Não falar o que eles não são. Porque na verdade, o rap é uma fronteira disso aí também, certo? O próprio rap americano já nasceu fazendo isso, fantasiando, né? Misturando realidade com fantasia. Só que na cultura deles é lindo, na nossa é cobrança na rua. Se a gente falar uma coisa que não é, a gente vai ser cobrado na rua, porque a gente canta a rua, a gente vive a rua, encontra as pessoas da rua. Então, pra nós, é uma profissão perigosa, entendeu? Tudo que você fala, volta. (BROWN, 2007)

Consonante à essa fala de Mano Brown, o rapper carioca MV Bill, também explicita a mistura de ficção e realidade em sua música “Manifesto do Gueto” de 2006: “Hip-Hop manifesto do gueto/ Sempre faz dueto, entre a fantasia e o real/ pra combater o mal”.em seguida ele coloca: “Sem essa de querer ser meu representante/ Na minha história eu não serei coadjuvante”. A frase famosa do pseudo-manifesto que Ferréz articula e que já citamos aqui, explica bem a principal diferença desses novos marginais que invadiram a cena literária: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a foto”. (FERRÉZ, apud, SANTIAGO, 2015, p. 18)

3.1 - CAROLINA MARIA DE JESUS

Cânone³ é um termo que vem do grego “kànon”, utilizado para nomear uma vara que era adotada como uma estrutura de medida. No português e principalmente na crítica literária, ganha uma outra conotação, sendo um conjunto de livros considerados de referência de um

³ Ver E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone/>.

determinado período, estilo, cultura, etc. Fazem parte do cânone da literatura brasileira, por exemplo, obra como *Grande Sertões: Veredas, Vidas Secas, A Hora da Estrela* de Clarice Lispector. Nem sempre o cânone terá o mesmo estilo de escrita, isso variará de acordo com a crítica literária do momento, isto é, da época. Cada conjunto de obras canônicas e o seu alcance a tal patamar está diretamente ligado a seu *zeitgeist*.

Se formos pensar uma ideia de cânone para a literatura marginal não começaríamos pelo rap, mas pelo menos trinta anos antes com Carolina Maria de Jesus que foi uma escritora que podemos considerar como a primeira autora marginal brasileira a ser publicada e ter sua obra reconhecida na cena literária de sua época. Mulher, negra, favelada moradora do Canindé na zona norte de São Paulo e catadora de papel, Carolina andava pela favela onde residia, catando papel para sobreviver. Seu sonho, diferente dos marginais contemporâneos, era sair dali e dar uma melhor condição de vida para si mesma e seus três filhos a quem ela sustentava com a venda dos papéis que catava. Além de vender os papéis, Carolina Maria também os usava para escrever seu diário que seria publicado em 1960 sob o nome de *Quarto de Despejo* após ser descoberta pelo jornalista Audálio Dantas. O livro foi um grande sucesso na época, sendo traduzido para quatorze línguas. De sua vasta obra que contam com poemas, sambas e até um livro de provérbios, podemos destacar os três diários: *Quarto de Despejo - diário de uma favelada (1960)*; *Casa de Alvenaria - diário de uma ex-favelada (1961)* e *Diário de Bitita*, publicado postumamente em 1982 na França, sendo publicado no Brasil em 1986.

Carolina Maria de Jesus sofreu a mesma pecha que os autores marginais contemporâneos sofrem hoje em dia, a de serem documentais demais e de sua escrita se tratar de jornalismo e não de literatura; ocorre também que o gênero diário não é tradicionalmente considerado como tal. E para além disso, a crítica da época acusou o jornalista Audálio Dantas de alterar a obra dela, “melhorar” seu estilo. Fato que foi negado por ele, que disse apenas ter cortado partes do texto que beiravam a repetição.

Em seu artigo intitulado “Carolina Maria de Jesus e a literatura periférica contemporânea”, Fernanda Rodrigues Miranda, mestre pela USP, nos coloca dado importante sobre como Carolina Maria de Jesus caminhava contrária ao discurso hegemônico da época,

denunciando a partir de seu diário uma São Paulo até então não mostrada - ou sequer vista - pelos escritores contemporâneos a ela:

O Quarto de Despejo é um livro importante pela complexidade de fatores – característica das grandes obras – que compõe sua trama: observamos, guiados por Carolina, outro ângulo da modernidade da paulicéia, tão cantada pelos modernistas, e conseqüentemente, da própria cidade. Sua literatura era fruto de suas andanças e da capacidade singular de observação do movimento das coisas e do olhar das pessoas, construindo um relato em tudo diferente daquela imagem de cidade cuja garoa enchia os olhos de Mário de Andrade e fazia confundir quem era branco, quem era preto, quem era rico, quem era pobre. (MIRANDA, 2012, p. 2)

Através de sua escrita, Carolina Maria de Jesus conseguiu sair da favela onde morava, podendo comprar uma casa de alvenaria não mais localizada na periferia do Canindé. Embora os marginais contemporâneos reivindiquem melhores condições para suas comunidades, é preciso ressaltar que os contextos, embora parecidos, são muito diferentes entre si estruturalmente. Os grupos de rap, por exemplo, tiveram melhores condições de moradia que a escritora do Canindé. A condição social e estrutural de Carolina Maria de Jesus era de extrema pobreza e analfabetismo. Nesse caso, o desejo dela sair da comunidade e ter uma casa de alvenaria é mais justificável se compararmos com a postura dos marginais mais recentes em relação à marcação do seu lugar de fala, a recusa de sair da periferia. Ao ler seus diários, fica nítido que ela não tinha tal preocupação em marcar-se como moradora de periferia; em outras palavras: sua identidade como escritora não estava extremamente ligada à favela do Canindé. Para ela, a favela era algo ruim, a qual ela mesma faz a comparação com um quarto de despejo da cidade grande, onde se joga todos os tipos de trapos velhos. Por outro lado, essa postura da escritora em comparar a favela do Canindé com o resto da cidade de São Paulo, percebendo que há inúmeros problemas nela é uma denúncia mordaz às condições precárias de vida nas periferias paulistanas:

[a]s oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a

impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.” (JESUS, 1960, p. 37, apud, MIRANDA, 2012, p. 3)

Críticas sociais que não apareciam até então, pois no samba, gênero que costumava ter em suas letras, elementos urbanos relacionados às favelas, muitas vezes a crítica social aparecia menos explícita, quando aparece. A favela retratada no samba costuma ser totalmente diferente da retratada por Carolina Maria de Jesus, uma vez que no samba a figura do favelado é sempre alegre apesar de tudo que o cerca; sua vida é sempre sofrida com dificuldade, mas ele geralmente está a sorrir e sua humildade o faz ser alguém mais nobre. Fernanda coloca:

A construção lírica da favela como um *locus amoenus*, reduto da felicidade, da simplicidade e da paz, agradava aos frequentadores de Copacabana, e dissimulava uma realidade que apenas Carolina pode deflagrar. Embora Adoniram Barbosa trate do mesmo tema de uma maneira crítica, o toque de humor presente em suas letras e em sua forma de cantar pode ser visto como um fator amenizador das condições sociais que narra. (MIRANDA, 2012, p. 6-7)

Isso não quer dizer que o escritor periférico, tenha sempre que falar sobre os problemas de onde mora. Mas a partir do momento que isso começa a acontecer, com Carolina Maria de Jesus, nós temos o surgimento de um tipo novo de literatura no Brasil. Esse tipo, não foi capaz de ser absorvido pela crítica literária da época. Como vimos anteriormente, mesmo ainda hoje parte da crítica não está preparada para os autores marginais que surgem cada vez mais. Vão surgindo e vão sendo chamados de documentais e de “mimizentos”. Carolina Maria de Jesus é importantíssima para a formação da nossa literatura marginal. Contudo, ela não só é importante no que diz respeito à origem do que viemos estudando até aqui, mas também vemos seu eco em escritores de agora. Sua voz ressoa ainda hoje, mesmo que tenha caído no esquecimento por parte do público favelado, embora ela tenha sido considerada na época da publicação de seus

livros como a porta voz de toda a periferia. Não é comum quando se pesquisa sobre Carolina Maria de Jesus ver a crítica dando atenção à sua condição individual e subjetiva, suas dores, suas aflições, a estrutura de seu texto e sua capacidade de construir imagens poéticas; mas sim, a colocando no lugar de escritora que escreve de um determinado lugar, que representa uma parcela da população que não tem voz, um sujeito de muitas vozes.

Essa classificação quanto à subjetividade da autora ser uma subjetividade que atende a outras vozes que não só a dela, reduziu em parte a sua escrita. É certo que Carolina Maria de Jesus retratava o cotidiano duro da vida na periferia, mas a autora não era só isso. As doses de lirismo e suas reflexões sobre a condição do ser humano de maneira geral parecem ter ficado apagadas em detrimento de um posicionamento da crítica em ver sua obra dentro de um *locus-topos*⁴. Carolina Maria de Jesus é muito mais que uma representante do universo periférico.

Outro ponto, inclusive, tocado por Fernanda, é como Carolina Maria de Jesus foi recebida pela crítica em relação, por exemplo, à Ana Cristina Cesar. É senso comum na crítica literária que Ana Cristina Cesar, tradutora e poeta⁵ carioca que tem seu nome muitas vezes veiculado a chamada poesia marginal, tinha um tom pseudo-confessional, muitos poemas em tom de diário, e que sua obra flertava entre uma vida inventada e uma vida vivida. Dessa forma, para ela, parece no mínimo estranho que duas autoras tão parecidas entre si não tiveram com o passar dos anos o mesmo lugar no cânone literário brasileiro:

Escrevendo quase sempre na primeira pessoa do singular, os seus poemas estabelecem um tipo de discurso de si, um diálogo com a própria experiência do mundo e com uma necessidade resoluta da escrita. Nesse sentido, a comparação com Carolina Maria de Jesus é coerente, pois esses elementos estão igualmente presentes nos escritos dessa, incluindo ainda a forte característica da fragmentação do discurso, que molda a obra das duas escritoras. (MIRANDA, 2012, p. 4)

⁴ Seu espaço geográfico sendo seu tema e seu tema sendo seu espaço geográfico.

⁵ Os dois primeiros livros de Ana Cristina C: Cenas de abril (1979); Correspondência completa (1979).

Semelhanças à parte, Carolina Maria de Jesus recebeu grande atenção da crítica da época, mas foi esquecida a *posteriori*; efeito contrário aconteceu com Ana Cristina Cesar: O lugar reservado para Carolina foi de exótico, de “Outro”, igualmente a crítica continua a entender os autores marginais contemporâneos; que grosso modo, fincaram nessa condição de “o Outro” sua bandeira, a força da sua obra, vide Ferréz.

Talvez o fato de Carolina Maria de Jesus ter ocupado tal lugar, venha do fato de Audálio Dantas, que editou sua obra, mesmo tendo dito que não fez alterações, a colocou nesse lugar de porta-voz do espaço geográfico da periferia. Fato é que o posicionamento de Audálio, a maneira como editou o livro, seu olhar para a obra de Carolina, acachapou sua existência ao universo periférico; o que por outro lado, deu maior visibilidade à sua obra, lhe concedeu um toque de originalidade e lhe preservou da dureza da crítica, evitando até mesmo que ela caísse no esquecimento antes mesmo de ficar famosa. Na cena da época, Carolina em seus próximos livros, viria a reclamar do tratamento que receberia na cena literária, nos eventos onde estavam presentes outros autores da época.

No artigo “Carolina Maria de Jesus: a escrita de si”, Christiane Vieira Soares de Toledo, mestre em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), traz um relato de Carolina, que presente num evento literário, se sentiu destratada pelos demais convidados:

Dia 19 eu fui na festa da escritora Clarice Lespector que ganhou o premio de melhor escritora do ano com seu Romance “Maça no escuro”. A recepção foi na residência de Dona Carmen Dolores Barbosa. Tive a impressão de que a Dona Carmen não apreciou a minha presença. Eu fiquei sem ação. Sentei numa poltrona e fiquei. As madames da alta sociedade iam chegando. E eu cumprimentavam (...) graças a Deus não fui fotografada. Já estou saindo dos noticiários. Não compareci na sala onde Clarice estava. Não a vi. Não lhe cumprimentei. Serviram refrescos e comestíveis as 23 horas. Retornei a casa pensando no dinheiro que gastei pintando as unhas e pagando conduções. Dinheiro que poderia guardar para comprar o pão e o feijão para os meus filhos. (JESUS, 1996. p. 201, apud, TOLEDO, 2010, p. 5-6).

Na favela, sua obra foi pouco lida, uma vez que as condições na periferia para se formar leitores eram catastróficas. Dessa forma, a tradição marginal pouco tem mencionado Carolina Maria de Jesus como referência, mesmo ela tendo sido a primeira escritora marginal no Brasil. O Racionais MC's, para dar um exemplo, que é um dos maiores grupos de rap do país, representante da cultura negra e das periferias, não costuma citar Carolina Maria como inspiração. Na música “Júri Racional”, do seu álbum *Raio-X do Brasil* de 1993, o grupo canta: “Gosto de Nelson Mandela, admiro Spike Lee,/ Zumbi um grande herói, o maior daqui”. Já em “Jesus Chorou”, música do álbum duplo *Nada Como um Dia Após o Outro* de 2002, Mano Brown, líder do grupo, canta: “Gente que acredito, gosto e admiro,/ Brigava por justiça e paz levou tiro:/ Malcom X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye,/ Che Guevara, 2Pac, Bob Marley e/ O evangélico Martin Luther King”. Em nenhuma das ocasiões e existem inúmeras outras por toda a cena do rap, Carolina Maria de Jesus foi citada. Ao que tudo indica, ela foi uma precursora pouco lida dentro da tradição Marginal. Se vale de ressalva, o termo Marginal que Ferréz gosta de utilizar é muito recente no cenário.

Muitos outros, como vimos anteriormente, possuem características muito próximas das características temáticas ou estruturais de Carolina Maria de Jesus. Na cena marginal contemporânea, todos devem à ela, mesmo que não a conheçam. Talvez, o recente resgate de sua obra faça com que a cena reconheça sua precursora. Se como escreveu Ricardo Reis, um dos quatro heterônimos mais famosos de Fernando Pessoa: “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero”; há, na menor das possibilidades de um marginal falar, algo por onde se note que existiu Carolina Maria de Jesus.

3.2 - CONCEIÇÃO EVARISTO

A trajetória dos autores periféricos da literatura começa com Maria Carolina de Jesus e sua escrita pungente, negra e favelada que atravessa as margens do Tietê⁶, para a cena literária não só paulistana, mas mundial. Carolina nesse sentido, fez as vias de autora-produtora (Benjamin), tendo iniciado uma tradição, um movimento - mesmo que não intencionalmente - disperso que na contemporaneidade tem seu aspecto de unidade, com maior ênfase, reconhecida.

Algo semelhante a isso, aconteceu com o *film noir* americano. Os cineastas desse movimento, sequer sabiam que faziam parte de um movimento. À época da produção de tais filmes, meados de 1940, os diretores se utilizavam de certos elementos na composição de suas obras, como planos, temas, efeitos de luz, especificidades do roteiro, etc; que em 1946, o crítico de cinema francês, Nino Frank, notou a partir da grande leva de filmes hollywoodianos que chegaram à França, após embargo imposto pela Alemanha nazista durante a ocupação, que determinados filmes possuíam esses elementos em comum, a começar pelo tema. O termo foi cunhado por Nino a partir da “Serie-Noire”, uma “coleção editada na França contendo obras da literatura *hard-boiled*”: “literatura policial americana sobre detetives durões que serviu de base para a maioria desses filmes”. (MASCARELLO, p. 179).

Por fim, em 1955, depois de uma década de uso impreciso e confuso do termo, aparecia o livro *Panorama du film noir américain*, dos críticos Raymonde Borde e Etienne Chaumeton, um esforço de sistematização da categoria que, outra vez, porém, caracterizava-se pelo impressionismo e pela contradição. (ibid)

Como podemos perceber, a alcunha de tal “movimento” só foi dada posteriormente, após anos de usos “imprecisos” e “confusos”. Além disso, o *film noir* até hoje em dia sofre a pecha de ser um movimento que não existiu, da mesma maneira que os marginais, por ter sido cunhado *a posteriori* e por sua dispersão e falta de organização no cenário. Em todo caso, essa desorganização é favorável a nosso estudo, uma vez que podemos melhor mapear pelo Brasil as diferentes manifestações da Literatura Marginal sem que ela tenha um pólo centralizador que é o que geralmente acontece nos diversos movimentos artísticos que se originam dessa forma.

⁶ Rio o qual ela morava próximo

A força dessa produção artística individual que se torna social ao dar a voz a uma multidão/geração de excluídos e a sua capilaridade pelo solo nacional, dando voz às diversas periferias forma uma unidade de representação na cena literária atual, fomentando assim que novos escritores possam se identificar como Marginal, seja nas produções faladas/cantadas, seja nas produções escritas. Como vimos, Carolina Maria de Jesus foi nossa primeira marginal, a primeira voz que abriu a janela do “centro”, a primeira marginal a ser badalada pela crítica mesmo que não se identificasse como tal, ou que a alcunha do “movimento” só tivesse surgido posteriormente. A cena do rap, demorou um pouco mais para ser absorvida pela crítica hegemônica. Contudo, geralmente, essa não parecia ser uma preocupação da cena rap, uma vez que a maioria das obras desses artistas eram voltadas para a própria comunidade.

Temas como a valorização da negritude, racismo e criminalidade figuram nas músicas. A partir da cena rap brasileira, os negros periféricos, principalmente os das periferias paulistas, passaram a ter representação artística. A valorização do negro foi importante para toda uma geração através das músicas. O que começou no Estados Unidos veio para o Brasil com força e foi acompanhado nas ruas, nas próximas décadas, pelo movimento negro que figurou protestos na década de 90 na capital carioca, exigindo o que estava na nova constituição de 1988. Surgida desse tipo de movimento social, temos nossa segunda parada no trajeto Marginal: Conceição Evaristo.

Conceição Evaristo é mineira de Belo Horizonte e tendo nascido em 1946, foi morar no Rio de Janeiro em 1970 após se formar na educação normal para prestar concurso público como professora da educação básica, iniciando, em 1976, sua graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ela tranca o curso em 1980 por conta do nascimento da sua filha Ainá, só o terminando posteriormente. A autora afirma que começou a se envolver com o movimento negro no Rio de Janeiro, embora em Minas já se posicionasse a respeito do tema e reconhecesse a importância de se autoafirmar negra. Conta ela que na sua certidão de nascimento constava a cor “parda”, o que causou estranheza: “Impressionava-me desde pequena essa cor parda. Como seria essa tonalidade que me pertencia? Eu não atinava qual seria. Sabia sim, sempre soube que sou negra”. (EVARISTO, 2009)

Na década de 80, Conceição fez parte do grupo Negrícia: Poesia e Arte de Crioulo que realizava eventos artísticos como recitais de textos literários em favelas, presídios e bibliotecas, isto é, onde fosse possível alcançar àqueles mais necessitados, quase num esforço missionário através da literatura. Em 1990, ela começa a se envolver melhor com o movimento negro que se torna mais atuante após a constituição de 1989, com a ideia de cobrar justamente as novas medidas sociais adotadas em relação à condição do negro no Brasil. Na mesma época ela se dedica ao seu mestrado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); Conceição também é doutora em literatura comparada pela UFRJ. Segundo ela: “Aliás nesse sentido, gosto de dizer que a minha relação com a literatura começa nos fundos das cozinhas alheias. Minhas mãe, tias e primas trabalharam em casas de grandes escritores mineiros ou nas casas de seus familiares. Digo mesmo que o destino da literatura me persegue” (ibid). Ela diz que sua primeira influência na consciência da negritude foi seu tio materno que durante sua infância morou num quatinho em sua casa. Ele tinha lutado a Segunda Guerra Mundial e agora trabalhava de servente na Secretaria de Educação; segundo ela, ele estudou e desenvolveu seus dons de artista plástico e poeta, sendo também um grande crítico da situação do negro brasileiro. “Repito sempre que a ele devo minhas primeiras lições de negritude”. (ibid)

Conceição narra também a importância de Carolina Maria de Jesus em sua vida e como a autora paulista a fez se identificar com a sua história, uma vez que ela (Conceição Evaristo), sobrevivia de maneira parecida:

[N]o final da década de 60, quando o diário de Maria Carolina de Jesus (...) rapidamente ressurgiu, causando comoção aos leitores das classes abastadas brasileiras, nós nos sentíamos como personagens dos relatos da autora. Como Carolina Maria de Jesus, nas ruas da cidade de São Paulo, nós conhecíamos nas de Belo Horizonte, não só o cheiro e o sabor do lixo, mas ainda, o prazer do rendimento que as sobras dos ricos podiam nos ofertar. (ibid)

Ela ainda ressalta que graças ao *Quarto de Despejo*, sua mãe começou a escrever um diário que ela guarda com ela e que irá “provar em alguma pesquisa futura que a favelada do Canindé criou uma tradição literária” (ibid).

Em seu artigo intitulado “‘Escre(vivência)’: a trajetória de Conceição Evaristo”, Bárbara Araújo Machado, mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) que entrevistou Conceição Evaristo e transcreveu com a permissão da autora a entrevista em seu artigo, expõe que ela tinha uma forte relação familiar com as mulheres da família. Sendo a terceira de quatro irmãs⁷, Conceição afirma que elas conversavam muito e tudo virava história, eram ótimas contadoras de histórias orais. Ela até cita que como não tinham muitos bens de consumo em casa e que a dificuldade financeira era grande, conversar era uma arma que elas possuíam para amenizar; é de uma tradição de histórias orais que Conceição se origina.

Segundo o mesmo artigo, Conceição estreia como escritora em 1990 quando publicou seu primeiro poema nos *Cadernos Negros*, editado pelo grupo paulista Quilombhoje. Além de poemas, ela também publicou contos no mesmo caderno ao longo dos anos. Estreou de fato como romancista em 2003 com *Ponciá Vicência* pela editora Mazza; em 2006 ela publica seu segundo romance *Becos da memória* - escrito em 1988 ano do centenário da abolição e que, num contratempo, não conseguiu ser publicado pelo Instituto Palmares. No ano seguinte, *Ponciá* é traduzido para o inglês pela editora *Host Publications*. Nesse sentido é importante falar das editoras que publicaram seus livros, pois para a autora, mesmo com mestrado, isto é, inserida na academia, teve uma trajetória penosa quanto às suas publicações.

Após a publicação de *Becos da memória*, Conceição lançou em 2008 pela editora Nandyala a coletânea *Poemas de recordação e outros movimentos* (Evaristo, 2008), edição que teve que bancar integralmente. Quando questionada do porquê da mudança de editora, Conceição afirmou que, além de diversificar sua experiência de publicação, era uma forma de fortalecer uma nova editora voltada para a temática afro-brasileira. Enquanto a Mazza foi fundada em 1981 e compõe a Libre, a Nandyala foi fundada em 2006 por Íris Amâncio, escritora negra e professora adjunta do departamento de Letras da Universidade Federal Fluminense, onde Conceição realizou seu doutorado. (EVARISTO, 2013, apud, MACHADO, 2014, p. 18)

⁷ Eram sete filhos em sua totalidade.

A própria Conceição admite:

A Íris estava surgindo no mercado, era uma outra mulher negra que estava também com uma editora [...]. Porque é muito difícil você se afirmar no mercado, né? Mas quanto mais editoras existirem, [melhor]. Essas editoras pequenas [travam] uma luta desigual com uma Companhia das Letras, por exemplo. (ibid).

Ainda segundo Machado, as dificuldades encontradas por Conceição no mercado editorial, mesmo ela ocupando uma posição de destaque no campo intelectual negro são sintomáticas de ela ser uma escritora negra no Brasil, o que faz com que ela esteja num campo da literatura que se encontra em posição subalterna dentro de um campo mais geral que seria a literatura brasileira. Para ela, também, a literatura negra ainda ocupa um lugar de gueto dentro de um campo editorial mais amplo, isto é, de um campo mais geral, mesmo que *Ponciá Vicêncio* tenha sido incluído nas listas de diversos vestibulares de universidades brasileiras.

A trajetória de Conceição Evaristo não se limitou apenas às escritas literárias. Como dito anteriormente, a escritora possui mestrado e doutorado e sua trajetória no sentido acadêmico, é consonante com a trajetória do Movimento Negro brasileiro, uma vez que este começou nas ruas na década de 90 e logo em seguida encontrou no acesso às universidades sua forma de militância. Conceição afirma ainda que a posição do intelectual negro na academia é marcada por preconceito de alguns colegas e acolhimento de outros. Ela diz, inclusive, que o espaço acadêmico deve ser um espaço de luta no sentido de conquistas e melhorias para a comunidade negra brasileira. O movimento negro, para ela, só tem a ganhar com suas pautas sendo discutidas dentro de um ambiente acadêmico, e mesmo quando dizem que a academia não é lugar de militância, ela afirma ser um lugar de militância.

Em entrevista ao jornal *Nexo*, o entrevistador questiona o porquê de ela ser chamada de “canônica das margens”. Ela responde:

Essa expressão é de uma pesquisadora da Universidade Federal de Juiz de Fora. Como há muitas pesquisas sobre os meus trabalhos, normalmente os pesquisadores dessa literatura não

canônica dizem que eu seria a canônica da margem. E como alguns que também estão produzindo nessa “margem” citam meus textos, já me têm como referência, ela me intitula assim.

Acho que é muito mais uma expressão irônica, até para fazer quem define esse cânone pensar: a margem cria os seus modelos, a gente também sobrevive, vive sem estar atrelada a esse modelo que os canônicos querem nos impor. Nós criamos os nossos modelos a partir de nossas experiências. Temos também nossos paradigmas, que não são necessariamente aqueles que querem nos impor. Embora eu também ache que todo paradigma tem que ser pensado como suspeito: não se é obrigado a acompanhar uma norma. (EVARISTO, 2017)

Quando perguntada sobre “escrevivência”, conceito que se tornou sua marca, ela diz:

Quando falei da escrevivência, em momento algum estava pensando em criar um conceito. Eu venho trabalhando com esse termo desde 1995 - na minha dissertação de mestrado, várias vezes fiz um jogo com o vocabulário e as ideias de escrever, viver, se ver. Usei “escrevivência” pela primeira vez em uma mesa de escritoras negras no seminário “Mulher e Literatura”. Terminei meu texto dizendo que a nossa escrevivência não é para adormecer os da Casa Grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.

(...)

Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo a partir de suas vivências e opções. A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira. Toda minha escrita é contaminada por essa condição. É isso que formata e sustenta o que estou chamando de escrevivência. (ibid)

Ainda na mesma entrevista, Conceição Evaristo afirma que tem ampla consciência de que seu texto é fruto de uma formação literária oral, em casa, com as mulheres de sua família antes

mesmo de ter qualquer contato com livros e bibliotecas públicas. Ela diz gostar de ler o que escreve em voz alta para “perceber a musicalidade” do texto que é “muito própria da linguagem oral”. (ibid)

A aproximação do texto em relação à linguagem oral é algo comum nas literaturas das margens. Podemos perceber isso no texto de Carolina Maria de Jesus, embora não tenha sido uma preocupação dela, mas sim de seu editor, em manter as marcas de oralidade e os pequenos desvios ortográficos que dessa maneira localizam a autora em São Paulo, na favela do Canindé e diacronicamente⁸ nos anos de produção de sua obra.

Vimos no manifesto do Ferréz que as marcas de oralidade e os desvios linguísticos relativos à baixa escolaridade dos falantes são fortes, sendo essa uma das tópicas do “movimento” Marginal. Hoje em dia, muitas vezes isso é construído estilisticamente e não quer dizer que o autor não tenha acesso e nem que não domine o uso da norma culta padrão como supõe-se que era o caso da Carolina Maria de Jesus. Um bom exemplo disso é Geovani Martins.

4 - GEOVANI MARTINS

Geovani Martins é um escritor carioca e autor de *O Sol na Cabeça* (2018), seu livro de estreia. O autor nasceu em Bangu na Zona Oeste do Rio de Janeiro e se mudou para o morro do Vidigal na Zona Sul da cidade aos 13 anos. Para ele, como conta em matéria publicada na revista *Época*, essa mudança foi fundamental para que se tornasse escritor graças ao choque que a mudança provocou. Em texto para a revista *Época* ele diz:

Era tudo diferente: o jeito de falar, de brincar na rua, as regras no futebol, os dribles de corpo, as pipas, a música, o ritmo das pessoas, o volume dos gritos, até o sol parecia queimar de outra forma. Eu ficava no meio, tentando me adaptar, fazer novos amigos e, ao mesmo tempo, sentia saudade, queria voltar para

⁸ Ver o conceito de Diacronia de Ferdinand Saussure.

Bangu, para minha Rua Araruama, onde todo mundo me conhecia e eu conhecia todo mundo. Passei toda a adolescência nesse trânsito. Às vezes voltava a morar com meus avós em Bangu, passava uns meses e depois voltava para o Vidigal, normalmente no verão, sentindo saudade da praia. (MARTINS, 2018)

Geovani é um autor que circula pelo território da cidade em suas narrativas, não se restringindo ao território do morro. É o que podemos perceber no conto “Espiral”, em que o personagem fala do choque de morar numa comunidade na Zona Sul do Rio de Janeiro, pois “o abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto na Zona Sul é muito mais profundo” (MARTINS, 2018, p. 18). No conto que é o segundo do livro, o narrador-personagem que é morador de uma favela localizada na Gávea se vê na situação de andar pelo bairro e se deparar com o medo dos moradores e dos outros meninos que estudam nos colégios particulares. Ele conta que na escola dele mesmo, ele e os amigos não botam medo em ninguém, mas quando passam na frente da escola particular, se sentem como os valentões da escola, mesmo sem ter tomado nenhuma atitude suspeita.

Certo dia ao ver uma senhora se assustar com sua presença, e tendo o susto dela assustado ele, decidiu se vingar.

[D]essa vez, ao invés de sair de perto, como sempre fazia, me aproximei. Ela tentava olhar pra trás sem mostrar que estava olhando, eu ia chegando mais perto. Ela começou a olhar em volta, buscando ajuda, suplicando com os olhos, daí então coleí junto dela, mirando diretamente a bolsa, fingindo que estava interessado no que pudesse ter ali dentro, tentando parecer capaz de fazer qualquer coisa pra conseguir o que queria. Ela saiu andando pra longe do ponto, o passo era lento. Eu a observava se afastar de mim. Não entendia bem o que sentia. Foi quando, sem pensar em mais nada, comecei a andar atrás da velha. Ela logo percebeu. Estava atenta, dura, no limite de sua tensão. Tentou apertar o passo pra chegar o mais rápido possível a qualquer lugar. Mas na rua era como se existíssemos apenas nós dois. Por vezes eu aumentava minha velocidade, ia sentindo o gosto daquele medo, cheio de poeira de outras épocas. Depois diminuía um pouco,

permitindo que ela respirasse. Não sei quanto tempo durou aquilo, provavelmente não mais que alguns minutos, mas, para nós, era como se fosse toda uma vida. Até que ela entrou numa cafeteria e segui meu caminho. (MARTINS, 2018, p. 18-19)

Essa passagem da perseguição mostra como Geovani constrói a tensão no conto ao mostrar que cada ação do narrador leva à uma reação da vítima e que desse modo, o narrador conduz a outra personagem não a partir de uma narração, mas de uma ação corpórea. O narrador em nenhum momento faz descrições físicas de si mesmo⁹, mas parece que sua presença naquele bairro assusta os moradores, o que ele usa para perseguir certas pessoas - a senhora foi apenas a primeira - mesmo que não faça nada. Após uma série de perseguições pelas ruas, o personagem conta estar se consumindo, se deprimindo, que os amigos não entendem, uma melancolia começa a dominar o personagem, atrapalhando seu experimento social: “a dificuldade de entender as reações de minhas vítimas foi se mostrando cada vez maior. São pessoas que vivem num mundo que não conheço”. (ibid, p. 19-20)

Ele decide, então, seguir apenas uma pessoa. É quando encontra Mário, o qual ele persegue por vários dias. Descobre seu nome, que ele tem duas filhas; passa a observar a família de Mário durante meses. E o narrador que antes controlava a narrativa com sua presença, se viu controlado quando Mário percebe, após três meses, a perseguição constante. Mário começa a controlar os passos do seu perseguidor, o despistando, mudando o caminho para casa, até o dia que o narrador chama de momento presente, que é quando o leitor percebe que ele estava rememorando tudo até aquele momento do clímax final:

Ele entrou no prédio, cumprimentou o porteiro feito máquina, subiu. Apenas uma janela. Era o que se mostrava do apartamento no meu campo de visão. Fiquei mirando fixamente aquele ponto, sem me esconder dessa vez, se eu o visse, também ele me veria. Alguns minutos depois também apareceu

⁹ Geovani dificilmente descreve um personagem como “branco” ou “negro”. Tal associação à característica étnico-racial dos personagens cabe ao leitor que entenderá os personagens a partir de sua posição social descrita na obra. Essa estratégia confere a Geovani um posicionamento político, uma vez que fica implícito a delimitação do lugar que o “branco” e o “negro” ocupam na sociedade. Em entrevista à TV PUC-Rio, Geovani diz que sempre se incomodou com a literatura de modo geral que só marcavam na descrição a etnia de um personagem quando ele era negro, como se o “branco” fosse tão comum a ponto de não precisar de descrição.

Mário, completamente transtornado, segurava uma pistola automática. Sorri pra ele, percebendo naquele momento que, se quisesse continuar jogando esse jogo, precisaria também de uma arma de fogo. (ibid, p. 21-22)

Geovani consegue controlar a atenção e a tensão entre os personagens com sua narrativa que vai de um clímax a outro em questão de parágrafos. Além de mostrar que a contradição social entre os moradores de favelas da Zona Sul do Rio de Janeiro e os moradores do bairro em si, é grande. Essa podemos dizer é uma característica de Geovani, a presença de favelados a nível do universo urbano e tradicional da cidade. Parece que quando frequentam esses bairros, tradicionalmente de classe média ou classe média alta, os corpos favelados produzem um efeito de tensão. Vide o conto em que a tensão se dá, *a priori*, não pelo que o narrador fez, mas por sua existência, pela possibilidade do que, supostamente, poderia fazer.

Por todo o livro, Geovani consegue não restringir os personagens ao território da periferia; os personagens circulam pela cidade, ainda que seja por bairros nobres ou acessos incomuns, lugares geralmente onde circulam pessoas de baixa renda como as linhas de trem, os ônibus de grande circulação que frequentemente se encontram lotados, lixões à margem da cidade etc.

A questão do autor com o espaço dos personagens se dá também entre o território domiciliar e o público. No conto “O Caso da Borboleta”, Breno, o personagem principal é um menino de nove anos e está na cozinha de casa a olhar uma borboleta que chega pela janela enquanto a “avó cochilava de frente para a novela das sete” (GEOVANI, 2018, p. 34). Esse conto é interessante para notarmos como Geovani constrói seus espaços literários. O menino Breno está dentro da cozinha, num cômodo com uma janela grande, em que no espaço de fora da casa ele vê uma borboleta se aproximar, ou seja, são construídos dois espaços: o de dentro de casa e o de fora. Interessante notar também como o autor adota uma linguagem mais dentro da norma culta padrão. Isso é sintomático e denota como a linguagem mais oralizada e mais marginal, digamos, se insere no contexto da rua. A construção pontual também aponta para um momento que embora esteja em seu conforto domiciliar se torna tenso por conta da sua

construção frasal similar a de Graciliano Ramos em *Angústia* (1936)¹⁰: frases curtas e secas que fazem o ritmo de leitura se tornar quase uma respiração pesada. Além do fato de a borboleta invadir o espaço destinado ao domicílio, ao conforto, ao sono (da avó); da mesma forma que Gregor Sansa em *Metamorfose* (1915)¹¹ do escritor alemão Franz Kafka, estava em seu local de repouso quando acordou metamorfoseado num gigantesco inseto, isto é, lugar de sono, sujeito a uma tensão.

Outra grande influência admitida de Geovani é Machado de Assis e nesse conto podemos traçar um paralelo, uma espécie de homenagem. Machado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881)¹² no capítulo XXXI intitulado “A Borboleta Preta” narra que estava deitado em sua alcova (lugar de sono) quando entra uma borboleta preta. Após disparar um “piparote” contra ela e matá-la, se sente culpado. Logo depois, acaba por botar a culpa na própria borboleta por ela ser preta: “se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida” (ASSIS, 2008, p. 59). Já no conto de Geovani, uma borboleta azul aparece na janela, mas quem entra é uma outra borboleta em que não é dito sua cor. Em seguida ela morre, caindo no óleo. Essa cena serve para nos mostrar como Geovani tem certo conhecimento do cânone nacional e como ele constrói espaços literários. No caso desse conto, o espaço entre o sono, a consciência, o fora e o dentro garantem a tensão que conduz a narrativa.

A tensão no conto se constrói, também, a partir de uma possibilidade. Breno, após a borboleta cair no óleo, primeiro teme que o óleo queimasse a mão dele, na sua inexperiência de criança descobrindo o que nos parece óbvio. Mesmo assim ele tira a borboleta de lá e a coloca em cima da janela. Já estava sentindo fome, por isso foi à cozinha, e enquanto comia o biscoito de chocolate se lembrou que a avó dizia que o pozinho da borboleta cega e a tensão inicial do óleo estar quente se desfez. Breno pulou para uma outra tensão que o narrador, em terceira pessoa, levou até o limite do sono, quando antes de adormecer ele reflete sobre a condição de ser borboleta, do pozinho que cega; indo de “uns trecos no estômago” ao sono.

Dos 13 contos do livro, esse é o que tem uma linguagem mais distante da estética marginal. Geovani narra a história de forma muito lírica, num ambiente que poderia ser ou não

¹⁰ Data da primeira publicação.

¹¹ Idem.

¹² Idem.

uma favela. É uma tendência recente os marginais estarem mais descolados da questão da marginalidade e da marcação do seu lugar de fala. Esse fenômeno, acontece por toda a cena, mesmo na cena rap, onde a bandeira pelos direitos dos negros é levantada de maneira mais violenta. Não é todo conto da Conceição Evaristo que aborda a temática Marginal. Os marginais estão mudando, e Geovani está surfando essa onda. Os Marginais agora falam de amor, de dores mais pessoais, das descobertas e inquietações de uma criança como Breno, de problemas que não apenas o racismo ou o abandono do Estado perante a favela. Em entrevista recente concedida ao *Le Monde*, Mano Brown diz algo sintomático disso:

Artisticamente e pessoalmente é o mesmo cara. Agora, eu posso usar minha arte de outra forma. Eu posso pôr outra roupa nela. Eu posso abordar outros assuntos tão importante quanto. (...) Não é porque é negro que eu tenho que falar de favela com você. Que porra de preconceito é esse? Eu vejo muitos negros que quer falar de outras coisas. Na verdade, os negros querem falar de outras coisas. Esse é o ponto. O branco pra entender isso também vai demorar um pouco. Tem coisa que a gente tá ligado há quatrocentos anos ou mais de mil, talvez. A gente quer viver coisas nova. Eu vejo a raça negra buscando novidade, buscando tecnologia, buscando a beleza, buscando... morô? Ser hype¹³, também. Mudou. Ó nós aí. Eu sou obrigado a ficar respondendo pelo passado. Que não quer se repetir. “Por que que mudou?”. Eu falo: ué, por que mudou? Vem perguntar pra mim (...) Porque tinha que mudar, mano. Que é muito maior que nós. A gente é grão de areia, o barato é... o mundo, a natureza é viva. Mudança ela é viva. Te engole. Cê não quer... vai ser engolido, igual uma pílula (...) O lado humano também tem que ser olhado (...) Se você não consegue tocar o coração, o problema é seu. (BROWN, *Le Monde*, 2018)

Aberto um parêntesis para falar da nova cena marginal que Geovani se insere, podemos voltar a questão do espaço que é fundamental para a prosa do autor. Outro conto em que esse

¹³ Das definições pesquisadas de tal conceito, *Hype* é o que está fazendo sucesso, o que está dando o que falar, atingindo um grande público.

espaço literário é explorado é o conto “Roleta-russa” que primeiro começa no espaço da rua, da diversão entre amigos e depois em casa, quando o menino fica sozinho com o revólver do pai que trabalha como segurança e dorme na cama ao lado. Impressionante como mais uma vez o espaço do sono da figura de autoridade da casa é o espaço em que o menino procura fazer algo que transgrida as leis que regem o ambiente domiciliar. Tal elemento quando colocado na narrativa, parece dialogar diretamente com a relação que a periferia de modo geral tem com o estado, pois é no sono das autoridades que os marginais dos marginais, isto é, aqueles que não pretendem se adequar a sociedade ou não tiveram a oportunidade e tiveram no crime o único estilo de vida reconhecido, fazem o que a lei não os permite fazer. O estado “dorme” de diferentes maneiras, principalmente quando a falta de políticas públicas de incentivo à educação e cultura, direitos vigentes na constituição, são marcas notórias de sua ausência.

Como vimos, Geovani Martins transita bem pelo lugar do íntimo, do sono, do domiciliar e pelos lugares onde se deve ter atenção em dobro, o espaço da rua, o espaço em que não se é permitido “errar”, em linguajar periférico: espaço da vacilação, uma vez que a violência se faz presente nas narrativas na maioria dos espaços periféricos, seja ela policial ou do crime organizado.

No último conto do livro, por exemplo, que se chama “Travessia”, uma desatenção faz com que o personagem acompanhado pelo narrador em terceira pessoa sofra consequências drásticas. Tal personagem faz parte do crime organizado e no mundo do crime, um vacilo pode lhe custar punições físicas, o exílio ou a vida: “o morro não era lugar pra moleque emocionado que num sabe a resposta de portar uma arma”. (MARTINS, 2018, p. 119)

É interessante notar o lugar que ocupa, na narrativa, esse narrador em terceira pessoa. Mesmo que seja um narrador distante e onisciente, ele só sabe até onde o personagem o leva, isto é, ele só sabe o que o personagem sabe. Como uma espécie de drone literário, esse narrador acompanha o protagonista Beto, que após um usuário comprar droga, “fez o cumprimento lá da outra facção” (MARTINS, 2018, p. 114), fazendo com que Beto mate ele com uma rajada de metralhadora. Isso só entendemos no decorrer do conto, pois a primeira passagem do conto é Beto tomando uma bronca do gerente da boca. A partir daí, o conto se envereda pela trajetória de Beto na boca de fumo. Depois, Beto começa uma odisseia para se livrar do corpo do “viciado”

que ele recém assassinou. Interessante notar que esse narrador em terceira pessoa que acompanha Beto é um pouco elíptico no que diz respeito aos acontecimentos. Existem saltos temporais pequenos na narrativa que conferem suspense ao drama de Beto sem atrapalhar a andadura do conto. Pela parte psicológica do personagem principal, podemos notar que Beto em nenhum momento se questiona pelo fato de ter tirado uma vida humana. Sua maior preocupação e motivo da aflição central que rege o conto é como se livrar do corpo e qual será a consequência do seu vacilo perante as leis do tráfico.

Em “Travessia”, o autor joga não apenas com a travessia do personagem principal da linha social que marca favela e asfalto, mas joga também com a questão temporal; seja pelas elipses construídas no texto quanto pela travessia entre leis arcaicas e modernas. Dividido entre suas próprias decisões e as decisões de terceiros, sejam outros personagens ou forças maiores como a Sorte, o personagem principal se encontra tensionado como um personagem da tragédia grega¹⁴ em sua travessia.

Geovani Martins sempre esteve sujeito às forças maiores e “leis” diferentes em suas travessias enquanto morador da cidade do Rio de Janeiro. Segundo seu relato à revista *Época*, ele já morou em diversos morros da cidade carioca, dominados por diversas facções diferentes. A questão do crime organizado no Rio de Janeiro é fundamental para os escritores periféricos de maneira geral, uma vez que a linguagem é sua ferramenta de trabalho. As facções criminosas do Rio de Janeiro tem todo um código de gírias que as identificam. Até mesmo a vestimenta ou certos modos de cumprimentar são utilizados como afirmação de determinada facção, de determinado território da cidade. Um exemplo disso, é que Geovani tem o cuidado de não reproduzir em seu texto, a gíria “É nois” que moradores das áreas periféricas precisam saber que é gíria associada à facção Comando Vermelho (CV) popularmente chamada de Comando; já “é a gente”, costuma ser associada à facção criminosa Terceiro Comando (TC), também conhecida como Terceiro Comando Puro (TCP), popularmente chamada de Terceiro. O próprio Mano Brown costuma dizer que a profissão do rap é profissão perigo pelo cuidado que se deve com o que se fala. Uma vez que o espaço é elemento fundamental da narrativa, os escritores precisam

¹⁴ Ver o texto “Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega” em que os autores Jean Pierre Vernant e Vidal Nanquet discutem certas características da tragédia grega. De acordo com eles, grosso modo, os personagens se encontram tensionados entre suas próprias decisões e o forças desconhecidas em que não sabemos se levarão ao sucesso ou ao fracasso.

estar atentos a isso. É quando a narrativa alcança a própria vida e vice e versa. Também no conto “Sextou” num dado momento em que o personagem está comprando drogas em um morro de outra facção que não a que domina o tráfico onde ele mora, ele encontra um conhecido da área dele: “Nunca tinha imaginado encontrar ninguém do morro ali na favela, ainda mais que neguinho morre de medo de invadir favela de outra facção”. (ibid, p. 106)

Nesse conto, o personagem principal narra a história em primeira pessoa e toda a narrativa é mais uma vez um grande rolezinho pelas comunidades cariocas e pela linha de trem da Supervia. Geovani demonstra conhecimento do trânsito pela cidade, é um autor que circula bem pela cidade, além da favela. O narrador vai do ápice de ter arrumado um emprego à impulsividade da juventude de como gastar o seu primeiro salário comprando uma maconha boa no morro do Jacaré. O deslocamento pela cidade, a superlotação do trem da Supervia e as forças policiais transformam seu trajeto numa odisséia pela cidade do Rio de Janeiro em que a frustração do personagem só cresce conforme as linhas finais se aproximam.

A julgar pelo que diz Júlio Cortázar, escritor e pensador argentino em seu ensaio “Considerações Sobre o Conto”, poderíamos dizer que Geovani não vence o leitor por nocaute, como faz geralmente o contista, mas sim por pontos, como um autor de romance. Aliás, essa é uma marca da narrativa de Geovani. Seus 13 contos presentes no livro, parecem mais capítulos tirados de livros; cada um deles carrega possibilidades infinitas e salvo a ambientação, apresentação e contextualização presente nos contos, poderíamos pensar que se trata de 13 romances em potencial.

À TV PUC-Rio, Geovani explica que seus contos são todos passados no mesmo universo das favelas cariocas e na mesma época, o mês de dezembro. Segundo ele, o mês de dezembro é o mês em que as pessoas estão no limite. E essa atmosfera que ele planejou para seu livro, essa sensação de limite, de tensão, de calor, de sol na cabeça, típica do mês de dezembro no Rio de Janeiro. O nome do livro *O Sol na Cabeça*, veio de uma reunião na Companhia das Letras em que ele adotou tal sugestão. Geovani é um autor dado à escuta, e a partir dela, surgiu muitas frases que permeiam o livro. Ele gosta de ouvir o que as pessoas andam dizendo pela rua, o que o deixa muito atual quanto às gírias e o que está sendo dito pela cidade, seja na favela, seja no

asfalto. Expressões cotidianas ganham força com Geovani que sabe tecer o fio narrativo de maneira que o leitor adentra seu universo e mais do que ler, parece ouvir os personagens.

Como a maioria dos autores periféricos, Geovani veio também de uma tradição de narrativa oral. Sua avó, com quem ele residiu em determinado momento da vida, dava para ele revistas em quadrinhos da Turma da Mônica. Como ele não sabia ler ainda, sua avó era quem contava as histórias para ele, o deixava por dentro das narrativas do enredo da história¹⁵. Se valendo dessa informação, Geovani ia para a rua e contava a história para seus amigos como se soubesse ler. Podemos observar que Geovani veio de uma tradição narrativa desde antes mesmo de saber ler; se não sabia ler as narrativas, sabia ao menos que performance elas deveriam ter e como contá-las oralmente.

“Rolézim” é seu conto em que fica mais nítido ao que João Moreira Salles se refere quando diz no verso do livro que Geovani “pula da oralidade mais rasgada para o português canônico como quem respira”, pois “Rolézim” tem o léxico e as construções frasais muito próximas da oralidade. O conto acompanha a ida à praia de um grupo de jovens da periferia à praia e a volta deles para casa. Não é o tipo de narrativa convencional que apresenta um problema a ser resolvido pelos protagonistas. É mais para um passeio pela cidade e ao mesmo tempo linguístico, uma vez que o autor destila todo o seu repertório de gírias cariocas no modo de contar a história. Se o leitor estiver preocupado com um desfecho narrativo, pode se decepcionar, pois “Rolézim” é o que o próprio nome do conto já diz: apenas um rolezinho¹⁶, tendo a linguagem como paisagem urbana¹⁷.

Aliás, o nome do conto já denota o meio do caminho que se encontra Geovani Martins entre as marcas orais e a escrita padrão. Isso se dá pelo fato de “Rolézim”, ser uma forma gramatical estranha e não coincidente com as normas gramaticais de acentuação gráfica, influenciando assim na pronúncia do termo. O termo “rolezinho”, isto é, diminutivo do

¹⁵ Inclusive ela quem o alfabetizou em casa.

¹⁶ O rolezinho é quando jovens periféricos se reúnem para dar um rolé pela cidade. Em 2014 seis mil jovens periféricos de São Paulo respondeu a um convite pela rede social Facebook para se encontrarem no estacionamento do shopping de Itaquera para ouvir funk ostentação. Ao serem expulsos pela segurança do local, eles rumaram para dentro do shopping, o que causou confusão, pois muitos acharam se tratar de um arrastão. Segundo a revista Época, esse foi a primeira vez que a prática do rolezinho tomou a mídia nacional.

¹⁷ Ver também “As Caravanas”, música de Chico Buarque de seu último álbum *Caravanas* que mostra os famosos rolezinhos visto da perspectiva burguesa de modo que o autor se vale de uma ironia ácida à elite ao se colocar totalmente na sua perspectiva.

substantivo masculino “rolé” (pronúncia carioca) não leva acento agudo no “e”, visto que a sílaba tônica passa a ser “zi” na forma tradicional e “zim” na sua variante “Rolezim”, uma vez que palavras da língua portuguesa terminadas em “im” são oxítonas sem precisar de acentuação.

¹⁸ Dessa forma, “rolezim” é uma variante que deixa bem clara sua pronúncia, dadas as regras acima, com a sílaba tônica sendo a última. Mas Geovani, ao acentuar o “e”, tornando a palavra “rolézim”, cria uma pronúncia estranha para uma palavra já consagrada, tornando a sílaba tônica “lé”; uma espécie de idioleto¹⁹, como se fosse um desvio gramatical de alguém que não teve acesso às regras gramaticais e por motivo de hipercorreção²⁰, acabou acentuando erroneamente. Tendo isso em mente, podemos afirmar que o título do conto nos mostra de maneira sutil que não se trata apenas de marcas de um registro oralizado influenciando a escrita, mas também de marcas de escrita, como um simples acento gráfico, influenciando a oralidade, isto é, a pronúncia da palavra.

Apesar de “Rolézim” ser o primeiro conto do livro e ser seu conto mais famoso, esse não foi o primeiro de Geovani. Em 2015, ele participou da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) no stand da revista Setor X que é produzida em algumas favelas do Rio de Janeiro. Geovani conheceu alguns leitores e pessoas do meio editorial, mas segundo conta, não tinha um trabalho para apresentar nem algum projeto em andamento. Foi quando conversou com sua mãe para morar com ela e ficar sem trabalhar para escrever um romance:

O problema era que o romance não andava, estava tudo muito forçado, e por sorte não demorei para perceber. No meio disso, apareceu um concurso de minicontos de suspense da Biblioteca Parque Estadual, no centro do Rio, que oferecia bicicletas aos vencedores. Para esse concurso, escrevi o conto “Primeiro dia”, em 40 linhas — que era o limite do texto —, e levei a bicicleta para casa. (MARTINS, Época, 2018)

No concurso seguinte da biblioteca, Geovani escreveu a primeira e menor versão de “Rolézim” com 40 linhas que ele acabou, por fim, não enviando para o concurso. A ideia do

¹⁸ Ver Gramática do Português Contemporâneo (2007) de Celso Cunha.

¹⁹ Variação de uma língua a um único indivíduo.

²⁰ Fenômeno linguístico que consiste na excessiva busca por correção, fazendo com que o falante de uma língua troque uma forma culta padrão por uma variante que, por desconhecimento da norma, ele julgue ser a culta.

romance acabou de vez quando seu computador quebrou e ele ganhou da mãe e do padrasto uma máquina de escrever Remington 22 que ele usou para entrar no universo dos contos. Seu processo de escrita à mão para depois passar para a máquina lhe garante um maior cuidado com cada palavra a ser utilizada, segundo ele.

Escrever o “Rolézim” me ajudou muito; tanto para definir o conceito e a estrutura do livro quanto no entendimento do próprio gênero literário. Ainda assim, cada história foi um parto. Trabalhava na máquina de escrever de seis a oito horas por dia, de segunda a sexta-feira. No fim de semana, tentava me distrair, evitava pegar no caderno ou na Remington. Mas a verdade é que passava boa parte desse tempo imaginando histórias possíveis, montando personagens, costurando frases que ouvia pelas ruas, consertando coisas, organizando argumentos, trocando uma palavra por outra. (ibid)

Em março de 2017, Geovani foi convidado para participar da programação paralela da FLIP. Lá, o escritor Antonio Prata, que já tinha lido o livro que Geovani enviara para a organização do festival, apresentou Geovani para seu editor na Companhia das Letras, Ricardo Teperman. Ter seu livro de estreia publicado pela por uma editora desse porte, conferiu a Geovani um *status* novo entre os escritores saídos da periferia. Em parte, isso é resultado de políticas públicas de incentivo e ações sociais que hoje em dia são mais presentes nas comunidades, como a oficina realizada pela Biblioteca Parque da Rocinha com aulas ministradas pelo poeta Carlito Azevedo e que revelou Geovani. E também a Festa Literária das Periferias (FLUP) do qual ele participou em 2013 com a revista Setor X e circulou por diversas comunidades do Rio de Janeiro.

Geovani Martins tem a textualidade diferente da textualidade dos outros marginais. Ele até reconhece os problemas da comunidade, mas dar o passo para fora dela e atravessar a barreira que divide morro e asfalto com seus personagens foi o jeito encontrado pelo autor para deixar isso evidente. Embora outros escritores marginais também tenham feito isso ao longo de suas obras, nunca foi, de fato, feito na obra de estreia. Por todo o livro, Geovani mostra que seu lugar de fala é a travessia. Se por um lado mantém um pé na “pista”, o outro está no morro. Geovani é

um tipo novo de escritor marginal que traz o trânsito consigo e dessa forma reflete a condição do favelado enquanto um corpo na cidade e não apenas no território favelado.

Com ecos de vozes mais canônicas, como já citado, Geovani Martins circula pelo cânone e já se lança como quem quer participar da tradição da literatura brasileira. Como disse o menino Breno de “O caso da borboleta”: “Ninguém nasce borboleta” e esse é só o primeiro livro de Geovani que já desenvolve um romance encomendado pela Companhia das Letras. É apenas o começo do jovem escritor que parece estar ainda na puberdade de sua prosa. Geovani caminha pelas vielas da literatura brasileira como quem está com o sol na cabeça e procura uma sombra embaixo da árvore da tradição literária. É como dizem por aí: “o sol nasce para todos, mas a sombra não”.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Desenvolvimento da presente pesquisa possibilitou melhor entendermos o que significa Literatura Marginal. Vimos onde ela começou, alguns dos caminhos que ela percorreu e chegamos até Geovani Martins, que consideramos um tipo de Marginal diferente dos outros pela questão do trânsito pelo espaço da cidade e dos temas menos circunscritos.

Seu primeiro conto “Rolézim”, exemplifica bem o posicionamento do novo Marginal em relação à cena literária. Os novos Marginais vão “invadir” a praia dos estudos literários, serão defendidos por uns e achincalhados por outros.

Outro ponto que podemos concluir, é que as margens são móveis, assim como o conceito de centro. Para cada centro, existirão margens novas. Geovani Martins se localiza num lugar estranho, pois ele está à margem dos marginais por flertar com o centro, e à margem do centro por ser marginal.

É sintomático que seu livro de estreia tenha sido logo lançado por uma editora de grande porte no mercado dos livros. Talvez, em parte seja resultado de uma luta de décadas, começada por Carolina Maria de Jesus na favela do Canindé. Por outro lado, pode ser o resultado de uma nova aposta editorial dado o sucesso da FLUP.

Fato é, que assim como Machado de Assis pôde dedicar sua escrita, de maneira mais livre, a questões outras que não o nacionalismo, presente no séc. XIX, graças à existência de outros escritores que já tinham tratado do tema, os novos Marginais poderão se voltar para assuntos mais diversos que as questões periféricas, mesmo que de alguma maneira o tema passe por aí.

Essa pesquisa poderia ter tido muitas outras caras, mas por razões epistemológicas um caminho teve de ser traçado. O surpreendente foi se ter chegado a perguntas que sequer existiam no começo do trabalho.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. Memórias de Um Sargento de Milícias. São Paulo: L&PM, 1997.
- ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de brás cubas. Rio de Janeiro: Rovellet, 2008.
- AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. São Paulo: L&PM, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: Vários Escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CUNHA, Celso. Gramática do português contemporâneo. Rio de Janeiro: LP&M Pocket, 2012.
- FARIA et.al (Org). Modulações da margem. In: Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- FERRÉZ (Org.). Terrorismo literário. In: Literatura marginal: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- JESUS, Carolina Maria de. Casa de Alvenaria: Diário de uma Ex-favelada. 1ª Ed, São Paulo: Francisco Alves, 1961.
- JESUS, Carolina Maria de. Diário de Bitita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: Diário de uma favelada. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- KAFKA, Franz. A metamorfose. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARTINS, Geovani. O sol na cabeça. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MARQUES, Luciana Araújo. Prosa a pino. Revista Quatro cinco um, São Paulo. Número 11. p. 14, maio, 2018.

RAMOS, Graciliano. Angústia. Rio de Janeiro: Record, 1992.

RAMOS, Graciliano. Vidas secas. São Paulo: Martins, 1973.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? 1. ed. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Crítica de mutirão. In: FARIA et.al (Org). Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

SAUSSURE, Ferdinand. Curso de linguística geral. São Paulo: Cultrix, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TOLEDO, Christiane Vieira Soares. Carolina Maria de Jesus: a escrita de si. Rio Grande do Sul: Revista Letrônica, PUC-RS, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET. Tensões e ambiguidades na tragédia grega. In: Mito e tragédia na Grécia antiga. Trad. de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Duas Cidades.

LINKS

A literatura vigorosa de Geovani Martins. TV PUC-Rio, 26 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDbpGHJy3jA>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Mano brown, um sobrevivente do inferno. Le Monde Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ&t=759s>> Acesso em: 10 dez. 2018.

Como começou a onda do rolezinho. Época, 25 de janeiro de 2014. Disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/01/como-comecou-onda-bdo-rolezinhob.html>. Acesso em: 10 dez. 2018.

EVARISTO, Conceição. Conceição evaristo. 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>> Acesso em: 10 dez. 2018.

LIMA, Juliana Domingos de. Conceição Evaristo: “minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra”. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>> Acesso em: 10 dez. 2018.

MACHADO, Bárbara Araújo. Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo. 2014. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=343>> Acesso em: 10 dez. 2018.

MARTINS, Geovani. Geovani Martins: como a favela me fez escritor. 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>> Acesso em: 10 dez. 2018.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. Carolina maria de Jesus e a literatura periférica contemporânea. 2012. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/Carolina-Maria-de-Jesus-e-a-literatura-perif%C3%A9rica-contempor%C3%A2nea.pdf>> Acesso em: 10 dez. 2018.

PESSOA, Fernando. Arquivo pessoa. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2902>> Acesso em: 10 dez. 2018.

RIBEIRO, Djamila. Conceição Evaristo: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. Carta Capital, 13 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-a-do-silencio201d>. Acesso em: 06 nov. 2018.

Roda viva, mano brown, 2007. 15 de março de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IaQWmNkqkSg&t=1301s>> Acesso em: 10 dez. 2018.

MÚSICAS

CRIOLO. Boca de lobo. São Paulo: O Loko Records, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=00e9gJ-h1Y8>> Acesso em: 10 dez. 2018.

MV BILL. Manifesto do gueto. Rio de Janeiro: Universal Music Oy, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jJBclRtHGqc>> Acesso em: 10. 2018.

RACIONAIS MC's. 1 por amor 2 por dinheiro. São Paulo: Boogie Naípe, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JovdffVqJF4>> Acesso em: 10 dez. 2018.

RACIONAIS MC's. Capítulo 4 versículo 3. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFLTiwS8>> Acesso em: 10 dez. 2018.

RACIONAIS MC's. Júri Racional. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bGm_AKHo5HM> Acesso em: 10 dez. 2018.