INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

FAVELA, INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA: O DISCURSO NARRATIVO DO LUGAR E DE TODOS OS LUGARES EM O *SOL NA CABEÇA*

ROBSON FAGUNDES DOS SANTOS

DISSERTAÇÃO

Foz do Iguaçu
2024

INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

FAVELA, INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA: O DISCURSO NARRATIVO DO LUGAR E DE TODOS OS LUGARES EM O *SOL NA CABEÇA*

ROBSON FAGUNDES DOS SANTOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Cortez

Foz do Iguaçu
2024

ROBSON FAGUNDES DOS SANTOS

FAVELA, INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA: O DISCURSO NARRATIVO DO LUGAR E DE TODOS OS LUGARES EM O *SOL NA CABEÇA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

_____

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Cortez
UNILA

_____

Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias
UNILA

_____

Profa. Dra. Josiele Kaminski Corso Ozelame
UNIOESTE

Foz do Iguaçu, 09 de maio de 2024.

Catalogação elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação
Catalogação de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

S237
Santos, Robson Fagundes dos.
Favela, infância e adolescência: o discurso narrativo do lugar e de todos os lugares em O sol na cabeça / Robson Fagundes dos Santos. - Foz do Iguaçu, 2024.
90 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu – PR, 2024.
Orientadora: Profa. Dra. Mariana Cortez.

1. Infância. 2. Adolescência. 3. Cânone. 4. Literatura marginal. I. Cortez, Mariana. II. Título.

CDU 82.09:316.334.56-053.6(815.3)

Isso de querer
ser exatamente aquilo
que a gente é
ainda vai
nos levar além.

Paulo Leminski

Agradecimentos

No momento em que escrevo os agradecimentos, me reporto ao início da trajetória como mestrando em Literatura Comparada pelo PPGLC - UNILA. Confesso a sensação de alegria quando soube da aceitação do meu pré-projeto, assim como o sentimento de medo que me tomou a tranquilidade e o sono de algumas noites antes da entrevista do programa. Essa mistura de sentimentos talvez se explique pelo fato de doze anos depois de concluir uma graduação em Letras decidir retornar à vida acadêmica e seguir essa linda jornada de muito aprendizado e experiências significantes, e posso garantir que desde o início dessa caminhada nunca estive sozinho. O início aconteceu porque Deus permitiu que assim fosse e a ele primeiramente agradeço por este tão esperado momento.

Agradeço ao mestre Jesus e à espiritualidade que sempre me amparou em todos os momentos, dando suporte para que em meio ao cansaço da rotina de trabalho eu não desanimasse e não desviasse do meu objetivo. Posso dizer que foram alguns momentos que pensei em desistir, mas que fui levado a persistir por uma força maior que sempre usava diferentes formas para mostrar que o trabalho não deveria parar.

À minha esposa Néia e meus filhos Eduardo e Julia pelo apoio incondicional de sempre. Esta produção não seria possível sem a família ao meu lado, minha fortaleza. Ressalto a compreensão da minha esposa por minhas ausências em alguns finais de semana e feriados, em que me dedicava à elaboração dos artigos para as disciplinas, assim como pela ausência por precisar comprometer-me com a dissertação. Gratidão Eduardo, filho amado, pelo suporte na tradução do resumo para o Inglês e obrigado Julinha por todas as vezes que, com o propósito de apoiar o pai, sempre quando eu deixava o computador de lado fazia questão de perguntar se eu havia conseguido escrever alguma coisa.

Agradeço a minha orientadora Doutora Mariana Cortez pela paciência, compromisso e dedicação durante todo o processo. Acredito que não foi uma jornada fácil, mas suas orientações foram muito importantes para que eu chegasse até aqui. Foi você quem me apresentou o livro *O sol na cabeça* e possibilitou o início de toda esta empreitada.

Aos colegas do programa de Mestrado que compartilharam momentos de muito aprendizado, apresentações de trabalhos, alguns cafés durante as aulas e

trocas de experiências, em particular ao Allan Sereja dos Santos e Juan Sebastián Mina pelas discussões teóricas e literárias que aconteciam nos intervalos e ao final de cada aula.

Um agradecimento especial aos professores Dra. Josiele Kaminski Corso Ozelame (UNIOESTE), professora na minha graduação e Dr. Felipe dos Santos Matias (UNILA), professor da disciplina de Literatura e História na América Latina (PPGLC) pelas considerações durante a banca de qualificação e por terem aceitado participar da banca de defesa desta dissertação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada – PPGLC da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA que possibilitou esta conquista. Sou muito grato pelas disciplinas e por todo o conhecimento adquirido ao longo destes dois anos.

RESUMO

Composto por treze contos, o livro O *Sol na Cabeça* (2018) de Geovani Martins apresenta a rotina de crianças, adolescentes e jovens em territórios marginalizados da cidade do Rio de Janeiro. As dificuldades da infância periférica, a discriminação social, o abuso de autoridade, a exposição do jovem ao tráfico, a violência e as drogas compõem a temática dos contos. Assim, atendo-nos ao contexto literário apresentado pelo escritor, esta dissertação tem como objetivo geral analisar quatro contos da obra, sendo dois contos narrados em primeira pessoa – "Rolézim" e "Sextou" – que apresentam o olhar do jovem morador da favela, seus conflitos e desafios e dois contos narrados em terceira pessoa – "Roleta-russa" e "Primeiro dia" – que trazem o olhar da/sobre a criança da favela, suas descobertas, curiosidades e anseios. Logo, propomo-nos à discussão sobre o lugar que ocupa o escritor e sua produção entre a literatura considerada cânone e a literatura marginal e se o escritor consegue representar a periferia a partir da linguagem – do trânsito entre a formalidade e a oralidade – e de sua formação nos projetos literários periféricos. Também, indagamos se a literatura marginal surge por existir um cânone literário ou se ela apresenta-se como uma literatura temática. Fazemos tais questionamentos uma vez que entendemos o escritor como representante dos sujeitos e espaços marginalizados através de sua literatura. Deste modo, o texto proposto discute, inicialmente, o estabelecimento do cânone e da literatura clássica (PERRONE-MOISÉS 2016; COMPAGNON 1999; BLOOM 2010) ao longo do tempo, com vistas a contrastar esses modos de conceber o literário com as definições de literatura marginal (NASCIMENTO 2009; EBLE & LAMAR 2015) a partir do movimento "Literatura Marginal/Geração Mimeógrafo" que surge na década de 70 e do movimento "Literatura Marginal" dos anos 90 que tem como ferramenta de divulgação e reconhecimento a revista *Caros Amigos* publicada em três edições especiais. Em face do novo comparatismo no cenário latino-americano (COUTINHO 2016), propõe-se a reflexão sobre o lugar das vozes periféricas (DALGASTAGNE, 2002) na literatura.

Palavras-chave: infância, adolescência, cânone, literatura marginal.

ABSTRACT

Composed of thirteen short stories, the book *O Sol na Cabeça* (2018) by Geovani Martins presents the routine of children, adolescents and young people in marginalized areas of the city of Rio de Janeiro. The difficulties of peripheral childhood, social discrimination, abuse of authority, exposure of young people to drug trafficking, violence and drugs make up the theme of the short stories. Thus, taking into account the literary context presented by the writer, the general objective of this dissertation is to analyze four short stories from the work, two of which are narrated in the first person - "Rolézim" and "Sextou" - which present the view of the young favela resident, his conflicts and challenges, and two short stories narrated in the third person - "Roleta-russa" and "Primeiro dia" - which present the view of the favela child, his discoveries, curiosities and desires. We therefore set out to discuss the place occupied by the writer and his production between literature considered canonical and marginal literature and whether the writer is able to represent the periphery based on language - the transit between formality and orality - and his training in peripheral literary projects. We also question whether marginal literature arises because there is a literary canon or whether it presents itself as thematic literature. We ask these questions because we understand the writer as a representative of marginalized subjects and spaces through their literature. Thus, the proposed text initially discusses the establishment of the canon and classical literature (PERRONE-MOISÉS 2016; COMPAGNON 1999; BLOOM 2010) over time, with a view to contrasting these ways of conceiving the literary with the definitions of marginal literature (NASCIMENTO 2009; EBLE & LAMAR 2015) based on the "Marginal Literature/Mimeograph Generation" movement that emerged in the 1970s and the "Marginal Literature" movement of the 1990s, whose tool for dissemination and recognition was the magazine *Caros Amigos*, published in three special editions. In view of the new comparatism on the Latin American scene (COUTINHO 2016), we propose a reflection on the place of peripheral voices (DALGASTAGNE, 2002) in literature.

Keywords: childhood, adolescence, canon, marginal literature.

RESUMEN

Compuesto por trece cuentos, el libro *O Sol na Cabeça* (2018) de Geovani Martins presenta la rutina de niños, adolescentes y jóvenes en territorios marginados de la ciudad de Río de Janeiro. Las dificultades de la infancia periférica, la discriminación social, el abuso de autoridad, la exposición de los jóvenes al tráfico, la violencia y las drogas componen los temas de las historias. Así, centrándose en el contexto literario presentado por el escritor, esta disertación tiene como objetivo general analizar cuatro cuentos de la obra, dos de los cuales están narrados en primera persona – "Rolézim" y "Sextou" – que presentan la perspectiva del joven residente de favela, sus conflictos y desafíos y dos cuentos narrados en tercera persona – "Roleta-russa" y "Primeiro dia" – que traen la perspectiva del niño de la favela, sus descubrimientos, curiosidades y deseos. Por lo tanto, nos proponemos discutir el lugar que ocupa el escritor y su producción entre la literatura considerada canónica y la literatura marginal y si el escritor es capaz de representar la periferia a partir del lenguaje - el tránsito entre formalidad y oralidad - y de su formación en proyectos literarios periféricos. También nos preguntamos si la literatura marginal surge porque existe un canon literario o si se presenta como literatura temática. Hacemos estas preguntas porque vemos al escritor como representante de sujetos y espacios marginados a través de su literatura. De esta manera, el texto propuesto analiza inicialmente el establecimiento del canon y la literatura clásica (PERRONE-MOISÉS 2016; COMPAGNON 1999; BLOOM 2010) a lo largo del tiempo, con el fin de contrastar estas formas de concebir lo literario con las definiciones de literatura marginal (NASCIMENTO 2009; EBLE & LAMAR 2015) del movimiento "Literatura Marginal/Geração Mimeógrafo" surgido en los años 1970 y del movimiento "Literatura Marginal" de los años 1990, que utiliza la revista *Caros Amigos* publicada en tres ediciones especiales. Ante el nuevo comparatismo en el escenario latinoamericano (COUTINHO 2016), se propone reflexionar sobre el lugar de las voces periféricas (DALGASTAGNE, 2002) en la literatura.

Palabras clave: infancia, adolescencia, canon, literatura marginal.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: INICIO DO CAMINHO 12
Delimitação do corpus e justificativa 13
1 CONTEXTUALIZAÇÃO: CLÁSSICO E CÂNONE 18
2 O TERMO "MARGINAL" NA LITERATURA 30
2.1 Poesia Marginal/ Geração Mimeógrafo 34
2.2 Final dos anos 90 e a revista *Caros Amigos*: consolidação do gênero 38
3 O ESCRITOR E O ESPAÇO 42
4 ANÁLISE DOS CONTOS DO LIVRO O *SOL NA CABEÇA* (2018) 48
4.1 Contos em primeira pessoa: o olhar do jovem 49
4. 1. 1 Rolézim 49
4. 1. 2 Sextou 56
4. 2 Contos em terceira pessoa: o olhar da/sobre a criança da favela 64
4. 2. 1 Roleta-russa 64
4. 2. 2 Primeiro dia 72
4.3 Pontos de análise 79
CONSIDERAÇÕES FINAIS 83
REFERENCIAS 87

INTRODUÇÃO: INICIO DO CAMINHO

Decidi iniciar este trabalho partindo de um memorial sobre o percurso trilhado para chegar até este momento. Quero fazer, por isso, algumas considerações acerca do meu trajeto como estudante e pesquisador no campo literário. Meu interesse pela literatura se deu nos anos finais do Ensino Fundamental. Ao doar um livro infantil para a Biblioteca Pública Municipal da cidade de Foz do Iguaçu-PR, obtive um registro que permitia o empréstimo de dois livros por semana. A biblioteca ficava na região central e o fato de poder me deslocar do bairro onde morava até o centro da cidade me colocou na condição de ter que escolher bem o livro que tomaria para a minha primeira leitura.

Ao buscar na sessão de livros infanto-juvenis, encontrei um título que prendeu minha atenção. A história já conhecida por se tratar de uma lenda da cultura medieval britânica e que rendeu diferentes versões literárias e até mesmo produções cinematográficas fez com que eu optasse pelo livro. A capa era verde e a ilustração convidativa. A leitura de *O Rei Arthur e os cavalheiros da Távola Redonda: em busca do Santo Graal* (1986) da escritora britânica Rosemary Sutcliff foi minha primeira abordagem literária. Era o segundo livro de uma trilogia que não tive acesso, pois na época não consegui encontrar os outros dois livros. Aquela experiência me levou ao contato com outras produções literárias, e na época eu não via as produções enquanto expressões/representações de grupos ou ferramentas de engajamento social, apenas desenvolvia uma leitura descompromissada e relaxante. Este encantamento pela literatura fez com que eu ingressasse no curso de Letras.

Depois de formado, ao lecionar literatura para turmas do Ensino Médio e trabalhando em pré-vestibulares percebi a necessidade de aprofundar meus estudos nessa área, uma vez que ao trabalhar os clássicos da literatura brasileira, produções literárias exigidas nos vestibulares, surgiam questionamentos sobre o porquê não trabalharmos produções contemporâneas e de escritores que retratavam os espaços menos visibilizados da sociedade. Alguns alunos traziam para a sala de aula contos que leram e que, de alguma maneira, despertaram neles o interesse pela literatura, assim como aconteceu comigo em outro momento. Durante uma aula, uma aluna trouxe os contos Maria e Ana Davenga, do livro *Olhos D'água* (2014), da escritora Conceição Evaristo, o que chamou a atenção dos demais alunos fazendo com que

eu me comprometesse com eles em trabalhar esses contos, mesmo tendo que focar nos clássicos exigidos na lista do vestibular. Esses e outros questionamentos que os alunos faziam durante as aulas me impulsionaram a querer me aprofundar nos estudos literários e assim decidi buscar um programa de pós-graduação em literatura. Ao Ingressar no mestrado em Literatura Comparada, nas primeiras conversas com minha orientadora, fui apresentado ao livro de contos *O sol na cabeça* (2018), do escritor Geovani Martins. O impacto que o livro causou em mim direcionou meu interesse de pesquisa para as narrativas, personagens, espaços e contextos apresentados nos contos. O livro interessou-me, pois traz uma realidade acentuadamente distante da que vivo em minha cidade e muito diferente dos problemas sociais que presencio. O livro fala dos enfrentamentos diários de crianças, adolescentes e jovens moradores das favelas do Rio de Janeiro.

Delimitação do corpus e justificativa

Nas narrativas de *O sol na cabeça*, os personagens se deslocam pelas ruas estreitas dos morros cariocas cruzando valões e chegando ao asfalto. Crescer nas favelas possibilita ao jovem daquele território sentir na pele a intensidade do contraste social que a cidade do Rio de Janeiro apresenta. O cotidiano de meninos nos espaços periféricos marginalizados, as dificuldades da infância nas favelas, o tráfico, a violência, as drogas, a discriminação social e o abuso de poder são temas tratados nos contos de Geovani Martins.

Dos cadernos da Festa Literária das Periferias (FLUP)[1] ao Festival Literário Internacional de Paraty (FLIP)[2] em 2017, as produções do escritor que nasceu em Bangu e que também morou em outras favelas como Rocinha e Vidigal se convertem em representações vividas desses espaços. Sobre o livro especificamente, o escritor, dramaturgo e jornalista Mario Prata, responsável pelo encontro de Geovani Martins com a editora Companhia das Letras, afirma, na primeira orelha da obra, que “a força dos contos é inseparável do lugar de onde o autor vê o mundo” (MARTINS, 2018, n. p). A partir dessa constatação, é possível entender que os contos se valem, possivelmente, de uma inspiração autobiográfica,

[1] Trata-se da Festa Literária das Periferias, uma festa literária internacional que acontece nas favelas, territórios tradicionalmente excluídos dos programas literários na cidade do Rio de Janeiro.
[2] Festa Literária Internacional de Paraty criada em 2003 pela Associação Casa Azul e que acontece uma vez ao ano na cidade fluminense.

já que o autor conhece a cidade (o asfalto e a favela) e suas mazelas, retratando a praia, o uso recreativo da maconha, a amizade, a família e o cotidiano de jovens e crianças dos morros cariocas. Os abusos de poder, a circulação das drogas e a forma como os jovens se veem no contexto em que estão inseridos; seus medos, anseios e sonhos são temáticas principais da narrativa de Martins. Estes jovens, ao circularem por diferentes realidades e contextos sociais – ora na favela, ora pelas ruas e praias de bairros nobres cariocas – manifestam preocupações pontuais com relação à imagem que transmitem.

O escritor enquanto sujeito no centro do espaço que retrata, usa a literatura para mostrar diferentes realidades da favela, buscando a necessidade de desconstrução de uma imagem essencialmente voltada à marginalidade e violência. Enquanto existe a concepção de uma sociedade privilegiada, localizada nos centros urbanos onde há a promoção de melhores estruturas como saúde, educação, lazer, entre outros; distante dessa realidade encontra-se uma sociedade marginalizada, que é privada de todos estes serviços, afastada dos espaços privilegiados. Uma vez existindo um “centro”, lugar que serve como referência pela forma como é constituído, espaço valorizado e de grande relevância, existe a periferia, o que não está no “centro”.

Nesse sentido, entendemos a favela como periferia e buscamos refletir sobre o termo a partir do dicionário Houaiss (2001, p. 2188) que apresenta as seguintes definições: 1.“linha que delimita uma superfície”; 2. “linha imaginária que delimita qualquer corpo ou qualquer superfície”; 3. “condição do que se acha próximo”; 4. “numa cidade, região afastada do centro urbano e que abriga população de baixa renda”. Segundo Likem Edson Silva de Jesus, no texto *Periferia, um termo crítico: distanciamentos espaciais, sociais e simbólicos nas cidades* (2021) é preciso questionar sobre o que há além dessa linha imaginária, o que se encontra além da margem ou nesse contorno.

> No mapa urbano do Brasil, é traçada pelo Estado, pelas forças que agem em conjunto com ele e pela própria sociedade, uma espécie de linha: tênue o suficiente para se tornar invisível aos olhos de todos, inclusive de quem se encontra nesses locais; e, em contrapartida, forte o bastante para limitar a efetividade de políticas sociais, o fornecimento de serviços públicos estruturais e a autonomia na vida pública desses sujeitos. Noutras palavras, reforçam-se as desigualdades, ao mesmo tempo em que elas são naturalizadas (JESUS, 2021, p. 59).

Entendemos que as cidades investem na infraestrutura das regiões centrais onde ocorre o fluxo econômico, deixando em segundo plano as regiões mais afastadas do centro e que abrigam o contingente que é a mão de obra assalariada que movimenta a economia. As políticas públicas que são direcionadas às regiões periféricas são limitadas, aumentando a desigualdade social. Quando buscamos como referência a cidade do Rio de Janeiro, temos acentuada essa desigualdade pela proximidade entre as favelas – regiões periféricas e de recursos limitados pelas políticas sociais – e os bairros de alto padrão, gerando um contraste expressivo. O escritor, como se pretende demonstrar, desenha diferentes “Rios” e os termos “favela” e “morro” são os escolhidos para apresentar os espaços sem os eufemismos sociais rotineiramente usados na cidade (comunidade/complexo) para referenciar esses lugares aos que os visitam.

É certo que esses espaços já foram representados em filmes e documentários; em destaque o filme *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e Katia Lund e o recente documentário *Crônica de uma cidade partida* (2023), dirigido por Ricardo Nauemberg. Contudo, o que nos interessa na presente pesquisa é compreender qual o lugar que ocupa o escritor Geovani Martins e sua produção entre a literatura considerada cânone e a literatura marginal. Ana Paula Franco Nóbile Brandileone, no texto *A identidade marginal periférica em O sol na cabeça, de Geovani Martins* (2021) descreve a literatura do escritor como expressão do espaço e dos sujeitos marginalizados, apresentando suas experiências e posicionamentos contra um sistema excludente. Assim, o livro *O sol na cabeça* (2018) será analisado, salientando a realidade imaginada pelo narrador ou personagem criança e adolescente, protagonistas das histórias das favelas da cidade do Rio de Janeiro. Os contos apresentam narradores em primeira e terceira pessoa, o que nos direciona a um olhar (primeira pessoa) do jovem morador da favela sobre sua realidade e o olhar (terceira pessoa) da/sobre a criança da favela.

Com a finalidade de proceder às análises para responder a pergunta da pesquisa, escolhemos quatro contos dos treze que compõem o livro. O recorte se deve à proximidade temática das narrativas e pela força expressiva que elas denotam, isto é, como os conflitos são conduzidos pelo autor, o que fez com que escolhêssemos dois contos em primeira pessoa, cuja temática desperta sensações e sentimentos diferentes a partir de um olhar de quem cresceu nesses espaços. Já os dois contos em terceira pessoa que tomamos para análise suscitam o interesse

pela forma como o autor aborda questões sobre a infância; uma abordagem que se direciona às descobertas, anseios, curiosidades e sentimentos da criança e do adolescente. Logo, consideramos como objetos específicos os seguintes contos narrados em primeira pessoa: “Rolézim” e “Sextou”. Para a análise das narrativas em terceira pessoa, foram escolhidos os contos “Roleta-russa” e “Primeiro dia”.

Dos contos em primeira pessoa, “Rolézim” traz a história de um rapaz que sai de casa para ir à praia com seus amigos. Lá eles começam a buscar seda[3] para enrolar um cigarro de maconha e aproveitar um momento agradável, disputando espaço com os jovens de classe média, porém os meninos do morro estão sob o olhar da polícia intimidadora. Em “Sextou”, ao perder o emprego por ter afrontado padrões sociais, o jovem desaponta a família que precisa da sua contribuição econômica. Contudo, consegue outro emprego (de que tem muita vergonha), como panfletista, e ao receber seu primeiro salário resolve gastá-lo comprando maconha boa em outra favela e o restante pagaria a internet. No entanto, na volta para a casa, há uma batida policial e os agentes levam seu dinheiro, mas não levam a maconha, pois ele consegue negociar com os policiais.

Dos contos em terceira pessoa, “Roleta-russa” conta a história de um menino que resolve pegar a arma que o pai tem em casa e compartilhar a sensação de poder com seus amigos, ignorando as orientações que recebe na conversa estabelecida entre pai e filho, em que o pai explica que passaria a trabalhar como vigilante e que traria uma arma para casa. Já o conto “Primeiro dia” relata a expectativa do menino repetente na escola e que finalmente deixará o ensino primário para estudar em outra escola com alunos maiores.

Dessa forma, a organização deste trabalho está disposta no primeiro capítulo com a discussão sobre os termos “clássico” e “cânone”. A proposta de abordagem inicialmente recai sobre os termos uma vez que nosso objeto de pesquisa trata de uma produção escrita por um morador da favela e sobre os moradores da favela. Acreditamos que entender o significado desses termos na literatura, desde o momento em que eles se configuraram até o momento em que desenvolvemos a pesquisa, contribui para buscarmos localizar a produção de Geovani Martins no cenário literário brasileiro. Para isso, colocamos em diálogo as pesquisas sobre “clássico” e “cânone” nos estudos de Harold Bloom (2010), Antoine

[3] Papel de espessura fina usado para enrolar cigarro de maconha.

Compagnon (1999) e Perrone-Moisés (2016).

No segundo capítulo, será proposta a categoria “literatura marginal” que fará contraponto ao “clássico” e “cânone”. Para tanto, será realizada uma investigação acerca do termo, a fim de compreender os motivos que possibilitaram o seu surgimento e consolidação. Entendemos que é de grande valia trazer considerações sobre o termo e como ele se configurou em cada época em que foi registrado, buscando compreender as relações e o momento histórico, político e social que fez com que surgisse a necessidade de alcunhar como marginal produções, escritores e contextos literários. Assim, nos amparamos nos estudos de Eduardo F. Coutinho (2016) sobre o novo comparatismo no cenário latino-americano, nas pesquisas de Érica Peçanha do Nascimento em seu livro *Vozes marginais na literatura* (2009), obra importante para as pesquisas sobre o tema, e no artigo intitulado *A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica* (2015) de Taís Aline Eble e Adolfo Ramos Lamar. Os estudos dos referidos autores que tratam da Literatura Marginal nos levam a questionar se ela existe pelo fato de existir um cânone literário ou se podemos considerá-la como uma literatura temática e quais os pressupostos que possibilitam a literatura marginal de se consolidar como tal. Essas considerações são complementares ao objetivo principal da nossa pesquisa, dada à produção literária que tomamos para a investigação.

No terceiro capítulo, abordamos a relação do escritor Geovani Martins com o espaço que representa nas produções a partir de suas considerações. Julgamos importante apresentar, através de depoimentos do próprio escritor em entrevistas, as percepções, dificuldades e enfrentamentos de um jovem escritor que nasceu na favela e transitou por diferentes morros do Rio de Janeiro. Pensamos também que é necessário explanar a relação autor/espaço/personagem a fim de compreender o posicionamento do escritor para a produção de seus contos.

No quarto capítulo da dissertação, nos debruçamos sobre os contos do livro *O sol na cabeça*, desenvolvendo uma análise comparada, atendo-nos ao conflito periferia *versus* centro e à relação de tensão entre os jovens da favela com a polícia nos contos narrados em primeira pessoa. Nos textos que trazem um narrador em terceira pessoa, trataremos das ações, sensações, curiosidades e sentimentos da infância e adolescência periférica.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO: CLÁSSICO E CÂNONE

Para que este estudo se encaminhe à análise dos contos de Geovani Martins em *O sol na cabeça,* julgamos pertinente a abordagem dos termos “clássico” e “cânone” a fim de compreender os processos que levaram a literatura que tomamos como objeto de investigação a ser considerada uma produção marginal. Para tratarmos da literatura de Geovani Martins, ressaltamos a existência de uma literatura hegemônica, implantada, que circula em diferentes camadas da sociedade. Essa Literatura está presente nas bibliotecas públicas, escolas e universidades. Falamos de produções reconhecidas e catalogadas por seu valor estético e que dão continuidade aos costumes e tradições que foram consolidados através da história, fundamentados em produções consagradas pela crítica literária. Logo, é recorrente o uso dos termos “clássico” e “cânone” para designar produções literárias prestigiadas e apresentadas como leitura obrigatória do círculo intelectual.

Segundo Antoine Compagnon (1999), no século XVII o adjetivo “clássico” era usado para qualificar e determinar o que merecia ser imitado, servir de modelo, um instrumento de autoridade. Assim, a palavra instituía um padrão normativo que instaurava a superioridade de algumas produções sobre outras. Essa constituição seguiu o curso da história e amparada nas relações de poder dos processos de dominação continua servindo como parâmetro daquilo que deve ser cultuado e transmitido, suscitando um desmerecimento das produções que não se enquadram nesse modelo. Compagnon ainda explica que no final do século XVII o termo correspondia ao que era ensinado em sala de aula; no século XVIII ao que pertencia à antiguidade grega e latina; e no século XIX foi utilizado para designar os grandes escritores franceses contemporâneos a Luís XIV.

Sobre o termo clássico, Perrone-Moisés (2016) considera o tempo como elemento determinante na classificação da produção literária, explicando que uma obra continua produzindo novas leituras porque corresponde a indagações humanas sobre temas antagônicos como a vida e a morte, a paz e a guerra e o amor e o ódio. Nessa perspectiva, o tempo é classificado como o grande juiz da obra literária, afirmando que tais indagações estão formuladas nas produções a partir de uma linguagem eficiente e reconhecida por leitores de sucessivas épocas, caracterizando assim uma produção como um clássico da literatura. Dessa forma, compreendemos o valor dessas produções que resistem ao tempo, dadas as temáticas que

despertam interesse em diferentes épocas, uma vez que tais indagações continuam sendo levantadas pela humanidade por se tratar de eventos comuns ao ser humano como sentimentos, disputas de poder, escolhas ao longo da vida e a proximidade da morte.

Contudo, o clássico também pode ser concebido como uma imposição na construção cultural dos povos, um elemento que se concretiza a partir do processo colonizador, no caso dos povos latino-americanos; da implantação da cultura do outro como produto de valor a ser seguido, repetido, apoiado na ideia de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados e constituído pela concepção de raça, como apresenta Quijano (2005), para legitimar as relações de dominação e imposição dos conquistadores. A legitimação de um instrumento que deve servir de modelo está nessa relação de poder, em que a sociedade colonizada se submete à sociedade colonizadora e sua estrutura de dominação. Eduardo F Coutinho explica que

> as sociedades colonizadoras sempre respaldaram sua posição de dominação por meio da disseminação de um discurso que as revelava como modelares e as colonizadas nunca lograram constituir-se como sujeitos exatamente porque se limitavam a reproduzir a cultura do outro, aceitando a sua suposta superioridade (COUTINHO, 2016, p.184).

Essa cultura está presente, enraizada nas práticas sociais, trabalhos intelectuais e produções artísticas e literárias. É importante a reflexão sobre a produção do capital cultural e intelectual nos países da América Latina, uma vez que existe uma perspectiva de realidade, um modo de produção do conhecimento que se direciona à ideia de modernidade ocidental. Sob essa perspectiva, o que deve obter valor é aquilo que parte dos princípios e valores dos conquistadores europeus. Trata-se do capital apresentado por Quijano (2005) como uma estrutura de poder, uma ferramenta de dominação dos outros povos pelos europeus enquanto estrutura dominante a partir do processo da colonização.

Ao tomarmos o clássico como imposição de um conjunto de valores a ser seguido/reproduzido, temos nas produções de conhecimento nos países da América Latina uma constituição eurocêntrica de modernidade em que a colonialidade do poder, como reflete Quijano, desempenha um papel significativo para essa constituição. Essa colonialidade se fundamenta na imposição da ideia de raça como instrumento de dominação dos povos da América Latina. A classificação de

conhecimento e cultura ocidental como superiores às produções de conhecimento dos povos conquistados se fundamenta quando o conquistador passa a categorizar os sujeitos a partir da racialização. Quijano explica que essa ideia talvez tenha sua origem a partir das diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados e que é a partir dessa diferenciação que surgem novas identidades sociais como índios, negros e mestiços.

Nessa formação de identidades, o europeu se coloca na posição de superioridade a partir do processo de dominação; impor a cultura ocidental ao sujeito que não faz parte dela. A proposta do clássico já no século XVI como componente modelar para outras produções configura o cenário de poder e dominação. A partir do momento em que produções literárias são catalogadas como elementos normativos; monumentos clássicos carregados, segundo Reis (1992), de verdades inquestionáveis condicionam expressões, sentimentos e indagações ao campo do esquecimento/apagamento. Dessa forma, para que produções fossem lembradas através da história fazendo parte de um compêndio literário, outras desapareceram por não corresponder aos critérios que determinavam uma produção literária como um clássico.

Ao abordarmos a configuração de um modelo de literatura, este instaurado a partir das relações de poder que ditam as manifestações artísticas e culturais do ocidente como dignas de reconhecimento e transmissão, julgamos pertinente trazer ao campo das discussões a origem do termo cânone. Perrone-Moisés (1998) explica que a palavra surge do grego *kanóne,* que significa regra. Ao falar sobre a representação do cânone, a pesquisadora afirma que listar e categorizar os mestres na arte da escrita é tão antigo quanto à escrita poética e que em nossa tradição, essa prática recorre desde a antiguidade greco-latina. Com a intenção de delimitar o cânone, Perrone-Moisés se ampara nos estudos de Ernst Robert Curtius, na obra *Literatura européia e Idade Média latina* que apresenta o termo como um conjunto de textos autorizados que serviriam de modelo para outras produções. A pesquisadora também expõe que na concepção bíblica o cânone se refere ao conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas e, ainda no campo da religiosidade, próprio do catolicismo, a palavra tomou o sentido de lista de santos reconhecidos pela autoridade papal.

Antoine Compagnon (1999) também contribui para a compreensão do termo, explicando que

> Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. O cânone importou o modelo teológico para a literatura do século XIX, época de ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis dos espíritos das nações (COMPAGNON, 1999, p. 226-227).

Essa classificação orquestrada pela igreja tinha por base a inspiração divina, o que fazia com que livros e autores fossem reconhecidos e dignos de serem apreciados. Em contrapartida, produções que não eram reconhecidas como inspirações dignas de autoridade ficavam condicionadas à margem social. Na literatura, o cânone catalogado e autorizado passa a ser o molde das produções literárias através dos tempos. A proposta de um modelo, uma obra a ser imitada, relega às obras que não seguem um modelo instaurado à condição de exclusão.

Compagnon ainda explica que o cânone importa o modelo teológico para a literatura no século XIX, época em que escritores inspirados pela ascensão dos sentimentos, ideias e atitudes nacionalistas eram categorizados como heróis, uma vez que despertavam o ímpeto das nações as quais pertenciam. As produções desses escritores se convertem em patrimônio; uma espécie de memória coletiva de um povo, memória esta que para existir condiciona as produções que não fazem parte desse cânone ao campo do esquecimento; um apagamento das memórias.

Podemos compreender esse esquecimento das produções que não entram para a lista do cânone a partir da tipologia dos usos e abusos da memória apresentada por Paul Ricoeur (2007). Em seus estudos, o filósofo discute a memória impedida, memória obrigada e memória manipulada. Interessa-nos esta última por trazer o esquecimento como uma forma ardilosa, uma ação de fuga, motivação de não querer saber, não se informar; do não comprometimento em investigar o mal cometido pelo meio que cerca o indivíduo. Determinar o pertencimento de uma produção literária ao cânone leva-nos à compreensão de que as produções que não integram esse grupo são condicionadas ao esquecimento propositado; se não pertencem ao cânone, significa que devem ficar no campo do esquecimento.

Esse esquecimento, de acordo com Locke (apud Ricoeur, 2007) consegue ganhar força, uma vez que se tem a fragilidade identitária, possibilitando assim a oportunidade da manipulação da memória através da ideologia. Acerca desse esquecimento por conveniência, Ricoeur explica que:

> Enquanto ativo, esse esquecimento acarreta o mesmo tipo de responsabilidade que a imputa aos atos de negligência, de omissão, de imprudência, de imprevidência, em todas as situações de não-agir, nas quais, posteriormente, uma consciência esclarecida e honesta reconhece que se devia e se podia saber ou pelo menos buscar saber, que se devia e se podia intervir (RICOEUR, 2007, p. 456).

Ao decidir esquecer, o sujeito ou coletivo social se abstém da responsabilidade, se coloca na condição de negligente, pois é cúmplice de todo ato de maldade que possa ser direcionado a outro sujeito ou grupo. Assim, esquecer é não ter parte, é omitir socorro, desamparar, não prestar atendimento; é demonstrar indiferença. Na literatura, esse esquecimento no curso da história se configura no apagamento das produções que não atendem aos parâmetros impostos pelas elites sociais. Ricoeur (2007) afirma que os distúrbios de uma memória manipulada – e destacamos o cânone como produto bem sucedido dessa manipulação – se inscrevem no plano propriamente prático; o do convencionalismo em que é mais fácil determinar o que se lembrar ou esquecer de acordo com as convenções que se estabelecem, pois é nesse plano que se detém de forma factual e precisa os abusos de esquecimento.

Na construção social, a memória se constitui através da disputa nas relações de poder, em que o direito a determinar aquilo que deverá ser lembrado, prestigiado e enaltecido pela sociedade e o que deverá ser apagado ficará a cargo das elites que impõem seu poder. Nesse sentido, Le Goff (1996, p. 426) afirma que “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas.” Quando uma classe estabelece o que deve ser lido e prestigiado enquanto literatura entendemos como a estrutura de poder se coloca como fator determinante para o processo de instauração de um cânone e, ao mesmo tempo, para a exclusão das produções que não correspondem aos parâmetros estabelecidos por esta camada dirigente.

A cultura, segundo Reis (1992), como um conjunto de sistemas simbólicos que de uma forma ou de outra prescreve ou limita a conduta humana, vai se valer de mecanismos de acercamento social; ou seja, as camadas dirigentes farão uso de diferentes formas discursivas, transformando-as em ideologia com o intuito de

assegurarem seus domínios. Reis sugere que por traz da linguagem, cultura, escrita e literatura se esconde a noção de poder e que para trabalhar o conceito que ele chama de *cânon* é importante ter em mente esse horizonte, uma vez que para questionar o processo de canonização de obras literárias é preciso questionar os mecanismos de poder que as colocam como pertencentes a este *cânon*. O pesquisador explica que para a escolha de um corpus canônico é como se existisse uma supracomissão de alto nível que "por uma espécie de mandado divino, houvesse traçado os contornos do cânon, elegendo tais obras e autores e varrendo do mapa outros autores e obras" (REIS, 1992, p 71).

Tem-se assim uma construção da história a partir das produções discursivas que os grupos dominantes decidiam que deveriam prevalecer. Dessa forma, é possível deduzir que muitas histórias não foram disseminadas, ficando restritas ao seu tempo, já que a literatura como veículo de transmissão da cultura conseguiu assegurar a hegemonia de um determinado grupo sobre outros a partir da posição que se encontravam os autores e leitores na esfera sociocultural. Para Reis, o autor e o leitor são constituídos por essa esfera, o que faz com que a leitura esteja implicada com questões de autoridade e poder. Ele entende os textos como ferramentas que buscam dominar, apagar ou distorcer outras propostas de sentido. O domínio encontra-se propriamente na constituição do cânone que condiciona as demais produções ao esquecimento/apagamento.

Refletir sobre esse esquecimento ativo nos leva a compreendê-lo como um processo de apagamento relacionado às obras que não fazem parte do cânone, como as produções que tratam de temas dos espaços periféricos e que se encontram à margem do mercado editorial, logo, fora da esfera literária concebida como cânone. Estas produções resistem à existência de uma literatura instaurada, retratando a cultura dos espaços marginalizados e os conflitos e experiências dos sujeitos que integram esses espaços. Nesse sentido, produções que surgem buscando representar a realidade social dos grupos menos favorecidos, como moradores das favelas e periferias dos grandes centros urbanos ou cidades distantes dos principais polos econômicos, tendem a encontrar barreiras no ato de sua manifestação como representação sociocultural. Esses grupos e suas manifestações artísticas se localizam à margem dos grandes eventos culturais, dado que não seguem a regra ou modelo imposto pelo cânone.

Uma vez existindo a divisão social de classes, tendo a elite no centro econômico, político e cultural dos grandes centros urbanos e a classe menos favorecida nos bairros mais afastados e nas favelas, surge o distanciamento entre o sujeito periférico e os eventos socioculturais estabelecidos. Estes eventos acontecem nos espaços elitizados como teatros, cinemas, museus, entre outros ambientes que promovem e veiculam a cultura hegemônica. Dessa forma, o sujeito periférico que não tem acesso a essa cultura estabelecida é visto como excluído por não possuir esse patrimônio.

Néstor García Canclini (2008) classifica como “o popular”, aquele que é excluído por não ter um patrimônio ou não conseguir que o seu patrimônio seja aceito, reconhecido e conservado. Nesse sentido, as manifestações e conhecimentos que surgem nas comunidades periféricas são vistos como produções sem prestígio, que não merecem atenção por não serem compartilhadas e consumidas pelas classes dominantes. Essas produções se diferem dos textos que seguem uma regra, um modelo de escrita imposto pelas elites. Os textos que representam os espaços periféricos trazem contextos e linguagem distantes do que é representado nos textos consagrados das escolas literárias, cultuados nas academias e círculos intelectuais. A produção dos chamados escritores “populares”, desprovidos de um patrimônio literário por não corresponderem à regra do cânone, não encontra espaço para sua propagação e reconhecimento no cenário literário. Canclini coloca como exemplo os artesãos no processo de produção individual em seu ofício, já que estes não possuem o status de artista e não conseguem individualizar-se através de sua obra. Também não fazem parte do mercado de bens simbólicos legítimos sendo considerados “espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, incapazes de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos” (CANCLINI, 2008, p. 205).

Traça-se assim um distanciamento cultural entre grupos periféricos e a classe de poder aquisitivo que usufrui a cultura elitizada. Dado a isso, as produções e manifestações oriundas dos morros, guetos e bairros distantes dessa cultura dominante são consideradas inferiores, discriminadas pela sociedade, tornando-se vozes de resistência. Essas vozes passam a resistir quando decidem se propagar por meio de movimentos representativos dos espaços periféricos, como o movimento “Poesia Marginal/Geração Mimeógrafo” representado pelos escritores

Paulo Leminski, Torquato Neto, Francisco Alvin, Ana Cristina Cesar, entre outros.

O movimento “Literatura Marginal” que surge no final da década de 90 e a publicação das três edições da revista *Caros amigos;* 2001, 2002 e 2003*,* idealizadas pelo escritor Ferréz também se configuram como vozes de resistência dos espaços marginalizados. Entendemos a existência de muitos contrapontos em um mesmo espaço geográfico, das diferenças e distanciamentos entre culturas próximas fisicamente, porém distantes no que concerne à forma como são percebidas na sociedade. Logo, questionar a ideia do cânone é um passo necessário para entender o corpus literário que tomamos como objeto de análise.

Regina Dalcastagnè (2008) ao refletir sobre a expressão literária afirma que os sujeitos excluídos do fazer literário por dominar precariamente determinadas formas de expressão acreditam ser incapazes de fazer literatura. A falta de acesso às produções consagradas no campo literário hegemônico e ao processo histórico-social formalista que as consagraram faz com que estes sujeitos aceitem a condição de impotência diante do ato do fazer literário. Contudo, o contraponto que a autora traz é que esta incapacidade se confirma exatamente pelo fato de os sujeitos limitados ao conteúdo literário hegemônico não produzirem porque a definição que se tem de literatura exclui suas formas de expressão. Para Dalcastangnè, os sujeitos que se encontram posicionados nos diferentes espaços da sociedade possuem experiências, histórias, conhecimento social e perspectivas próprias dos grupos aos quais fazem parte; “mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras” (DALCASTANGNÈ, 2008, p. 81).

Jaime Ginzburg, no artigo *Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura* (2004), traz considerações sobre as ideias do crítico literário norte-americano Harold Bloom, ideias que se mantêm voltadas para a essência da literatura, ligadas aos valores estéticos da produção literária. Bloom é defensor dos escritores canônicos, defendendo nas produções desses escritores o princípio de autoridade estética, em que vê a sustentação do cânone como “sustentação de um lugar institucional seguro para os estudos literários, em que a teoria é delimitada em coerência com seus interesses” (GINZBURG, 2004, p. 105). Para Harold Bloom (2010), o estético é uma preocupação mais individual que social, sendo o único método para a apreensão do valor estético o “eu” individual. Ele entende que os

valores estéticos estão no campo da individualidade, nas experiências particulares e não no campo dos conflitos sociais.

Segundo Ginzburg (2004), Harold Bloom em entrevista ao escritor, editor e crítico literário brasileiro Arthur Nestrovski afirma que existe uma “Escola do Ressentimento” que luta contra os valores artísticos tradicionais, logo contra a configuração do cânone. A essa escola Bloom associa um movimento de ação afirmativa com o intuito de recuperar valores às minorias sociais; sujeitos excluídos das decisões sociais que buscam defender seus interesses dentro da esfera intelectual. Entendemos a existência de um conflito entre os que podem dizer quem é bom e quem não é. Um grupo pequeno, legitimado estabelece o que merece ser lido; fazer parte do cânone. Ginzburg explica que ao defender os escritores canônicos, Bloom se coloca diante de críticas por parte de feministas e multiculturalistas que entendem a literatura muito além do valor estético.

O crítico norte-americano com seu discurso em prol da valorização do cânone literário demonstra preocupação com as instituições e o futuro dos estudos literários nos departamentos de literatura, assim como a função da literatura que passa a se debruçar sobre os interesses sociais, dando maior ênfase a estes que à autonomia estética. Aceitar a proposta da delimitação do cânone a partir dessa autonomia é conceder privilégios a um reservado grupo intelectual e aceitar que produções literárias que tratam de questões sociais e culturais não recebam o reconhecimento devido.

Podemos situar os contos de Geovani Martins nessa lógica por representar os espaços periféricos marginalizados da sociedade. Escritores que retrataram os costumes e tradições de uma sociedade carioca burguesa do século XIX – a citar José de Alencar, Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo – fazem parte do cânone literário nacional, estando presentes nos programas de estudos literários das instituições de ensino. Dentre os escritores citados, Machado de Assis entra para a lista de obras do crítico Harold Bloom, no livro *Gênio, os 100 autores mais criativos da história da literatura* (2003). Geovani Martins, assim como esses escritores vai escrever sobre o Rio de Janeiro, mas não sobre os que integram a camada elitizada da sociedade e obedecendo a formalidade da escrita portuguesa, mas sobre os adolescentes e jovens moradores das favelas e seus conflitos e formas de expressão. Ao primeiro contato com a produção de Geovani Martins, o leitor estará diante de expressões e gírias das favelas, uma vez que nos contos narrados em

primeira pessoa seus narradores são adolescentes internalizados nesse ambiente periférico.

Ao tratarmos a ideia do cânone no Brasil na contemporaneidade, uma proposta de valorização às produções que não se subscrevem no quadro canônico é levantada, como apresenta Luíz Augusto Fischer no artigo *O fim do cânone e nós com isso – passado e presente do ensino de literatura no Brasil* (2014), quando afirma que existe um ataque recente não ao cânone, mas ao fantasma dele presente no Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM. Sobre o espaço que é disponibilizado às minorias, o autor alega que a tarefa de dar voz ao Brasil real e suas experiências cotidianas já vem se cumprindo pela grande narrativa realista desde o final do século XIX até agora. A proposta do estudo de Fischer se ocupa em categorizar o cânone na atualidade e quais os momentos de sua instauração no Brasil. É importante nos lembrar da base da educação no período colonial, voltada aos valores e costumes do colonizador que outorga a condução da educação aos jesuítas. Logo, houve, segundo Fischer (2014), um direcionamento do ensino da literatura à tradição clássica e neoclássica, marcado pelas restrições católicas de leitura.

Ao falar da proposta do cânone a partir da instituição jesuítica que restringia a leitura aos tradicionais textos clássicos autorizados, vemos a imposição da cultura e dos costumes do colonizador, tal como a estrutura que se configura para a continuidade dos valores do ocidente. Lembramos que as escolas literárias antes de se configurarem no Brasil tiveram sua expressividade na Europa. Assim, os ideais nacionalistas, a expressão dos sentimentos e criação na busca por uma identidade nacional que constituiu a escola romântica no Brasil, como também os ideais republicanos e o movimento modernista seguiram os moldes do que acontecia em solo europeu. Logo, Fischer busca explicar o cânone no Brasil a partir de três tipos de nacionalismo:

> o romântico, que incorporou parte da produção do período colonial (especialmente aquela ligada a algum sentimento nativista, localista, por exemplo, os poemas indianistas) ao recente conjunto de poetas e prosadores empenhados na definição da nacionalidade da jovem nação independente; o republicano, que acrescentou aos românticos os classicistas (parnasianos) e os realistas (naturalistas), assim como os pensadores e ideólogos puros e simples, como Euclides da Cunha no primeiro caso e Ruy Barbosa no segundo; e o modernista, que incluiu parte dos escritores do começo do século sob a rubrica do pré-modernismo (nisto enquadrando, de forma rebaixada, os chamados regionalistas) ao grupo de autores vanguardistas e aos

> que floresceram nos anos 30, poetas, prosadores e ensaístas (FISCHER, 2014, p. 578).

Para buscar situar o cânone no cenário literário brasileiro, a proposta apresentada por Fischer nos leva a transitar pela instauração do Exame Nacional do Ensino Médio, concebendo-o como processo que configura o que deve ser estudado, sobretudo produções literárias categorizadas a partir da análise da história tradicional, ou seja, das escolas literárias seguindo sua constituição cronológica e os estilos de época. A criação de um vestibular unificado, segundo o pesquisador, leva à compreensão do cânone atual como um subproduto impensado dessa criação e da reforma do processo educacional no Brasil. As três propostas de nacionalismo se colocam como elementos basilares para a formação do cânone brasileiro na atualidade, uma vez que integram o compilado teórico literário cobrado no processo seletivo unificado atualmente.

Fischer entende que a imposição do cânone e a transformação dos exames vestibulares em um processo avaliativo unificado fixou uma forma diferente de lecionar literatura, em que os professores devem se especializar para repassar o repertório canônico segundo seu contexto histórico, dando maior ênfase aos aspectos historiográficos que constituem os textos que a leitura propriamente em si. A proposta dos vestibulares unificados se situa nas bases tradicionais da literatura brasileira, petrificadas no curso da história. Dessa forma, as produções que compõem o cânone atualmente no Brasil têm seu espaço consolidado por encontrar no vestibular unificado a garantia de sua continuação.[4] Escolas e cursos preparatórios terão em seus currículos estas produções, ao mesmo tempo impedindo que outras produções literárias tenham oportunidades de serem continuadas no curso da história.

Ao falar do cânone, Coutinho (1996) coloca a nomenclatura como questão central e vital na luta contra o eurocentrismo que vem sendo travada nos meios

[4] Para Fischer, a presença de um repertório canônico nos vestibulares unificados faz com que as escolas trabalhem os textos que se consolidaram no cenário literário nacional. Assim, a condução dos estudos literários se volta à preparação para os exames vestibulares. Durante a prática docente com alunos do ensino médio trabalhando textos que compõem as listas dos vestibulares, fui questionado por alunos sobre por que não trabalhávamos textos literários que falam das periferias, das desigualdades sociais e étnico-raciais, lutas e resistências. A proposta de analisar uma produção literária que trata dessa temática surgiu justamente da minha experiência como professor de literatura.

acadêmicos, compreendendo a discussão sobre o cânone como um questionamento a um sistema de valores hegemônicos, constituído por grupos que detém o poder. Para Leni Nobre de Oliveira (2005), delimitar a produção literária como canônica tem sido função do setor letrado da sociedade que tem acesso a essa produção e que, por ser a elite cultural que detém uma cultura hegemônica que não contempla as representações e práticas de todos os segmentos sociais, coloca enquanto modelo a cultura ocidental como aquela válida para todos os setores sociais. Toda sociedade, segundo Quijano (2005), é uma estrutura de poder e toda estrutura é sempre, parcial ou totalmente, a imposição de um determinado grupo sobre os demais. Assim, vemos a imposição pela elite cultural e intelectual do que deve ser contemplada enquanto produção literária, deixando fora do cânone produções que representam os espaços marginalizados e suas manifestações culturais.

A literatura que se ampara nas bases sagradas da tradição, fiel aos valores consolidados através da história, privilegiando discursos e presa aos códigos dos grupos letrados que sempre se fundamentaram nos clássicos advindos da Europa impõe um silenciamento aos grupos subalternizados. Destarte, a perspectiva de horizonte desses grupos marginalizados quando apresentada por sujeitos em um espaço privilegiado e que têm o direito sobre a palavra jamais terá a mesma força da perspectiva daquele que vivencia seus dramas e conflitos. Dalcastangnè argumenta que

> Quase sempre expropriado da vida econômica e social, ao integrante do grupo subalterno lhe é roubada ainda a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor. E a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não, pode servir para referendar essa prática, excluindo e marginalizando. Perde, com isso, uma pluralidade de perspectivas que a enriqueceria (DALCASTANGNÈ, 2008, p. 81).

A produção literária que fala da favela terá mais força expressiva se narrada pelo morador da favela. Quando o escritor conhece a realidade do espaço em que se situa os fatos narrados ganham maior notoriedade, trazem novas perspectivas e estabelecem uma relação de fidelidade do escritor com os sujeitos e com os conflitos que estes vivenciam. Contudo, ao escritor que retrata a realidade dos espaços periféricos trazendo à reflexão questões sociais, políticas e culturais para além de critérios e valores estéticos fica a dificuldade para se consolidar no cenário

literário. Assim, no embate por uma construção identitária, muitas produções literárias e manifestações culturais que não condizem à realidade dos grupos dominantes nacionais – estes que seguem a cartilha da colonialidade, consumindo e reproduzindo a cultura ocidental – buscam por espaço a partir de diferentes meios alternativos, a citar produções literárias através de projetos de "editoras cartoneras[5]", recitais de poesias oriundos das periferias como o *Slam* e movimentos como o *hap* e o *hip hop*. As manifestações artísticas e culturais citadas se apresentam como atos de resistência e proposta de construção identitária, em que, diante do construto cultural ocidental, grupos marginalizados lutam para instituir suas identidades.

Por isso, para produções literárias representantes dos espaços marginalizados e que retratam as condições, vivências e enfrentamentos do indivíduo nesses espaços, como *Capão Pecado* do escritor Ferrez, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus, *Graduando em marginalidade* de Sacolinha e *O sol na cabeça* do escritor Geovani Martins – esta última publicada pela editora Companhia das Letras e lançada também em países da Europa e Estados Unidos – encontrar espaço profícuo no cenário literário nacional é um ato de reivindicação e resistência e que já começa a demonstrar resultados como a abrangência que passa a ter a produção de Carolina Maria de Jesus nos estudos literários e o sucesso recente da produção de Geovani Martins no circuito literário nacional. A literatura representante dos espaços marginalizados, munida com seu discurso de grande expressividade não foge ao enfrentamento e busca diferentes formas de manifestação, lutando para se impor diante da ideia da mediação cultural ocidental, da instauração da cultura do outro. A literatura é marginal porque está à margem daquela que se estabelece como cânone, fundamentada em questões estéticas, regras, modelos e valores hegemônicos.

2 O TERMO "MARGINAL" NA LITERATURA

A associação que se faz ao termo "literatura marginal" é a produção literária oriunda das periferias e favelas dos grandes centros urbanos, representando a realidade social, histórica e cultural desses espaços e seus moradores. Estes sujeitos, colocados à margem das classes que têm acesso aos bens culturais e

[5] Editoras alternativas que usam papelão reaproveitado para a confecção dos livros. A primeira "editora cartonera" foi a Eloísa Cartonera, criada em Buenos Aires em 2003.

serviços e que, portanto, ditam as regras do mercado cultural, lutam para fazer com que suas vozes sejam ouvidas e reconhecidas como manifestação de suas experiências e costumes.

De acordo com o professor Idemburgo Frazão (2011), a palavra marginal se constitui a partir de dois prismas: o da criminalidade - um adjetivo para aqueles que se desviam das leis - e o dos sujeitos relacionados a situações e condições inerentes à marginalização social; mendigos, loucos, migrantes, pessoas desempregadas, minorias raciais, entre outros grupos. Podemos relacionar os dois prismas propostos por Frazão à obra de Geovani Martins, já que se trata de um livro que representa a rotina diária de crianças, adolescentes e jovens das favelas cariocas, relatando os conflitos comuns nesses espaços; o tráfico de drogas, a violência, os abusos de poder, as injustiças e o descaso social. O livro traz conflitos que transgridem a lei em um espaço onde essas ações são frequentes, o que cria uma imagem depreciativa das favelas; como se todos que vivessem nesses espaços estivessem condicionados à marginalidade proposta pelo prisma da criminalidade.

Quando surge a necessidade de denominar uma forma de produção literária como marginal, entendemos a existência de um processo excludente muito forte e que está atrelado à construção hegemônica social colonialista que enaltece e valoriza as produções, bens e serviços das classes dominantes e desconsidera como valor cultural e simbólico o que é produzido fora dessas classes. Desse modo, conseguimos compreender a possibilidade do termo marginal no campo literário, posto que, “com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados em uma só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental” (QUIJANO, 2005, p. 121).

A partir do que apresenta Quijano, podemos inferir que toda produção ou conhecimento que não parte daquela que se constitui como a ordem cultural global; a que instaura um modelo de cultura, intelectualidade e intersubjetividade, luta para conseguir reconhecimento como cultura e representação de um grupo. Por isso, é importante trazer à discussão o termo “literatura marginal” e como ele se configurou em cada época em que foi registrado, buscando compreender as relações e o momento histórico, político e social que fez com que surgisse a necessidade de alcunhar como marginal as produções, os escritores e os contextos literários que se distanciavam da estrutura hegemônica social.

Na década de 70, de acordo com Eble e Lamar (2015), surge o termo “Poesia Marginal/Geração Mimeógrafo” para classificar os escritores que se encontravam à margem do circuito editorial representando as classes menos favorecidas. Os autores também trazem o termo “Literatura Marginal” no final da década de 90, representado pelo escritor Ferréz, que trata de suas vivências e experiências como morador do Capão Redondo, na zona Sul de São Paulo. O termo surge para fazer alusão aos escritores que representavam a própria periferia, evidenciando o uso da linguagem coloquial e gírias nas produções literárias.

Érica Peçanha do Nascimento (2009) explica que a literatura marginal é entendida como aquela produzida por escritores que se sentem marginalizados pela sociedade e que trazem dos espaços em que se encontram temas, linguajares, termos e personagens marginais. Essa produção que não se submete às condições instauradas da literatura hegemônica ocidental surge como produto contra-hegemônico, representante das expressões socioculturais dos grupos marginalizados. Podemos entendê-la como uma literatura denunciativa, engajada, representante dos espaços periféricos e que passa a ganhar força a partir dos movimentos e manifestações coletivas de escritores próprios desses ambientes.

As produções que surgiam nas favelas e regiões periféricas dos grandes centros urbanos, carregadas de expressões e linguagem própria; construto das relações socioculturais dos atores pertencentes a esses lugares, não conseguiam deslocar-se de seu ambiente de criação para outros espaços que não eram aqueles a que pertenciam. A estrutura do circuito editorial que sempre privilegiou a literatura voltada para os grupos sociais abastados se encontrava resistente às manifestações oriundas de ambientes menos privilegiados da sociedade.

Eble e Lamar (2015) explicam que o termo “marginal” se incorpora à literatura para designar as produções que se encontravam à margem do campo editorial e distante dos espaços acadêmicos. As produções e suas temáticas representativas não contemplavam os anseios dos grupos que, através das relações de poder, estabeleciam o que deveria ou não ser classificado como cultura válida e de prestígio. As produções que detêm espaço e notoriedade nas bibliotecas, escolas e universidades, consumidas pela sociedade de maior poder aquisitivo não são as produções dos espaços marginalizados com seus conflitos e lutas de resistência.

Para a compreensão da literatura marginal como manifestação sociocultural contra-hegemônica em um contexto literário eurocêntrico, entendemos a proposta do

novo comparatismo no cenário latino-americano como processo fundamental, uma vez que, como explica Coutinho (2016), não se compromete apenas aos estudos de caráter binário, restrito ao comparatismo entre produções literárias, atrelado ao cânone ocidental que se instaura como modelo; mas que se abre a toda forma de expressão literária e cultural, promovendo um diálogo entre diferentes culturas e áreas do conhecimento. Trata-se de uma abordagem mais plural que destaca a diversidade cultural, buscando desafiar a hegemonia do cânone literário no que condiz às diferenças culturais e históricas entre corpos literários estudados.

O fato da Literatura Comparada, de acordo com Coutinho (apud ABDALA JR, 2014), trazer como marca fundamental a transversalidade desde os seus primórdios faz dela uma disciplina de caráter muito amplo, sendo difícil delimitá-la quanto a seu campo de atuação. O comparatismo transpõe fronteiras e se apresenta como uma ferramenta interdisciplinar que absorve elementos de outras disciplinas, mas que também presta subsídios a estas disciplinas. Coutinho afirma que é a partir dos Estudos Culturais, entre as décadas de 1980 e 1990 que o comparatismo passa a contemplar uma ampla gama de textos; desde aqueles considerados populares até as produções textuais pertencentes a outros domínios. Logo, os Estudos Culturais desempenham um papel de grande importância na égide da Literatura Comparada promovendo o esfacelamento das estruturas petrificadas que estabeleciam uma hierarquia do conhecimento e que privilegiavam culturas até então caracterizadas como modelares.

Anselmo Peres Alós (2012, n.p) expõe que nas últimas décadas, “a literatura comparada ramificou-se, ampliando seu campo de forma a dar conta das relações entre culturas distintas, bem como dos diferentes extratos culturais de uma mesma comunidade discursiva identificada sob a égide da categoria nação.” O estudo comparativo como sugere o nome, surge com a proposta de estabelecer relações entre diferentes produções literárias, promovendo trocas, intercâmbios e diálogos entre culturas.

Na América Latina, o comparatismo e sua base interdisciplinar transversal que tem por fundamento promover a abertura aos textos populares e a outras áreas do conhecimento encontra, segundo Alós (2012), representação a partir do escritor René Etiemble, comparatista que se preocupou com as questões relacionadas ao colonialismo, defendendo a necessidade de que os estudos da Literatura

Comparada dedicassem atenção às produções literárias marginais, como as literaturas latino-americanas e africanas.

A expressiva desigualdade social percebida nos grandes centros urbanos e denunciada através da literatura estabelece um olhar de inferiorização, de julgamento e discriminação social para com os sujeitos dos espaços periféricos que precisam a todo o momento afirmarem seus valores, condutas e manifestações culturais. A literatura produzida pelo morador da favela e que fala da favela possibilita essa afirmação, assim como *rap*, *break*, *grafitte* moda *hip hop*, *discjockey* (DJ), *master of cerimony* (MC) e *Beat Box,* como apresentam Eble e Lamar (2015).

2.1 Poesia Marginal/ Geração Mimeógrafo

Devemos destacar que a década de 70 foi muito importante para as manifestações culturais que se destoavam das regras e padrões sociais vigentes. Em um período conturbado pela instabilidade política e democrática no país, o termo “Poesia Marginal” surgiu como uma alternativa aos escritores e poetas para que pudessem se posicionar e divulgar suas ideias e opiniões sobre os mais diversos acontecimentos sociais da época. Lembramos que durante os anos em que o termo surgiu, o Brasil ainda era comandado por um regime ditatorial militar que tinha por prática agir com repressão às críticas direcionadas à forma como era conduzida a governabilidade do país. Produções artísticas expressivas que ameaçassem o modelo de gestão vigente eram sufocadas e o circuito editorial ficava sob controle do regime. Sobre a Poesia Marginal, Wécio Silvério de Toledo (2022, p. 6) explica que esta “surgiu no Brasil no início da década de 1970, época de uma censura pesada imposta pela Ditadura Militar, que levou artistas, professores, intelectuais e formadores de opinião em geral a buscarem meios alternativos de divulgação das suas ideias”.

Falar de produções artísticas e manifestações intelectuais que buscavam espaço em meio à censura nos remete à reflexão sobre o silenciamento daqueles que pensavam e externavam seus posicionamentos contrários a um sistema opressor que, de forma pujante, buscava asfixiar discursos que viessem a comprometer a estabilidade de seu poder. Beatriz Vieira (2010) explica que a poesia dos anos 70 não se restringia apenas à expressão de experiências individuais, mas se instaurava como manifesto de alto teor testemunhal e denúncia social,

permitindo-nos o vislumbre da dimensão traumática da experiência histórica sobre a ditadura civil-militar no Brasil. A pesquisadora fala do trauma como um desdobramento de um sofrimento desmedido para aquele que experimentou tal sofrimento, o que gera a incapacidade de enfrentamento e domínio prático e simbólico da experiência dolorosa.

Através da palavra, os poetas firmavam suas expressões, buscando a liberdade que a censura insistia em expropriar. Segundo Vieira, a experiência democrática e nacionalista dos anos 1945-1964, assim como as ideias socialistas que embalavam a politização das massas e permitia o desenvolvimento da cidadania, possibilitou o surgimento de uma geração de intelectuais e artistas que se tornou interrompida; uma efervescência cultural que passou a ser suprimida pela imposição de um projeto conservador de desenvolvimento nacional. Assim, tem-se, através da poesia de 70, a necessidade de testemunhar o sofrimento, a repressão e toda a tensão gerada pela censura, principalmente após o Ato Institucional n° 5 (AI-5) de 1968. Nesse sentido, compreendendo os anos 70 como um trauma coletivo de grande proporção no Brasil, a poesia "vicejou sob a ditadura, uma série de imagens de dor e fragmentação associadas à cotidianidade, remetendo a um corte profundo que rasga várias camadas de tecido social" (VIEIRA, 2010, p.163). Através da poesia, sentimentos de dor, medo, insegurança e solidão eram explorados, buscando relatar os efeitos duradouros no indivíduo após a imposição de uma ordem social e subjetiva diferente da que até então estava habituado.

Devemos ressaltar também os métodos violentos que a ditadura militar aplicou para silenciar as manifestações direcionadas ao regime vigente. Sobre a censura, é senso comum que o circuito editorial estava aberto para publicações de textos que compartilhavam os preceitos ideológicos do regime e que qualquer manifestação que desabonasse o sistema estaria exposta a represálias do governo. Logo, produções que ferissem a imposição do regime eram retiradas de circulação, assim como artistas, escritores e intelectuais eram perseguidos pelo conteúdo que burlava a censura. Citamos o poeta Ferreira Gullar com sua poesia de engajamento social, que teve produções destruídas e precisou exilar-se do país pelo cunho crítico de suas produções. Vanessa Paulino Venancio no artigo *A voz dos silenciados: um estudo sobre a poesia insubmissa de Ferreira Gullar* (2017) explica que o escritor chegou a ser preso juntamente com o jornalista Paulo Francis e os cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil após a assinatura do Ato Constitucional

AI-5. Venancio explica que Gullar também teve a primeira edição do ensaio *Cultura posta em questão* (1063) destruída na invasão à sede da UNE pelo fato dos escritos do autor maranhense ser considerados perigosos, tanto os textos literários quanto os textos ensaísticos.

Podemos frisar que a imposição de um modelo conservador de desenvolvimento social a partir do golpe militar de 1964 se valia da força, das perseguições e atos inconstitucionais para se impor, assim como proibir ou aceitar o que poderia circular enquanto produção artística, cultural e literária. Contudo, decidir o que deve ou não receber notoriedade, estar nas fileiras editoriais, compor espaços de difusão de conhecimento como escolas e universidades e receber a promoção da mídia já era exclusividade dos grupos elitizados e que com o regime militar essas decisões foram reforçadas por atitudes violentas para garantir a ordem do sistema que comandava o país.

Dentro de uma estrutura literária canônica, textos produzidos para serem consumidos por grupos elitizados e para circularem nos espaços acadêmicos sempre atenderam à avidez das classes dominantes. A literatura divulgada nos ambientes universitários e que sempre teve lugar no circuito editorial foi aquela representante da cultura global hegemônica, cultura esta que se implantou no território brasileiro, traçando um novo imaginário. Quijano (2005) explica que “a elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado”. Por essa perspectiva, é compreensível que, em sua maioria, as produções literárias e artísticas na década de 70 que se enquadravam nesse padrão dificilmente buscariam um embate direto com o modelo de governo até então vigente no país. Assim, coube a um grupo de poetas de classe média, grande parte oriunda do Rio de Janeiro, desenvolver suas produções “à margem do circuito editorial, à subversão do poder acadêmico e linguístico e à representação das classes desfavorecidas” (EBLE; LAMAR, 2015, p. 194).

De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda (2013), essa literatura perpassa as funções sociais que são atribuídas à literatura canônica e de entretenimento, classificando-a como uma literatura de compromisso. Assim, entendemos o engajamento da produção que vai além do intuito de entreter e da aplicação didática, como uma produção de denúncia, de representação das classes

menos favorecidas. O livro *Vozes Marginais na Literatura* (2009), resultado da dissertação de mestrado intitulada *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena* (2006) de Érica Peçanha Nascimento, coloca que o significado mais difundido na imprensa e no senso comum atribuído ao termo “literatura marginal” estava relacionado ao contexto da ditadura militar no Brasil. Esse contexto de censura e incerteza dos acontecimentos devido a informações veiculadas que poderiam desagradar o sistema fez com que meios alternativos surgissem para a manifestação de ideias, opiniões e informações. Nascimento ainda apresenta que dentre os meios alternativos de divulgação e expressão estavam o teatro com a formação de grupos empresariais como o grupo “Asdrúbal trouxe o trombone”, a música com a criação de grupos mambembes de rock e o cinema com pequenas produções.

Em um contexto de insegurança, repressão e incerteza possibilitado pelo regime militar, surge a “Poesia Marginal/Geração Mimeógrafo” para se referir aos poetas e escritores que realizavam a divulgação de textos em pequenos livros de produção simples. Estes, de acordo com Hollanda (2004), se proliferavam passando de mão e mão, carregados de valores poéticos, subversivos aos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição. As portas dos cinemas, teatros e museus foram os espaços estratégicos para sua distribuição realizada pelos próprios autores que acompanhavam a impressão.

Existindo a censura no campo editorial, isso não impediria que poetas e intelectuais expusessem suas ideias e pensamentos, pois se amparavam nos meios alternativos, de fato marginais, para expor seus trabalhos, uma vez que estavam à margem do circuito editorial. A proposta de exposição e publicação, como apresentam Eble e Lamar (2015), partiu dos poetas Paulo Leminski, Francisco Alvim, Ana Cristina César, Chacal e Cacaso. Desse grupo, segundo Keissy Guariento Carvelli (2016), o poeta Paulo Leminski vai se configurar como expoente da Poesia Marginal, uma vez que desenvolve tanto a produção quanto a interpretação dessa poesia. Leminski vai dizer que a poesia de 70 foi uma pequena, mas expressiva contribuição para a sociedade, já que se colocava contra a poesia séria dos anos 60, tratando a poesia que hora era produzida como “pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos. Foi a poesia feita por gente extremamente jovem, poesia de pivetes para pivetes, todos brincando de Homero” (LEMINSKI apud CARVELLI, 2016, p. 47).

Ao entender a construção lírica como “alegria de existir”, Leminski demonstra um resgate poético, uma forma de produzir livre de qualquer amarra, poesias escritas por jovens, com seus linguajares e diferentes maneiras de ver o mundo. A essa produção não cabe, de fato, censura, pois a forma como o sujeito vê e sente o mundo é particular e deve ser expressa exatamente como ela é. Por isso, os meios alternativos se fizeram de grande importância, próximos das camadas populares, abertos a maiores possibilidades de escrita, conferindo mais liberdade a quem escreve. O que não podia entrar no circuito editorial entrava nos livros mimeografados. A poesia que não servia para ser publicada em uma compilação organizada, com expectativa de vendagem, revisada e supervisionada virava Poesia Marginal, como explica Carvelli:

> A divulgação da Poesia Marginal se deu sob uma série de impedimentos editoriais e, inserida no declínio do mercado editorial da década de 1970 e 1980 como reflexo do contexto político, social e econômico do Brasil. Marginalizados no mercado editorial, os poetas destas gerações recorreram aos modos artesanais de publicação (fanzines; mimeógrafos; jornais de pequena circulação; etc.) para difundir a literatura praticada à época. Neste contexto, a poesia passa por influências da publicidade e dos meios de massa, da tv e dos impactos diretos da sociedade do consumo. Para tanto, ao reinventar e produzir certa autonomia nos meios de sua veiculação, a poesia reinventa também sua linguagem que, sem os respaldos editoriais, acaba por perder também as censuras simbólicas que toda publicação oficial leva consigo (CARVELLI, 2016, p. 47).

Dentro das possibilidades de divulgação, dos meios alternativos que possibilitavam a veiculação de textos que não se enquadravam no circuito editorial é que se configurou a Poesia Marginal da década de 70 descrita por Clóvis Carvalho Britto (2012) como a poesia que circula pelas bordas do sistema, que não está enquadrada nos padrões de criação e veiculação, margeando a sistematização editorial e se estabelecendo como forma alternativa de expressão.

2.2 Final dos anos 90 e a revista *Caros Amigos*: consolidação do gênero

Se há pouco falamos da falta de acesso ao campo editorial dos poetas considerados marginais da década de 70 - que tiveram que recorrer a meios artesanais para publicar seus textos - nos anos 90 o termo “literatura marginal” surge com grande expressividade. A literatura que ganhou evidência foi a produzida pelas

minorias, que trouxe o contexto das periferias. Logo, atemo-nos à definição apresentada por Nascimento (2009) da literatura que traz os temas, termos, linguagens e personagens marginais, literatura produzida por escritores oriundos dos espaços que representam.

Estes escritores munidos de suas experiências sociais e desejo de divulgar a cultura periférica marginalizada se movimentaram e uniram forças para fazer com que a produção dos artistas dos guetos, favelas e espaços periféricos dos grandes centros urbanos fosse reconhecida e valorizada, assim como a literatura que ocupa os espaços privilegiados da sociedade; a estudada nas escolas e universidades, cobrada em vestibulares, consumida pela elite, representante de uma cultura global hegemônica. A literatura marginal que pede passagem é encabeçada pelo escritor Ferréz e busca representar as questões sociais, os espaços periféricos e seus escritores. Sobre a função dessa produção, Eble e Lamar (2015, p. 197) vão afirmar que “a literatura marginal retomada por Ferréz em 1990 é produzida pelas minorias e apresenta temas periféricos. O adjetivo marginal incorporado à literatura remete a sujeitos marginais e a espaços marginais”.

Os escritores da literatura periférica marginalizada trazem nas produções culturais a linguagem coloquial, utilizada pelos atores desses espaços sociais na rotina diária. No livro *Capão Pecado* Ferréz demonstra liberdade linguística sem o compromisso de agradar grupos determinados, apresentando o discurso corrente oriundo dos espaços periféricos, como podemos perceber no diálogo do personagem Burgos com seu pai quando este decide ir até a sede da igreja Universal:

> - Fio, o pai vai pra tal Sede, mas num esquenta não, que se os filhos-da-puta levá uma eu desço a bota.
> - Cuidado, pai, esses caras não brincam em serviço.
> - Que nada, fio, são tudo comédia (FERREZ, 2005, p. 113).

No diálogo entre os personagens as expressões próprias do espaço periférico onde ocorrem as ações se destacam em todo o romance, representando metodicamente o ambiente e seus atores. Destacamos também o seguinte fragmento que traz o diálogo entre Burgos e China. Na passagem, Burgos relata que vai matar o irmão de criação por entender que ele sofre pelo fato de estar com o vírus HIV. Acredita que adiantar a morte do irmão seria evitar o sofrimento daquele que seria destruído por um vírus que não tem cura:

> - Cê tá ligado, ele não quer mais saber de dor, da precisão, da fome, da porra da nóia. Cê tá ligado? Ele só quer adentrar a terra, parar de sofrer, mano.
> - Mas, Burgos, num dá dessa, mano, ele é seu irmão, como você vai subir seu irmão?
> - Que se foda! Ele é meu mano de criação, e o filho-da-puta vai morrer de qualquer jeito, China.
> - Mas ele pode tomá aquele bagulho lá, aquele tal de AZT.
> - Que nada, num vou ficar vendo ele se acabar assim, o vírus tá comendo ele, e hoje ele vai subir (FERRÉZ, 2005, p. 83).

O espaço, seus atores e linguagem são apresentados de forma precisa pelo escritor que em nenhum momento busca suavizar ou adequar o discurso para atender a padrões estéticos de uma literatura canônica ou preocupar-se com um discurso vulgar que possa constranger a um público leitor. As angústias e o desconforto de quem narra também são apresentados de forma direta, sem comedimento, representando o ponto de vista daquele que não se contenta com a realidade que presencia. A narrativa é forte e não poupa palavras para descrever sujeitos e ações que incomodam as classes marginalizadas, como no fragmento:

> Ele viu tudo errado, o pai que degolou o filho em um momento de loucura química, a mãe que fugiu e deixou três filhos, a grande manipulação da mídia que elege e derruba quem quer, a forte pressão psicológica imposta pela família, o preconceito racial, o pastor que em três anos ficou rico, o vereador que se elegeu e não voltou para dar satisfação, o dono de banco que recebe ajuda do governo e tem um helicóptero, os empresários coniventes, covardes, que vivem da miséria alheia, a mulher grávida que reside no quarto de empregada, o senhor que devia estar aposentado e arrasta carroça, concorrendo no trânsito com carros importados que são pilotados por parasitas, o operário da fábrica que chegou atrasado e é esculachado, o balconista que subiu de cargo e perdeu a humildade, o motorista armado, o falso artista que não faz porra nenhuma e é um viado egocêntrico e milionário, o sangue de Zumbi que hoje não é honrado (FERREZ, 2005, p. 53-54).

A proposta da literatura marginal é representar a identidade periférica, o discurso dos marginalizados e afirmar a cultura distante dos padrões estéticos que pregam pela formalidade para atender a uma classe elitizada. O fragmento apresenta o descontentamento do narrador com situações pontuais como o uso indevido dos recursos por aqueles que estão à frente de instituições como políticos, empresários e banqueiros. Também há o descontentamento com a situação a que se encontram sujeitos das camadas pobres da sociedade; a diarista grávida, o operário da fábrica e o senhor aposentado puxando carroça.

O movimento “Literatura Marginal” dos anos 90 vai ter como ferramenta substancial para sua divulgação e reconhecimento a revista *Caros Amigos*, criada no ano de 1997 pela editora Casa Amarela. De acordo com Eble e Lamar (2015), a revista teve três edições especiais; todas organizadas por Ferréz, com o título: *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia Ato I, II e III*, publicadas nos anos 2001, 2002 e 2003 e que contou com a parceria de quarenta e oito autores da literatura marginal. Foram nomes como Alessandro Buzo, Sacolinha, Santiago Dias, Sérgio Vaz, Jonilson Montalvão, Elizandra Souza, Lutigarde Oliveira, Allan Santos da Rosa, Dinha e Dugueto Shabazz, além do próprio Ferréz. As edições da revista tiveram grande destaque por diferentes aspectos. Segundo Nascimento (2009), é a partir da primeira edição da revista que se amplia o debate sobre a expressão “literatura marginal” na produção cultural contemporânea, e que essas revistas se apresentam como veículos de projeção de muitos escritores no campo literário. Nascimento ainda explica que a revista *Caros Amigos* tem um importante papel na circulação da produção literária desses escritores e que o conjunto das edições especiais é uma ferramenta de legitimação e apropriação da produção marginal.

Dessa forma, entendemos que não apenas as camadas privilegiadas da sociedade possuem o direito de manifestar e compartilhar suas representações simbólicas, bens e produtos, mas, também, os grupos subalternizados; moradores das favelas e periferias dos grandes centros urbanos. Por isso, quando a produção literária marginalizada ganha representatividade nos cadernos da revista *Caros Amigos* a partir da manifestação coletiva desses escritores, entendemos que, assim como a produção literária de prestígio tem seu espaço no campo editorial, circulando nos mais variados espaços da sociedade, inclusive nos espaços marginalizados, uma vez que se trata de uma literatura institucionalizada presente nos estabelecimentos de ensino, agora é a voz que emana das margens que começa a ser ouvida, propagada e sentida.

É importante ressaltar que ao discutir sobre literatura marginal os pesquisadores da área deverão perceber-se inseridos em um contexto muito amplo. Alcunhar produções literárias como produções marginais só é possível porque existe uma literatura hegemônica, representante de um grupo que impôs um processo de aculturação. O que não representa esse grupo e seus anseios fica à margem, na busca por espaço, lutando para conseguir notabilidade. O Brasil, assim como todos os outros países latino-americanos, passou por esse processo. Quijano (2005) fala

sobre a invasão do imaginário do outro; sobre a ocidentalização. Nesse dinamismo, o colonizador promove a destruição do imaginário do outro, colocando-o na condição de subalterno enquanto reafirma seu próprio imaginário. Essa colonialidade do poder terá a força de repressão dos modos de produção de conhecimento, das crenças, dos valores e saberes. Por isso, a literatura marginal surge como produção contra hegemônica. Os escritores da literatura marginal reagem ao sistema hegemônico quando não se entregam ao silêncio e lutam para caracterizar o contexto de marginalidade social e cultural que eles vivenciam.

As produções mimeógrafas, os fanzines e pequenos jornais literários da década de 70 já prenunciavam que a literatura não se restringiria apenas aos grupos elitizados, das boas escolas e universidades. Ferréz, Sergio Vaz, Santiago Dias, Dugueto Shabazz entre outros, conseguiram trazer grande visibilidade à literatura oriunda das periferias, com as edições da revista *Caros Amigos*, importante ferramenta de fomento dessas produções. Também, de acordo com Eble e Lamar (2015), não podemos deixar de associar a literatura marginal a movimentos como o *rap*, o *hip hop*, o *beat Box* e outras formas de expressão e manifestação da cultura das periferias que conseguem ter maior proximidade com as comunidades periféricas, além de conseguir veiculação mais direta da arte produzida nessas comunidades.

Falar de literatura marginal é falar da representatividade das classes menos favorecidas que buscam fazer valer seus direitos e manifestar sua cultura, arte e condição social. Muitos escritores representantes dessa literatura surgem das manifestações coletivas como revistas, fanzines, oficinas, pequenos jornais, “editoras cartoneras”, entre outros meios e buscam chegar ao circuito editorial e ver suas produções alcançarem os mais diferentes grupos de leitores.

3 O ESCRITOR E O ESPAÇO

Geovani Martins surge como importante representante da literatura marginal contemporânea, iniciando a publicação de alguns de seus contos na revista *Setor X*, revista experimental que reúne textos de escritores de favelas do Rio de Janeiro. Em 2018, publica o livro de contos *O sol na cabeça* pela editora Companhia das Letras. Composto por treze contos, o livro escrito pelo morador do morro do Vidigal apresenta a rotina de crianças e adolescentes das favelas cariocas, os conflitos e

enfrentamentos que surgem do contato iminente e inevitável desses jovens com os espaços de classe média. A proximidade entre dois mundos diferentes economicamente é um elemento gerador de confronto, seja através do olhar discriminatório, do abuso de poder ou da relação do morador da favela com a classe média na condição de funcionário efetivo, prestador de serviços ou simples transeunte pelas ruas dos bairros nobres da zona sul.

O escritor que nasceu em Bangu, zona oeste do Rio de Janeiro, também morou na Barreira do Vasco, zona norte, e nas favelas da Rocinha e Vidigal, ambas na zona sul. Essas mudanças possibilitaram o contato com os diferentes espaços periféricos do Rio de Janeiro, dando ênfase à disparidade econômica e social entre favelas e bairros nobres da zona sul carioca. A relação de proximidade física e o distanciamento econômico são elementos pontuais nos contos, o que podemos destacar, por exemplo, no conto “Espiral” quando o narrador expõe que “diferente das outras favelas, o abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto da Zona Sul é muito mais profundo” (MARTINS, 2018, p. 18).

A proximidade entre a favela e bairros nobres da região apresenta o imenso contraste social percebido nas relações que se dão entre essas duas realidades muito próximas fisicamente, mas, ao mesmo tempo, distantes dentro da estrutura socioeconômica. O narrador argumenta que o abismo que existe entre a favela e a sociedade abastada da zona sul carioca é muito mais profundo que as fronteiras existentes entre favelas e bairros eminentes de outras regiões do Rio de Janeiro. Logo, as relações de poder que constroem a imagem cada vez mais depreciativa do jovem que mora na favela da Zona Sul são mais perceptíveis que em outras regiões da cidade, dada a acentuada desigualdade social.

Com a perspectiva de representar o cotidiano, os enfrentamentos e intempéries de crianças e jovens dos espaços marginalizados do Rio de Janeiro, Geovani Martins aborda temas que exploram a construção do sujeito, possibilitando diferentes olhares que se constituem a partir das relações sociais. Os contos representam os conflitos, julgamentos, percepções, revoltas e discriminação que são percebidos através do diálogo estabelecido entre o jovem morador da favela e seu próprio ambiente social; a relação com as drogas, a violência, os abusos de poder e o cruzamento constante com o ambiente de classe média.

Do encontro entre essas diferentes realidades é possível perceber, através do discurso, a grande fenda que marca a fronteira entre a favela e os bairros

abastados, como é a condição a qual se encontram favelas localizadas na zona sul como o Vidigal, situado entre os bairros São Conrado e Leblon, e a Rocinha, maior favela do país, nas proximidades de São Conrado e Gávea. Surge assim, a construção da imagem marginalizada dos jovens moradores das favelas a partir das relações de poder. A exclusão social e a postura de inconformismo dos sujeitos subjugados despertam o sentimento de resistência e imposição diante de condutas discriminatórias e abusos de autoridade. Se em alguns contos do escritor o contraste entre favela e classe média é bem marcado pelo choque entre dois grupos sociais que compartilham ruas, praças, parques e praias, na vida as diferenças são percebidas também no contato que ele teve com outros ambientes periféricos, uma vez que morou em favelas de diferentes regiões do Rio de Janeiro.

Em entrevista à *Revista Época* (2018), Geovani Martins apresenta as dificuldades que sentiu com as mudanças de casas na adolescência, das diferenças que percebeu do espaço de onde veio para o novo ambiente onde passou a viver. O escritor fala da acentuada diferença nos hábitos e costumes ao se mudar de uma favela a outra como, por exemplo, as brincadeiras na rua, as regras do futebol, o jeito de falar, as músicas, o volume dos gritos, o ritmo das pessoas e, até mesmo, a intensidade do calor do sol. Para o adolescente de 13 anos de idade que saiu de Bangu para morar no Vidigal, tudo era novo e adaptar-se aquele ambiente se dividia com a saudade do lugar onde todos o conheciam e ele conhecia a todos.

Esse deslocar-se de uma favela a outra marca profundamente a vida do escritor e ele mesmo afirma que esse trânsito entre favelas distintas foi fator preponderante para a sua produção; “às vésperas do lançamento de *O sol na cabeça*, meu primeiro livro, a ser publicado em março pela Companhia das Letras, posso afirmar que a gênese dos 13 contos foi o choque provocado por essa mudança” (MARTINS, 2018, n. p). O escritor expõe a dificuldade que tinha para se adaptar aos diferentes contextos. Sua produção abarca um pouco da cultura de cada espaço periférico por onde passa ao mesmo tempo em que expõe os problemas comuns às favelas: o tráfico, a violência, a discriminação e os abusos de poder.

Atendo-nos aos processos históricos, políticos e sociais e colocando o texto como elemento fundamental de registro em cada época e contexto, consideramos refletir sobre a figura do autor e o lugar que ocupa no espaço em que as ações se desenvolvem, uma vez que os cenários que compõem as narrativas que

selecionamos para análise assim como os temas trabalhados são frutos das experiências do escritor como morador da favela.

À revista *Época* (2018), Geovani Martins fala que já morou em favelas sob o comando de três diferentes facções e em outra dominada pela milícia. A temática dos contos reflete a percepção do escritor sobre o cotidiano das favelas: a tensão gerada pela presença de facções que controlam o tráfico de drogas, as irregularidades, injustiças, corrupção e descaso. O contato com a realidade dos espaços periféricos do Rio de Janeiro concede ao escritor a autoridade de representá-los. A propriedade em relatar fatos, descrever espaços e comportamentos se confirma especificamente pela sua localização e tempo empregados ao campo da observação. Para seu processo de escrita não só foram importantes suas vivências como morador da favela, mas também o experimentalismo do cotidiano das pessoas, a fim de obter histórias para que pudesse representá-las na ficção. À revista *Intro* (2019), Martins explica que para escrever é necessário um mergulho nas necessidades e dramas do outro, acompanhar experiências, relatos, sensações e sentimentos, mas que no momento de criação o distanciamento é fundamental para o manejo de todas as informações adquiridas. “ser escritor é viver em constante afastamento dos outros, mas também viver mergulhado nos outros. Eu encaro o processo de escrita dessa forma” (MARTINS, 2019, n. p).

Embora crescer nas favelas confira ao escritor muitas possibilidades narrativas, a dificuldade em ficcionalizar os diferentes espaços que conhece bem existe devido à complexidade que esses espaços proporcionam aquele que vai representá-los, seja através da literatura, música, arte, entre outras formas de representatividade. À revista *Deusmelivro* (2023) Martins explica que a favela é um organismo bastante complexo devido às várias classes sociais e credos que dividem o mesmo espaço, o que ele define como “muitos brasis” em um mesmo lugar; a complexidade de possibilidades, culturas, personalidades e gostos pessoais. O escritor explica que em meio às diferenças, o elemento principal que une as pessoas é a faixa de pobreza e que mesmo assim ainda não se trata de uma regra “Há gente que tem vinte casas e vive numa favela” (MARTINS, 2023 n. p).

Martins também fala da diversidade étnico-cultural das favelas e se apresenta como uma síntese étnica do Brasil ao relatar sua ancestralidade africana, portuguesa e indígena. Autodeclarado escritor negro, o autor fala de pessoas da

comunidade que passaram a produzir textos depois que ele surgiu na literatura, sobre “como um autor jovem, negro, de favela, que fale uma língua urbana pode provocar inquietações que façam outros jovens escrever” (MARTINS, 2018 n. p). Ressaltamos a constituição das favelas, em sua maioria, pela população negra que, de acordo com Oliveira e Souza (2014), desde a abolição até a atualidade, essa população não viveu uma transformação estrutural no quadro habitacional brasileiro. Entendemos essa miscigenação como fruto do processo colonizador e da exploração da força de trabalho de negros escravizados.

> Da senzala, mocambos, quilombos, cortiços, favelas, palafitas aos loteamentos “fora da lei” (localizados nas periferias), sejam afastados sejam próximos, todos se mantêm distantes da hierarquia socioeconômica, ou seja, sem saúde, educação, lazer, transporte, mercado de trabalho, praças, parques, teatros, cinemas e espaços satisfatórios em quantidade e qualidade, elementos primordiais ao desenvolvimento do ambiente construído e ao pleno exercício da sociabilidade daqueles que produzem e vivem no chão das cidades brasileiras (OLIVEIRA; SOUZA, 2014, p. 211).

Ao falar de favela, faz-se necessário pensar o processo histórico, político e social que não acolheu nem legitimou garantias aos negros emancipados, fazendo com que buscassem alternativas para se estabelecerem como os morros e espaços periféricos distantes dos centros urbanos e distantes também dos elementos substanciais à manutenção da vida como atendimento à saúde, acesso à educação, oportunidades de trabalho, haja vista a não qualificação profissional pela falta de oportunidades e, o que se apresenta como espaço visibilizado marginal: os aglomerados de casas irregulares e carentes das estruturas de atendimento básico à população.

Quando Geovani Martins fala das diferenças que percebe entre uma favela e outra na adolescência, destacamos o encontro de diferentes culturas em um mesmo espaço, da miscigenação que possibilita a formação do povo brasileiro, principalmente com o desenvolvimento das cidades e o deslocamento de pessoas em busca de melhores condições de vida. Os processos migratórios internos possibilitaram a expansão dos grandes centros urbanos, como apresenta Mauricio de Almeida Abreu (2013) sobre o crescimento da população do Rio de Janeiro no período de 1930 a 1950 que acontece de forma acelerada, principalmente pelo fluxo migratório na cidade que, até então, era a capital do Brasil. Devido ao intenso

processo migratório, inferimos que estes migrantes que chegaram para servirem de mão-de-obra no processo de crescimento industrial acelerado necessitaram de moradia e suas condições socioeconômicas os levaram a buscar habitação nos espaços periféricos da cidade, contribuindo para o crescimento das favelas. Oriundos de diferentes partes do país e trazendo consigo a bagagem cultural, suas tradições e costumes, tem-se a complexidade desses espaços com sua diversidade sociocultural.

Logo, inferimos que os espaços periféricos do Rio de Janeiro precisam de representatividade, sendo movimentos culturais como a música, a arte e a literatura ferramentas potentes que possibilitam sua expressão. Por isso são importantes os projetos culturais e movimentos artísticos que surgem nas favelas, levando oportunidade para que sujeitos marginalizados possam expressar seus posicionamentos e sentimentos acerca do ambiente em que estão localizados. Citamos a importância da FLUP – Festa Literária das Periferias e a revista *Setor X* para a divulgação da literatura que representa as favelas cariocas.

Geovani Martins surge para a literatura a partir desses projetos culturais que buscam incentivar jovens a expressar suas ideias, emoções e percepções através da escrita, “Quando participei da FLUP pela primeira vez, era cada sábado em uma favela diferente. Eu via que, além de querer formar novos autores, eles buscavam formar novos leitores também. Traziam pessoas para assistir, participar, sorteavam livros” (MARTINS, 2018, n. p). Ao falar da FLUP, Martins expõe a importância desse projeto para as comunidades periféricas como o incentivo à leitura e a exposição do jovem morador da favela à arte e à literatura.

Sobre a oportunidade de participar da FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty e ser apresentado a uma editora, o escritor explica à *Tide Setubal* (2018) que após a publicação do livro de contos, muitos falavam dele como uma novidade, mas que já publicava textos em revistas no Rio de Janeiro desde 2003 e que para um pessoal que só lia o jornal *O Globo*, enquanto ele não saísse naquele jornal não existiria enquanto escritor. Percebemos assim, que as manifestações literárias oriundas das periferias encontram resistência por estarem engajadas em retratar seus espaços e conflitos. Contudo, ressaltamos a importância dos movimentos literários desenvolvidos nas favelas que possibilitam a manifestação dessas vozes marginalizadas que se instauram como vozes de resistência.

A produção literária de Geovani Martins surge, como afirma Brandileone (2021) não apenas como vocalização de experiências de sujeitos que estão à margem, mas também como posicionamento/enfrentamento à ordem que se estabelece, emprestando sua voz a sujeitos silenciados pela sociedade, condicionando-os à instauração de suas identidades, além de transpor as fronteiras da literatura. Se existe uma ordem que empreende esforços para manter o controle sobre o que merece ou não ser reconhecido enquanto literatura/cânone e que não contempla as produções que surgem nos espaços periféricos, existe a literatura marginal, esta que representa os sujeitos e espaços marginalizados da sociedade.

Após explanarmos acerca do escritor e do espaço que este representa, direcionamos o presente trabalho à análise de quatro contos do livro *O sol na cabeça.* Buscamos explorar a representação dos setores marginalizados da sociedade, os conflitos, resistências e contrastes que permitem entendermos a produção literária do escritor Geovani Martins como uma literatura marginal.

4 ANÁLISE DOS CONTOS DO LIVRO O *SOL NA CABEÇA* (2018)

No primeiro capítulo desta dissertação refletimos sobre a ideia do cânone literário, sua formação e como ele é compreendido atualmente no cenário nacional. Em um segundo momento, discutimos sobre os movimentos que buscaram espaço e valorização para as produções que se encontravam fora desse preceito imposto como modelo de literatura. Movimentos como a “Poesia Marginal” na década de 70 e a publicação das três edições da revista *Caros Amigos* no início dos anos 2000 possibilitaram maior visibilidade às produções literárias que surgiam dos espaços periféricos, representando os conflitos, necessidades, experiências e manifestações culturais. Em seguida, exploramos a relação autor/espaço a fim de reforçar a compreensão da produção de Geovani Martins enquanto literatura marginal, uma vez que o escritor, através de sua literatura põe em evidência a periferia e o sujeito periférico em contraste com o centro.

Por conseguinte, voltamos a atenção à compreensão de literatura marginal proposta por Érica Peçanha do Nascimento (2009) como produção de escritores oriundos de favelas e outros espaços periféricos e que se sentem marginalizados por representarem suas realidades. Partindo desse conceito, buscamos analisar a produção de Geovani Martins. Para isso, tomamos como corpus para análise dois

contos em primeira pessoa e dois em terceira pessoa. Os contos “Rolézim” e “Sextou” trazem narradores-personagens que relatam os acontecimentos a partir de seus conflitos e experiências, o olhar da favela a partir de dentro. Já os contos em terceira pessoa como “Roleta-russa” e “Primeiro dia” possibilitam um olhar da/sobre a criança da favela, seus anseios, descobertas, medos e frustrações.

4.1 Contos em primeira pessoa: o olhar do jovem

4. 1. 1 Rolézim

O conto que abre o livro *O sol na cabeça* (2018) conta a história de um grupo de jovens moradores da favela que decide ir à praia no domingo. O narrador e os amigos Vitim, Poca Telha, Tico e Teco se deslocam para a praia buscando fugir do intenso calor do verão carioca. Na busca por seda para enrolar o baseado, os jovens do morro percebem que são constantemente observados por policiais que patrulham a praia. Durante o passeio, o narrador se demonstra frustrado com a vigilância que recai sobre ele e seus amigos em um ambiente onde jovens de classe média fumam maconha tranquilamente. A tensão aumenta na narrativa quando ao retornarem para o morro se deparam com uma batida policial que os enquadra de maneira truculenta. Após o discurso suspeito de um dos policiais, entendem que a melhor alternativa é correr, uma vez que não confiam na imparcialidade daquela abordagem.

No conto, se destacam as gírias utilizadas no cotidiano dos jovens moradores da favela. As expressões comuns nos espaços periféricos e retratadas no conto impactam já nas três primeiras linhas: “Acordei tava ligado o maçarico! Sem neurose, não era nem nove da manhã e minha caxanga parecia que tava derretendo” (MARTINS, 2018, p. 9). No fragmento do texto, o sol é representado pelo maçarico ligado e a casa (caxanga) derrete sob a ferramenta que produz chama. Seguindo a leitura, logo conseguimos confirmar a referência a casa quando o narrador fala “Passei na casa do Vitim, depois nós ganhou pra caxanga do Poca Telha, aí partimo pra treta do Tico e do Teco” (MARTINS, 2018, p.10). Além da expressão “caxanga”, o narrador também emprega na mesma frase o significante “treta” para se referir a casa. As gírias e expressões comuns nos diálogos entre os jovens das favelas não ficam restritas apenas aos espaços periféricos, elas ganham o centro da cidade, as ruas, parques e praias.

Em estudo sobre o conto “Rolézim”, Leandro Souza Borges Silva (2020) explica que os sujeitos das periferias não ficam restritos aos limites espaciais impostos socioeconomicamente, mas transgridem as fronteiras para circular pela cidade e legitimar suas existências. O trânsito desses jovens possibilita também o trânsito da língua; as gírias saem dos redutos periféricos e circulam por diferentes ambientes da cidade. Essa literatura que traz os conflitos, dificuldades e expressões linguísticas próprios de grupos sociais que não desfrutam das mesmas condições dos grupos elitizados causa impacto, uma vez que consegue levar a realidade que retrata para além das fronteiras das favelas.

Alessandra Freitas da Silva na pesquisa *Gíria: linguagem ou vocabulário?* (2008) explica que expressões usadas nas favelas (as gírias de grupo) desceram o morro e, facilitadas pelo samba e pelos bailes funk que se instalaram em danceterias de bairros de classe média alta do Rio de Janeiro, passaram a fazer parte do contexto dos jovens que frequentam esses espaços. Essas representações culturais periféricas trazem nas letras do funk as gírias, expressões apelativas que representam o cotidiano dos sujeitos que se encontram à margem da sociedade. A gíria, segundo Silva, é percebida pela sociedade como variante de baixo prestígio por estar ligada à linguagem de sujeitos conectados a atividades marginais, jovens inconsequentes, distantes da cultura hegemônica social. Contudo, quando ultrapassa os limites da periferia se convertendo em linguagem pública, torna-se uma linguagem comum e acessível a todos.

Embora a variante linguística das favelas (gírias de grupo) consiga sair de seus redutos através de movimentos como o funk e se tornar comum entre jovens de classe média do Rio de Janeiro, no círculo literário ela se revela um discurso distante do cânone. Logo, salientamos a importância dos escritores que surgem dos espaços periféricos e que buscam retratar esses espaços através da literatura. Nos contos do livro *O sol na cabeça*, a experiência do escritor com os espaços que representa na literatura lhe garante autonomia para empregar expressões e neologismos em um discurso acessível não apenas a quem vive nas favelas, mas a todos que se deparam com sua escrita.

Geovani Martins (2019) ressalta que a linguagem urbana lhe interessa muito e que o uso de gírias e expressões próprias das favelas trata-se tanto de uma questão estilística como de ser leal à suas raízes. Ele explica que o livro é muito lido nas favelas do Rio de Janeiro, trabalhado nas escolas públicas, prisões e centros de

detenção de menores por se tratar de um livro que conversa com esses personagens possíveis. O escritor fala da satisfação de sua produção textual alcançar um público que em geral é considerado não-leitor e, ao mesmo tempo, leitores que interagem com a cena literária brasileira, demostrando interesse por questões de estética da linguagem.

A partir da leitura do conto “Rolézim”, podemos refletir, por exemplo, sobre expressões proferidas nas favelas, no cotidiano de adolescentes e jovens como “caxanga”, “coroa”, “treta”, “merma”, “endola”, “belengo”, “menó”, “trela”, “bagulho” e muitas outras expressões recorrentes nas relações discursivas entre jovens das favelas do Rio de Janeiro. Podemos notar também o uso de termos pejorativos, mas que em momentos de manifestações de admiração e respeito nesses espaços possuem um padrão discursivo distinto, sendo utilizados fora do contexto original, adquirindo outros sentidos no ambiente social dos interlocutores.

> Operação mermo só teve quase uma semana depois, que foi até quando tiraram a vida do Jean. Sem neurose, gosto nem de lembrar, tu ta ligado, o menó era bom. Só queria saber de jogar o futebol dele, e jogava fácil! Até hoje vagabundo fala que era papo de virar profissional. Já tava na base do Madureira, logo iam acabar chamando ele pra um Flamengo, um Botafogo da vida. Pronto! Tava feito! Mó saudade daquele filho da puta, na moral. Até no enterro o viado tirou onda, tinha umas quatro namorada chorando junto com a mãe dele (MARTINS, 2018, p. 11-12).

No fragmento, as expressões “viado” e “filho da puta” não têm caráter ofensivo, mas de admiração e respeito. Contudo, ainda no mesmo conto, é possível entender a expressão “filho da puta” dentro de seu contexto pejorativo habitual, denotando raiva e indignação pelos atos de discriminação e indiferença. Ao falar de dois adolescentes, supostamente de classe média, que ostentavam poder aquisitivo na praia, o narrador usa a mesma expressão, porém com o intuito de proferir a ofensa, “quando chegou o Tico mais o Poca Telha pra pedir um bagulho pra eles, na humilde, ficaram de neurose, meio que protegendo a mochila, olhando em volta pra ver se num vinha polícia. Não fode! Tem mais é que ser roubado mermo, esses filho da puta!” (MARTINS, 2018, p. 13). O “bagulho” que o narrador se refere é a folha para enrolar o cigarro de maconha.

O discurso direciona algumas gírias ao consumo de drogas entre os jovens. Expressões como “meter a nareba” e “dar um belengo” são expressões que

denotam o uso de cocaína. Já “dá um dois”, “smoking”, “marola” e “queimar” são gírias relacionadas ao uso da maconha, droga que se apresenta no conto como elemento gerador de conflitos e ações. O uso da maconha está presente em quase todos os contos de Geovani Martins e em “Rolézim” é o elemento que marca a narrativa. Os jovens se deslocam para a praia em um dia ensolarado e a busca pela seda para enrolar o baseado é tarefa fundamental para que o passeio seja contagiante.

Na praia, a maconha não fica restrita apenas aos meninos da favela. Jovens de classe média também fazem consumo da droga recreativa nos mesmos espaços públicos, “Ninguém queria pedir pros maconheiro playboy lá da praia, tudo mandadão, cheio de marra” (MARTINS, 2018, p. 12), contudo os olhares de desconfiança se voltam apenas para os jovens marginalizados. Na busca pela seda, o narrador demonstra sua indignação com os meninos de classe média que quando estão em menor grupo olham para ele e seus amigos com medo, esperando serem assaltados, julgando-os pelo fato de serem moradores das favelas. Logo, entendemos que a presença dos meninos do morro não agrada os frequentadores habituais das praias cariocas. A polícia acompanha cada movimento, consolidando a ideia da cidade segregada.

A expressiva desigualdade social nos grandes centros urbanos, denunciada através da literatura, como nos contos de Geovani Martins, direciona à periferia o tratamento discriminatório. De acordo com Naiff e Naiff (2005, p.108) “o pobre, o negro, o morador de favela e a própria favela em si ficam no imaginário da sociedade como os legítimos representantes da violência e de tudo o que ela significa”. Essa percepção se dá, segundo os autores, a partir da superpopulação, da desigualdade social acentuada, da presença da criminalidade e do envolvimento de jovens com o tráfico.

No conto, ao manter os meninos do morro no campo de visão, espreitando para obter o flagrante de consumo de drogas, a polícia se estabelece como a representação da lei que protege apenas uma parte da sociedade e que se dirige a outra parte (jovens das favelas) com olhar discriminatório e de repressão. O narrador demonstra insatisfação com os agentes das forças de segurança por estarem atentos aos movimentos dos meninos do morro, não direcionando o mesmo tratamento aos jovens de classe média que também fumam maconha nos espaços públicos do Rio de Janeiro.

Geovani Martins (2023), explica que a polícia não está para todos como de fato deveria acontecer. Ele indaga que

> É uma polícia que existe para proteger principalmente os proprietários, como também o faz o estado brasileiro como um todo. Ao mesmo tempo que essas pessoas se sentem protegidas pela polícia, todas as outras se sentem aterrorizadas. Todas essas incursões, essa violência, essas mortes, são um recado dessa polícia, defensora dos proprietários, como que dizendo que as pessoas não devem dar nem mais um passo desde o lugar onde estão (MARTINS, 2023, n. p).

A partir do que diz o escritor, podemos inferir que a presença dos meninos do morro nas praias, dividindo espaço com moradores dos bairros de classe média e turistas não é bem-vinda. Existe um processo de segregação velado e que encontra nas forças de segurança o agente executor desse processo, “A água tava gostosinha. Nem acreditei quando voltei e vi o bonde todo com mó cara de cu. O bagulho era que tinha uns cana ali parado, escoltando nós” (MARTINS, 2018, p.12). Essa execução se consolida nas abordagens irregulares que se direcionam aos jovens moradores da favela, com a intenção de intimidá-los para que estes não se sintam cômodos ao frequentarem praias e outros espaços públicos da cidade onde a comunidade carioca abastada costuma estar.

A ideia de uma cidade dividida, de um processo segregador, é explicada no conto através do olhar atento das autoridades, olhar que se volta aos meninos da favela que estão na busca de seda para a confecção do baseado. Aza Njeri e Janda Montenegro (2022) explicam que é possível ler, na prática, o controle de poder entre dominante/subordinado que acontece com o protagonista do conto quando este, juntamente com seus amigos consegue alcançar a praia. A tensão aumenta em pouco tempo quando os meninos se sentem observados e intimidados: “Tava geral na intenção de apertar o baseado, e os cana ali” (MARTINS, 2018, p. 12). A polícia estava atenta a cada movimento dos meninos do morro, o que dificultava o uso da maconha na praia. A fiscalização que se volta apenas para os moradores da favela é descrita pelo narrador como um sufocamento da força policial. Os agentes que patrulham a praia não são vistos como justos e sérios pelos jovens que descem da favela para um banho de mar. Logo, o narrador, revoltado com a condição a que se encontra junto com seus amigos, expressa o conceito que tem dos policiais “das duas uma: ou é tudo maconheiro querendo pegar a maconha dos outros pra fazer a

cabeça, ou então é tudo traficante querendo vender a erva pra gringo, pros playboy, sei lá" (MARTINS, 2018, p.12).

No conto, a repressão e o abuso de autoridade da polícia para com os jovens moradores da favela permitem que o narrador questione o caráter dos policiais. Os personagens, vigiados e atentos à movimentação dos policiais na praia entendem a polícia como uma instituição corrupta, que faz uso do poder para intimidar e coagir. O narrador apresenta a insatisfação e o desconforto junto aos amigos pela presença intimidadora da polícia. A segregação social é latente, o que podemos notar quando os meninos decidem retornar para casa e se deparam com uma batida policial no caminho.

> o julgamento antecipado vem da ação policial. Depois de um dia intenso na praia, o grupo de amigos resolve ir embora. Próximos ao ponto de ônibus, avistam "os canas dando dura nuns menó". Ainda que o narrador protagonista soubesse que não "tava devendo nada a eles", a experiência já vivenciada pela truculência da polícia era de "voltar e pegar outra rua" (BRANDILEONE, 2021, p. 40).

O narrador e seus amigos não cometeram nenhum crime, mas sabem que se forem abordados pela polícia poderão sofrer algum tipo de repressão das forças policiais. A forma de tratamento para com os jovens da favela é apresentada como autoritária e violenta, não possibilitando garantias de direitos aos meninos marginalizados, seja em abordagens nas favelas ou nas ruas dos bairros nobres do Rio de Janeiro. Na praia, a violência velada causa temor e desconforto, mas no caminho para o morro em um possível encontro com a batida policial, estes jovens temem uma ação violenta das autoridades "Nós tava tranquilão andando, quase chegando no ponto já, aí escoltamos os canas dando dura nuns menó" (MARTINS, 2018, p. 15).

Mesmo com a cena que presenciam o narrador, Vitim, Poca Telha, Tico e Teco seguem para o morro aproximando da fila de "menores" de cara para o muro. Ao serem avistados pelos policiais militares, são orientados a ficar na fila também. Temos o relato da corrupção e intolerância policial no conto quando o narrador apresenta a imposição da polícia com o intuito de intimidar os meninos, "aí veio com um papo de que quem tivesse sem dinheiro da passagem ia pra delegacia, quem tivesse com muito mais que o da passagem ia pra delegacia, quem tivesse sem identidade ia pra delegacia" (MARTINS, 2018, p. 15). Nesse momento os meninos

correm sem olhar para trás, fugindo do provável tratamento abusivo e violento da polícia que não faz distinção ao se direcionar aos meninos da favela, tratando todos como prováveis infratores.

No ato reflexivo do narrador-personagem diante da situação de conflito em que se vê cercado pela intolerância e pelo abuso de poder, as lembranças da família e o apelo mental ao guia espiritual da avó, Seu Tranca Rua[6], e ao Jesus[7] de suas tias surgem como elementos norteadores das tomadas de ação. Para os adolescentes que retornam para o morro, uma batida policial de rotina na entrada da favela se converte em ação que causa tensão e insegurança. O narrador entende que naquele momento, em consideração à mãe que não pode perder mais um filho e à memória do irmão que "morreu foi de bucha no lugar de um vacilão desses daí que o mundo tá cheio" (MARTINS, 2018, p.15-16), correr da abordagem policial é evitar a injustiça praticada pelas forças que deveriam proteger e não discriminar e agir com atos de violência e intolerância.

> Meu corpo todo gelou, parecia que tava feito. Era minha vez. Minha coroa ia ficar sem filho nenhum, sozinha naquela casa. Mentalizei seu Tranca Rua que protege minha avó, depois o Jesus das minhas tias. Eu não sei como conseguia correr, menó, papo reto, meu corpo todo parecia que tava travado, eu tava todo duro, tá ligado? Geral na rua me olhando. Virei a cara pra ver se ainda tava na mira do verme, mas ele já tinha dado as costas pra continuar revistando os menó. Passei batido! (MARTINS, 2018, p. 16).

O narrador-personagem conduz o leitor ao clímax, na condição de suspeito, junto dos meninos que tentam retornar para suas casas. O medo que a batida policial gera denuncia a violência policial, o abuso de poder e a abordagem incorreta e corrupta dos agentes que deveriam servir a todos os cidadãos cariocas, mas que agem com preconceito e indiferença com os jovens moradores do morro. Martins (2023) expõe o que pensa da polícia no Brasil ao dizer que ela é moldada para servir e garantir a segurança das elites. O escritor ainda enfatiza que grande parte das pessoas que buscam ingressar na carreira policial está pré-disposta a participar de negócios que visam lucros por fora e os principais afetados por essa força executora desregrada são sujeitos pobres periféricos estigmatizados pela elite social, "Para a

[6] Entidade da umbanda e Candomblé responsável pela abertura de caminhos e, assim como os demais Exus, de manter o equilíbrio entre o mundo espiritual e o mundo material.
[7] Indicação de que as tias são cristãs, adeptas da doutrina católica ou denominações protestantes.

interpretação mais largamente difundida no Rio de Janeiro, as favelas seriam o território da violência e a população ali residente conivente com seus agentes, os traficantes de drogas" (SILVA; LEITE, 2007, p. 548).

Logo, é direcionado ao morador da favela o olhar marginalizado, carregado de preconceito e discriminação. A violência, o tráfico e o crime organizado nesses espaços conduzem a um conceito generalizado daquele que reside nos morros cariocas. Dessa forma, o morador de favela ao transitar pelas ruas da cidade, seja em direção ao trabalho, à praia ou qualquer outro lugar, lhe é direcionado um olhar de preconceito, de que por morar no morro compactua direta ou indiretamente com a criminalidade que ocorre nesses espaços. Silva e Leite (2007) explicam que os moradores de favelas são vistos como cúmplices de traficantes pela convivência que produz aproximações de diferentes ordens, como as relações de vizinhança, o grau de parentesco e as relações econômicas e políticas. Assim, os jovens que se deslocam da favela para aproveitar o domingo de sol na praia são percebidos como suspeitos, possíveis infratores, pertencentes às facções criminosas.

A aposta em "Rolézim" como abertura do livro está na força discursiva do conto. A oralidade conduz o leitor à realidade dos adolescentes e jovens moradores das favelas cariocas, dando vozes àqueles que vivem nas periferias, marginalizados e condicionados à segregação social. A ideia do confronto, da busca por espaço, assim como o trabalho linguístico no conto é tratados com autoridade pelo escritor. Geovani Martins escreve a partir do que vê e sente e, uma vez sendo também sujeito que cresceu nas favelas, experimenta sua investigação e práticas sociais através da escrita representativa dos espaços periféricos marginalizados do Rio de Janeiro.

4. 1. 2 Sextou

A expressão "sextou" faz referência à chegada do último dia útil da semana. Muito utilizada nas redes sociais e no cotidiano das pessoas, no conto ela denota o entusiasmo do sujeito, entregador de papéis, que recebe o soldo pelo seu trabalho somente na sexta-feira, dia em que decide comprar um baseado de qualidade na favela do Jacarezinho. A relação do título com as ações no conto se evidencia na descrição que o narrador faz do ambiente onde busca a maconha, "quem tá ligado no ritmo sabe, na sexta-cheira o Jacaré vira Paris" (MARTINS, 2018, p.105). A troca

da palavra “feira” por “cheira” faz alusão ao movimento de viciados que surgem de todas as partes da cidade para comprar drogas no Jacarezinho. O narrador também compara esse fluxo de pessoas ao movimento de turistas de todas as partes do mundo que visitam Paris.

O neologismo que intitula o conto se encaixa com precisão no desenho que Martins faz de seu protagonista, jovem que passa a sentir-se importante por contribuir com seu trabalho na manutenção do lar. O narrador que não é identificado por um nome representa a realidade de muitos jovens das camadas populares da sociedade, assim como a realidade do próprio escritor na adolescência que trabalhou como homem-placa, atendente de lanchonete e garçom em bufê infantil e barraca de praia, informação apresentada na segunda orelha do livro *O sol na cabeça* (2018).

O conto apresenta a história de um jovem que decide trabalhar para sustentar o vício do cigarro e ajudar com as despesas de casa. Ao conseguir trabalho como boleiro na quadra de tênis em um condomínio na Barra da Tijuca se vê deslocado, deixando transparecer o sentimento de revolta e inconformismo pela exposição diária às reclamações fúteis de sujeitos que dispõem do conforto e lazer daquele ambiente social. Percebemos a existência de um complexo conflito interno do narrador, uma disputa de sentimentos. Ao mesmo tempo em que o trabalho o edifica, mudando a forma como é tratado em casa, no condomínio se deixa levar pela raiva e intolerância às atitudes e comportamentos dos jovens de classe média que não conhecem as dificuldades da vida devido à condição financeira privilegiada que possuem.

Após ser demitido por desentendimento com um jovem morador que o compara a um personagem de desenho animado, passa a trabalhar como entregador de panfletos e, mesmo insatisfeito com a condição na qual se encontra, ao receber o pagamento da primeira semana decide usar o dinheiro para pagar uma conta de casa e aproveitar o que sobra para comprar “um baseado” na favela do Jacarezinho. Porém o jovem é abordado pela polícia e tem o dinheiro confiscado pelas autoridades.

No conto, Geovani Martins usa como cenários quatro ambientes e suas particularidades a partir do olhar crítico e carregado de sentidos do narrador. A cada cenário um conflito: 1) o condomínio de alto padrão na Barra da Tijuca e a percepção do jovem morador da favela como funcionário nesse ambiente; 2) o

espaço familiar e a mudança no tratamento que recebe da mãe; 3) a indiferença/invisibilidade do entregador de panfletos no centro da cidade; 4) o sujeito na busca do baseado de melhor qualidade na favela do Jacarezinho, exposto aos abusos de poder de autoridades de segurança.

A partir dos espaços em que as ações se desenvolvem no conto é que se evidenciam as relações de poder; a discriminação social, a invisibilidade do sujeito periférico e os abusos moral e de autoridade. O primeiro conflito/choque/embate que podemos destacar no conto inicia com a prestação de serviço do jovem morador da favela para uma instituição da classe média; “O primeiro trabalho que arrumei foi de boleiro, com o Márcio, um professor de tênis que morava em cima da minha casa. Ele dava aulas num condomínio lá na Barra da Tijuca” (MARTINS, 2018, p. 99). A oportunidade de trabalho do jovem morador da periferia surge em um ambiente totalmente diferente da realidade que vivia. Martins permite a reflexão acerca do contraste e da desigualdade social na cidade do Rio de Janeiro ao promover o encontro entre o menino pobre do morro, feliz pelo primeiro emprego, e os adolescentes e jovens de classe média que praticam tênis em um condomínio de alto padrão. O autor coloca em um mesmo espaço duas realidades muito distantes que vão conflitar devido à disparidade social que gera revolta no protagonista.

No condomínio, o narrador observa a distância social e econômica existente entre aqueles indivíduos e ele. Estava exposto a comentários e atitudes dos jovens de classe média, o que o perturbava, despertando sentimentos de revolta, de não aceitação, “sentia o sol esquentando na minha cabeça, a obrigação de servir gente que nem olhava na minha cara” (MARTINS, 2018, p.100). O narrador faz com que o leitor perceba os personagens de classe média como sujeitos que, embora residam na cidade do Rio de Janeiro, não conhecem a cidade que existe além dos muros do condomínio. O jovem empregado torna-se questionador quando indaga sobre o que ouve e vê, “Ficava correndo atrás das bolinhas, imaginando as respostas que gostaria de dar pras merdas que eles falavam e que eu era obrigado a ouvir” (MARTINS, 2018, p.100). O que a classe média via como problema – a empregada faltar ao trabalho, o carro estar na oficina, ter que ir para o curso de inglês – desperta no narrador o sentimento de raiva e indignação.

Ao apresentar o encontro da favela com a elite carioca através de sua narrativa, Martins fomenta o espaço para discussão sobre a percepção de favela e a caracterização estigmatizada atribuída a ela. Camila Lima e Silva de Carvalho

(2017) explica que, de acordo com o senso comum, as favelas são consideradas espaços de pobreza, violência e marginalidade. Os pesquisadores se amparam no levantamento do Instituto Data Popular que consultou 3.050 pessoas em 150 cidades do país no ano de 2015, com o intuito de mostrar a visão da população em relação às favelas. A pesquisa publicada na revista *Carta Capital* (2015), intitulada "Moradores do asfalto têm visão preconceituosa em relação a favelas" constatou que 69% dos entrevistados temem quando passam em frente a uma favela e 51% relacionam ao termo as palavras "droga" e "violência".

Enquanto existe a concepção de uma sociedade privilegiada, localizada nos centros urbanos onde há a promoção de melhores estruturas como saúde, educação, lazer, entre outros; distante dessa realidade encontra-se uma sociedade marginalizada, que é privada de todos estes elementos, afastada dos espaços privilegiados. Uma vez existindo um centro, lugar que serve como referência pela forma como é constituído, espaço valorizado e de grande relevância, existe a periferia, o que não está no centro. Logo, temos o narrador deslocado de seu ambiente, trabalhando no condomínio de alto padrão, prestando serviço para um grupo elitizado.

O sentimento de intolerância é elemento norteador no conto, pois é a partir dele que os conflitos se constituem. Martins desenha um narrador insatisfeito pela condição de prestador de serviços em uma sociedade acentuadamente desigual. O conto possibilita a crítica à desigualdade social ao criar um encontro de tensão entre duas realidades muito diferentes, conduzindo o leitor a refletir sobre a discriminação a partir de atitudes e comentários das personagens. O narrador critica os indivíduos para quem presta serviço fundamentado na percepção sobre seus comportamentos, demonstrando assim uma postura de discordância com a realidade que presencia, situando-se sempre na defensiva, como se, a qualquer instante, pudesse ser injustiçado de alguma forma. Esse posicionamento se confirma no conto quando um jovem do condomínio o compara a um personagem de desenho animado, o que desperta sua ira, "Tomar no cu mermão. Sou teus amiguinhos de condomínio não!" (MARTINS, 2018, p. 100). A explosão do narrador faz com que ele se sinta culpado pela possibilidade de prejudicar o amigo que conseguiu aquele emprego para ele e de magoar sua mãe.

Mas, se na Barra da Tijuca, primeiro cenário, o narrador é um sujeito periférico, prestador de serviços para os adolescentes e jovens ricos do condomínio,

em casa, na favela, ele se torna parte importante do universo ao qual pertence. O ambiente familiar é o cenário que permite a manifestação do sentimento de utilidade, de valorização e respeito. O narrador, ao poder contribuir financeiramente em casa, se sente incluído, uma vez que se percebe como alguém responsável para que o sistema social e econômico familiar continue funcionando. Ele entende que o tratamento diferente que passa a receber da mãe está relacionado ao fato de ter uma utilidade financeira no ambiente familiar, “O que também me lembro bem dessa época é da sensação de estar ajudando em casa pela primeira vez, e de como isso transformava o tratamento que recebia na família” (MARTINS, 2018, p. 100).

No ambiente doméstico, as figuras da mãe e do padrasto são utilizadas para dar ênfase à necessidade de busca por trabalho do protagonista. Ocorre uma mudança de comportamento do jovem que sente a obrigação de contribuir, não somente para despertar na mãe o sentimento de satisfação por seus esforços, mas também para poder contestar parte do posto de chefe da casa junto ao padrasto, já que também passa a ser um provedor do lar. O sentimento de satisfação da mãe com o momento de prosperidade do filho é fator importante para que o narrador, após ser demitido da profissão de “boleiro” no condomínio, empreenda a busca por outro trabalho.

Embora ocorra uma mudança na forma como a mãe o trata, o convívio com o padrasto é de tensão e instabilidade. O conto nos permite perceber a mudança de comportamento da mãe quando o filho passa a ajudar financeiramente, mas não descreve o padrasto com relação às conquistas do jovem. A imagem do padrasto está associada à repressão dentro de casa, como uma disputa de espaço travada entre aquele que se apresenta como chefe da família e o enteado que precisa se encaixar a suas regras. A relação conflitante padrasto/enteado se evidencia na passagem “Minha convivência com meu padrasto não era fácil; às vezes a gente se falava numa boa, em outras parecia que só tinha espaço pra um de nós naquela casa” (MARTINS, 2018, p.101). Em uma disputa de forças no ambiente familiar, a culpa da relação conflituosa entre ambos é atribuída à intolerância do jovem, a mesma que fez com que respondesse com rispidez o menino do condomínio e que ocasionou sua demissão. A postura da mãe ante a relação conflituosa entre o marido e o filho é buscar a resolução do conflito a partir de um argumento de conformismo que ela direciona ao filho, “Manda quem pode, obedece quem tem juízo” (MARTINS, 2018, p. 101).

A situação de conflito familiar nos permite também discorrer sobre a relação patriarcal. A mãe se coloca na posição de questionar o filho sobre suas atitudes no embate com o padrasto para poder manter a harmonia do lar. Existe a crítica da mãe à intolerância do filho na relação padrasto/enteado, assim como na atitude do jovem frente aos meninos do condomínio, contudo mesmo acreditando que o filho deveria se conter para garantir o emprego e a paz em casa, ela permite que o jovem identifique um apoio velado a ele, “minha mãe ficava sempre do meu lado, do jeito dela mas ficava” (MARTINS, 2018, p. 101). A expressão “do jeito dela” já denota a cautela da mãe quando tem que se posicionar diante do conflito entre marido e filho. Devemos compreender que a própria mudança da mãe com relação ao filho quando ele passa a colaborar com a receita doméstica configura a instituição patriarcal. Agora o jovem também ajudava em casa e isso garantia a ele tratamento melhor por parte da mãe, mas não mudava a relação conturbada com o padrasto.

Entendemos os lares periféricos, em sua maioria, como lares monoparentais. Diniz (2002) explica que a família monoparental se constitui da presença de um dos genitores e que pode ocorrer por questões como viuvez, separação judicial, falta de reconhecimento de filiação pelo outro genitor, divórcio, casos de adoção unilaterial, entre outros fatores. Nos espaços periféricos, essas famílias são constituídas comumente por mulheres que foram abandonadas pelos companheiros ou que são mães solteiras.

Para Santos e Santos (2008), a mãe solo que configura a família monoparental é marginalizada pela sociedade brasileira extremamente tradicionalista. Assim, atemo-nos à falta do pai no conto (não há menção), fazendo com que a relação entre mãe e filho tenha maior notabilidade. Logo, quando existe a figura do homem que se apresenta como chefe da família (padrasto), temos a postura cautelosa da mãe ao se dirigir ao filho em relação a suas ações. Ela se coloca na condição de apoiar o marido, porém busca administrar as relações no ambiente familiar com o intuito de evitar conflitos. Percebemos na postura de gestão dos conflitos a submissão da mulher ao sistema patriarcal.

O terceiro cenário explorado por Geovani Martins são as ruas de comércio da capital carioca. Já refletimos sobre o narrador (primeiro cenário) na relação com jovens de classe média em um condomínio de alto padrão na Barra da Tijuca e sobre a participação no ambiente familiar (segundo cenário). Contudo, localizamos agora o narrador-personagem no centro comercial da cidade, trabalhando de

entregador de panfletos, o que nos leva a leitura do sentimento de indiferença/invisibilidade do jovem que enquanto trabalha faz uma autorreflexão sobre sua condição. Se no condomínio o que incomodava o narrador eram os comentários absurdos dos jovens ricos distantes de sua realidade social, nas ruas, vê o novo trabalho primeiramente como algo vergonhoso e desmoralizante. O narrador, ao ver a menina com quem mantinha contato já há algum tempo pela internet, “Já tinha dado o maior trabalho fazer a mina me dar confiança, se ela me visse ali já era” (MARTINS, 2018, p. 103), usa a estratégia de continuar entregando os papéis, fingindo não notar a presença da menina, com o intuito de que ela não o percebesse naquela função.

No entanto, o sentimento de vergonha logo dá espaço a um sentimento de autopiedade. O narrador se sente inferiorizado pelas pessoas que passam por ele buscando evitar o contato visual, se desviando dos papéis que insiste em entregar, “As pessoas passavam, parecia que elas sentiam sempre pena de mim [...] sentia que aquelas pessoas preferiam que eu não existisse” (MARTINS, 2018, p 102). O narrador promove uma autoreflexão sobre sua condição a partir do que ele observa e sente ao estar desempenhando determinada função. Há a construção de uma imagem de si a partir das deduções que faz sobre os pensamentos das pessoas. São impressões que partem do personagem e que no decorrer de suas reflexões vai entender que não se tratava dele enquanto sujeito, mas sim do entregador de papeis, “o problema é que eu levava os olhares pro lado pessoal. Demorei pra entender que aqueles olhares, independente do significado, não eram pra mim, eram pro entregador de papel” (MARTINS, 2018, p 102). Logo, inferimos as deduções do narrador em seu processo de autoreflexão como a extensão da experiência do primeiro emprego. O fato de ser ignorado pelas pessoas despertou nele novamente o sentimento de inferioridade, indiferença e exclusão.

Mesmo não gostando do trabalho que faz, o narrador apresenta a condição satisfatória de todo o esforço durante a semana; receber pelo trabalho e poder contribuir com aqueles que o ajudou quando não tinha dinheiro, “queria pegar um peso maneiro pra poder salvar quem me ajudou na época da seca” (MARTINS, 2018, p. 103). A busca pela maconha leva o narrador ao quarto cenário, a favela do Jacarezinho. Neste ambiente, Geovani Martins possibilita a reflexão sobre o ponto de maior fricção no conto; a condição que faz o sujeito marginalizado buscar resinificar-se através de sua conduta de enfrentamento aos embates opressivos.

A proposta de comprar um baseado mais caro, “Tava pensando em pegar uma maconha de cinquenta” (MARTINS, 2018, p. 103) se constrói principalmente pela nova condição do narrador que busca ser reconhecido pelo poder de compra da melhor droga. Porém ao ser abordado pela polícia e ter que prestar contas sobre o dinheiro e os cigarros de maconha que carrega na mochila, decide reivindicar ao menos os cigarros, já que o dinheiro a polícia faz questão de se apropriar, “- Mermão, quando a gente roda, a gente esquece as contas. Todo mundo tá ligado nisso. Até os mais velhos aceitam essa regra. Perdeu, perdeu, parceiro” (MARTINS, 2018, p. 109). Ao buscar reivindicar o dinheiro, ora alegando que era para pagar uma conta de luz; ora a internet, o discurso do jovem já instaura a desconfiança dos policiais que fazem a abordagem de maneira suspeita “Nessa hora percebi que nenhum deles usava a identificação na farda” (MARTINS, 2018, p. 109).

Davi Andrade Pimentel no trabalho *O sol na cabeça, de Geovani Martins: a literatura do morro* (2020) faz uma relação entre a narrativa do escritor carioca e a estrutura narrativa dos textos de Kafka, a partir dos estudos de Adorno ao citar que “Ele [Kafka] exige do observador pretensamente desinteressado um esforço desesperado, agredindo-o e sugerindo que de sua correta compreensão depende muito mais que apenas o equilíbrio espiritual: é uma questão de vida ou morte” (ADORNO, 1998 p. 241 apud PIMENTEL 2020, p. 12).

Pimentel coloca que, assim como na narrativa Kafkiana, em que os representantes da lei e outros personagens se apresentam mergulhados em uma relação de abusos de poder, em Geovani Martins a relação abusiva policial é citada, colocando-se como situação constante nos espaços marginalizados, “fiquei bolado deles forjarem um flagrante pra mim e me fazerem assinar o 12. Além do mais, ninguém podia me garantir que saindo dali eu iria parar na delegacia” (MARTINS, 2018, p.109). O discurso carregado e forte de Martins agride o leitor correto e desinteressado, assim como o discurso de Kafka, fazendo-o deslocar-se de sua zona de conforto para um ambiente de hostilidade que ele não está acostumado a presenciar.

A corrupção e o abuso de poder são evidentes na relação que se estabelece entre o jovem na favela comprando cigarros de maconha e os policiais responsáveis pela garantia da lei, mas que abusam da autoridade e são corruptos “Os olhos do verme brilharam quando viu a grana, no entanto fingiu seriedade, entregando na minha mão e mandando segurar o meu dinheiro” (MARTINS, 2018, p. 108). O

jovem, percebendo que os policiais agiam com cautela para poder se apropriar do dinheiro e da maconha, busca através da sua postura de resistência continuar de posse da droga.

O baseado surge como um objeto de disputa; aquilo que não seria subtraído dele. Para isso, adota a postura e o discurso de resistência ao pedir para a polícia que lhe deixe pelo menos a maconha, conseguindo, ao enfrentar a corrupção policial intimidadora, que seu pedido seja aceito, como apresenta o fragmento “Eu tava com cem reais que era pra pagar a minha conta de luz, levaram a porra do dinheiro todo! Mas falei pra eles: ‘Ah, não, pelo menos com as drogas eu vou ter que ficar’. E eles deixaram” (MARTINS, 2018, p. 110). Ocorre assim a relação de enfrentamento, em que o jovem não teme em pedir para ficar com o material ilícito, uma vez que, não só sua conduta é ilegal, mas também a das autoridades que ali se encontram.

Os quatro cenários explorados no conto representam a luta diária do morador da favela. No primeiro cenário, o contraste social desperta revolta e indignação no sujeito periférico por ter que prestar serviços a sujeitos de classe média que o ignoram. No segundo, temos a luta diária do jovem que precisa trabalhar para ajudar nas despesas da casa e garantir o baseado no final de semana. O sentimento de vergonha, invisibilidade, exclusão e autopiedade são explorados no terceiro cenário do conto, onde o narrador faz uma autorreflexão sobre sua condição e sobre os possíveis pensamentos das pessoas sobre ele enquanto sujeito periférico entregando papeis no centro da cidade. O último cenário explorado apresenta realidade de confrontos e resistência daqueles que são colocados à margem da sociedade e que buscam sua ressignificação através da conduta de enfrentamento diante dos atos de preconceito, discriminação e abusos de poder.

4. 2 Contos em terceira pessoa: o olhar da/sobre a criança da favela

4. 2. 1 Roleta-russa

Os contos de Geovani Martins que têm como foco narrativo a terceira pessoa possibilitam ao leitor um olhar da/sobre a criança na favela. Ao explorar questões como medo, dúvida, desejo e as descobertas de crianças que vivem em meio à truculência diária instaurada nas favelas como o tráfico e a violência, o escritor direciona para o centro desses espaços a atenção à infância. As

brincadeiras de rua, as curiosidades e histórias compartilhadas nas rodas de meninos recebem destaque na literatura engajada do escritor carioca.

Em “Roleta-russa”, encontramos reverberações da infância na favela a partir do discurso dos meninos que se amontoam em um canto da rua para ver uma revista pornográfica, da tensão que gera o desaparecimento do primo do Mingal em que a tia teme ver a foto do filho assassinado no jornal e do diálogo sobre o conhecimento de armas na brincadeira de polícia e ladrão, “- Vocês ficam nessa de oitão, de doze punheteira, eu sou mais a Golden Gun” (MARTINS, 2018, p. 29). Contudo, o fator que possibilita o discurso sobre armas e que se apresenta como elemento gerador de conflito no conto é a arma que Paulo manuseia em casa, escondido, e que, em uma única oportunidade, resolve mostrar aos amigos com o intuito de conquistar sua popularidade.

O conto inicia com a movimentação dos meninos na rua em torno de uma revista pornográfica. Logo no começo da narrativa, a revista se apresenta como um dispositivo que possibilita a conversa sobre mulheres e a necessidade da afirmação da masculinidade entre os meninos, expressa nas passagens “se eu pego uma mulher assim...”, “- Sai daí cara, tu tem fimose” e “tu quiser ter mostro meu pau” (MARTINS, 2018, p. 23). Porém enquanto estes estão entretidos com a revista, Paulo observa de longe os amigos e imagina como seria a reação deles quando vissem o revólver do pai “o cair no chão da revista tão cobiçada, abandonada frente ao fascínio provocado em todos pela presença do revólver” (MARTINS, 2018, p. 24). Para o protagonista, a arma seria capaz de despertar interesse maior que a revista que estava em posse dos meninos.

O escritor utiliza um narrador que desnuda os pensamentos e anseios do protagonista. O conto apresenta a história de um menino criado pelo pai e que se vê envolto em um processo reflexivo sobre suas ações e possíveis consequências. Para Paulo, a arma do pai é um objeto de empoderamento e imposição, capaz de mudar a forma como ele é percebido junto a seus amigos. Sente necessidade de ser respeitado, dada a compreensão de si como um sujeito desprovido de qualidades. Sua reflexão sobre atividades, jogos e brincadeiras permite ao leitor a percepção de uma criança de baixa autoestima, “não era dos melhores no futebol, nem na gude, nem na pipa. Não era dos mais engraçados nem bom de briga” (MARTINS, 2018, p. 30).

A relação com o pai é fundamentada a partir do diálogo, “Almir costuma dizer que prefere ganhar o filho pelo respeito, porque não confia em relações orquestradas pelo medo” (MARTINS, 2018, p. 25). Uma vez que são apenas os dois, o pai acredita que ao selar um acordo de confiança com o filho conseguirá garantir a boa relação entre eles. Contudo, para que não precise se valer da força física como base de educação, também se ampara em uma espécie de jogo em que faz uso de ferramentas como culpa e remorso para construir a personalidade do filho.

Em estudo sobre o conto, Alexandre José Cadilhe (2018) explica que a situação narrada apresenta algumas mudanças marcantes com relação aos marcadores de masculinidade relacionados, como é o caso da atuação do pai na educação dos filhos. O que antes se constituía de forma hegemônica como uma paternidade rígida e autoritária, agora começa a ganhar outros contornos como a manifestação emocional e afetiva. O conto não faz nenhuma alusão à mãe, direcionando a narrativa à relação entre pai e filho, o que nos permite explorar como se direciona a figura paterna no que condiz à educação, orientação e cuidados.

A partir da relação que se fundamentada pelo diálogo, confiança e jogos orquestrados com a finalidade de moldar a personalidade do filho, o pai, Almir, resolve fomentar uma conversa “de homem pra homem” (MARTINS, 2018, p. 25), para contar que aceitou um emprego como vigilante. A postura do pai ao estabelecer um diálogo colocando o filho na condição de igualdade busca mostrar que a relação entre eles deve ser pautada na confiança, respeito e cumplicidade.

> Contou que precisava do emprego, que a vida seria melhor pros dois, que ganharia muito mais dinheiro do que no posto de gasolina. Disse que confiava no menino com todo o seu coração, por isso não precisou pensar duas vezes antes de aceitar o trabalho e levar o revólver pra casa (MARTINS, 2018, p. 25).

Notamos o jogo de Almir a partir da expressão “com todo o coração”, em que faz uso do apelo emocional para assegurar que o filho compreenderia a presença da arma em casa e que respeitaria suas ordens sabendo da seriedade do seu novo trabalho e dos perigos de uma arma de fogo. Almir acredita que através do método implicado – diálogo aliado ao jogo emocional – sua ordem será cumprida. Contudo, com base no fragmento “Paulo não sabe onde começa nem onde termina o respeito, o medo, a vergonha e a admiração que sente pelo pai” (MARTINS, 2018, p. 25), o narrador desenha um protagonista que, ao não entender o início e término de cada

sentimento, os limites e consequências de suas ações, desenvolve a construção mental de possíveis implicações para as tomadas de decisão equivocadas, uma delas o manuseio da arma. Mesmo ciente de que não poderia realizar tal ação, Paulo cede ao desejo e à curiosidade, possuído pelo fascínio que o objeto desperta.

A relação do menino com a arma rompe o acordo de confiabilidade feito “entre homens”. O diálogo entre pai e filho, a estratégia do remorso e da culpa em um primeiro momento não funciona. A curiosidade e o desejo pelo revólver conduzem o menino a uma ação clandestina, tomada pelo cuidado para que não seja descoberto ao retirar a arma da cômoda. A arma é manuseada no pequeno quarto com banheiro onde residem e próximo do pai que está dormindo.

> Não foi a primeira vez que Paulo brincou com a arma do pai. Toda manhã, logo que volta do banheiro, ele pega o ferro na terceira gaveta da cômoda que sustenta a televisão. Gosta de sentir o peso do revólver, de analisar cada pedaço do objeto, de imaginá-lo em ação. Sobre a adrenalina de mexer na arma bem ali na frente do pai, que dorme na cama ao lado, não consegue definir o que sente, se é bom ou ruim. Na hora é como se o ar do mundo inteiro acabasse subitamente, o corpo todo treme, coração dispara, o pai parece que se mexe e se remexe sempre em câmera lenta, cada pequeno movimento dura em média de duas a três eternidades (MARTINS, 2018, p. 24).

A sensação tátil e a análise minuciosa de cada parte do objeto despertam a imaginação de uma criança intrigada pela possibilidade de ver a arma em funcionamento. O fascínio gerado pelo revólver permite que Paulo explore sentimentos e sensações muito fortes em um estado de adrenalina que a ação proporciona. A percepção temporal também é afetada pelo sentimento de medo que se evidencia na descrição do coração disparado e do corpo trêmulo.

Porém os sentimentos de arrependimento e culpa surgem depois da ação executada, ao lembrar que existiam regras acordadas entre as partes, e que de sua parte não houve o cumprimento do acordo. O fato de descumprir a regra coloca Paulo em constante estado de alerta, preocupado com o pai, despertando em si um sentimento de remorso. Cada comportamento diferente do pai alimenta no protagonista a dúvida sobre ter sido descoberto e ter decepcionado seu progenitor. “De uns tempos pra cá, sempre que Almir parece mais distante nas conversas de pai e filho, Paulo fica pensando se o pai descobriu que ele anda brincando com a arma” (MARTINS, 2018, p. 25). A hipótese de ter decepcionado Almir faz com que outras

atitudes irregulares se juntem ao caso do revólver; a bagunça na sala de aula e a falta de respeito com os mais velhos também são atitudes que recebem espaço nas reflexões do menino.

Embora a narrativa nos permita acessar os sentimentos do protagonista e percebê-lo enquanto sujeito sensível, carregado de culpa e remorso por suas ações, ela também nos conduz à percepção da criança suscetível a erros e acertos, em um processo de desenvolvimento e transformação a partir das relações que estabelece com o meio. Mesmo sentindo-se culpado por mexer na arma, Paulo se percebe diante de uma oportunidade única; poder levar o revólver para a rua e apresentá-lo aos amigos. Paulo percebe que Almir vai sair e que desta vez não levará a ferramenta de trabalho.

> O menino observa os passos do pai pelo quarto. Calça os sapatos, arruma o bigode, abotoa a camisa, tudo igual aos outros dias, mas dessa vez não pegou o revólver. Quando Almir já estava pra cruzar a porta, Paulo sentiu a necessidade de avisar ao pai que esquecia sua arma. Naquele instante, aquilo parecia capaz de aumentar sua moral, mas, pensando melhor, ficou com medo de parecer que não tirava o ferro da cabeça (MARTINS, 2018, p. 26).

Ao questionar o pai se ele iria trabalhar, recebe a resposta que garantiria alguns momentos a sós com a arma; “- Daqui a pouco eu tô aqui” (MARTINS, 2018, p. 26). Assim que Almir bate o portão da vila, Paulo corre e tranca a porta de forma estratégica, deixando a chave atravessada na fechadura de maneira que ninguém conseguiria abrir a porta pelo lado de fora. Ao pegar a arma que estava na gaveta da cômoda, primeiramente sente que toda aquela situação poderia ser um teste para conferir seu senso de responsabilidade. Chega a sentir remorso por repetir os mesmos erros de sempre, porém a felicidade de poder manusear a arma sem a presença do pai na casa consegue se sobrepor ao primeiro sentimento.

Enquanto contempla o momento de felicidade e a sensação de poder por estar de porte da arma, Paulo sente que aquele momento poderia ser mais contagiante, “Tudo era incrível como num sonho, mas nunca seria o bastante enquanto não levasse a arma para a rua, enquanto não a exibisse para a sua galera” (MARTINS, 2018, p. 27). Ainda em casa, o menino descarregava e carregava o revólver demonstrando intimidade, simulando um treinamento para a guerra enquanto cantava o tema de encerramento do desenho de robôs alienígenas

japoneses que passava na televisão. Toda a cena a partir do momento que Paulo se vê sozinho com a arma serve de base para que Cadilhe (2018) destaque dois possíveis quadros dentro do conto ao se referir à construção do protagonista; a infância representada pelos programas de televisão que o menino assistia e a performance da vida adulta a partir da relação que se estabelece com a arma, o que possibilita a hipótese da violência e da excitação sexual.

> Quando já não aguentava mais tanta espera, pressionou o bico gelado do ferro contra o próprio peito, depois foi descendo até chegar no umbigo, então imaginou como seria levar um tiro bem ali, e imaginar a bala perfurando sua carne fez com que contraísse todo o estômago. Seguiu descendo com a arma até chegar no pau, começou a fazer movimentos circulares, curtindo a sensação de quente e frio provocada pelo encontro, mas, quando notou que endurecia o membro, corou de vergonha e tirou com pressa o trinta e oito das calças (MARTINS, 2018, p. 28).

A violência é representada pela ação de Paulo ao deslizar o revólver pelo corpo imaginando o projétil perfurando sua carne. A questão da sexualidade que se apresenta no conto com a revista pornográfica compartilhada pelos meninos na rua encontra maior latência na intenção erotizada do protagonista que fica excitado ao encostar o cano gelado do revólver em seu órgão genital. O fascínio pela arma e a atitude do protagonista ao manipular o revólver sobre si implica em atos de violência e sexualização, tendo o corpo como ponto em comum entre as duas ações.

O sentimento de excitação e poder conduz o menino e a arma para fora de casa, na ânsia da autoafirmação social que promulga o respeito. De repente, a vontade de expor o revólver consegue alcançar na imaginação do protagonista uma proporção ainda maior, “só queria que tudo aquilo durasse para sempre. A admiração no olhar dos colegas, a atenção que recebia por tudo que fazia. Como seria bom se conseguisse alcançar isso também na escola, ficou pensando” (MARTINS, 2018, p. 29). É nítido o estado de êxtase do menino que não quer que aquele momento termine, projetando a possibilidade de obter no ambiente escolar a mesma sensação de poder diante dos amigos na rua.

A temática do conto nos permite refletir acerca de situações de violência nas comunidades periféricas se entendermos o fascínio do menino pela arma do pai como um prelúdio de um possível envolvimento com o crime. É fato que muitas crianças e jovens de regiões periféricas acabam expostos a movimentos de

criminalidade, o que possibilita comportamentos como o do protagonista do conto partir da condição de observador dos conflitos e ações que envolvem o uso de armas. Botton (2018) explica que os lugares apresentados nos contos de Geovani Martins funcionam como índices que vão relacionar personagens e espaço social por onde circulam. Logo, o desejo do protagonista pela arma não se construiria unicamente pela condição de filho do vigilante que passa a trazer um revólver para casa, mas também por fatores sociais e espaciais que o condicionariam a tal desejo.

Podemos nos fundamentar a partir do seguinte excerto: “- Vou contar pra vocês uma coisa, mas é segredo. Meu pai já matou uma pessoa com essa arma” (MARTINS, 2018, p. 30). O fato de Paulo compartilhar com a turma a informação que obteve ao escutar uma conversa do pai com um amigo permite-nos a reflexão acerca do espaço e dos personagens em movimento. O sentimento de poder nas palavras do protagonista com o intuito de causar tensão e medo nos amigos recebe reforço quando um dos meninos diz que seu pai é tranquilo, fazendo com que Paulo entoe o discurso intimidador ao dizer “Tranquilo ele é, até mexer com ele. Que nem eu sou!” (MARTINS, 2018, p. 30) A necessidade de impor o medo a partir da presença do revólver que já ceifou uma vida e da mudança de estado do protagonista se apresenta com força na narrativa.

A violência engendrada no protagonista parte da sua constância nos espaços periféricos. De acordo com Silva e Leite (2007), a sociedade concebe os moradores das favelas como cúmplices do tráfico pela convivência no mesmo território, o que produz aproximações de ordens diversas como os parentescos, vizinhanças, relações econômicas, entre outras. Os pesquisadores ainda frisam que, de forma específica, os jovens estão mais propensos ao envolvimento com o tráfico e a exposição à violência, dada a idealização do estilo de vida dos envolvidos com a criminalidade. O conto não busca explorar o envolvimento com o tráfico, mas traz conflitos e ações que se assemelham aos que acontecem nesse meio. A relação de Paulo com a arma se constitui em atos de violência que se aproximam da criminalidade possibilitada pelo tráfico, assim como o desaparecimento do primo do Mingal e o temor da mãe em descobrir que ele esteja morto.

Voltamos à atenção para a forma como o narrador desenha o seu protagonista e como externaliza o interior deste personagem. Ele expõe os pensamentos e as construções mentais, e conduz o leitor por uma trilha de sensações e sentimentos. Ao depreender a leitura do conto, conseguimos perceber

a desordem dos sentidos; os sentimentos de ódio, pena, medo, angústia e remorso se deslocam muito próximos em toda a narrativa. Da rua onde expõe a arma para os amigos até a casa, os sentimentos se intercalam rumo ao encontro com o provável flagrante;

> E, pra aumentar a angústia, foi assaltado no meio do caminho pela triste certeza de que tudo aquilo não passava de uma armadilha do pai pra testar sua confiança. Sentiu ódio por ser tão burro, e também sentiu pena do pai por ter um filho como ele, mas, enquanto alcançava no caminho de casa, esses sentimentos foram se alternando, às vezes ele sentia ódio do pai, pena de si próprio, mas não fazia tanta diferença o rodízio; de qualquer forma, tudo era uma grande merda olhando por qualquer lado que fosse (MARTINS, 2018, p. 30).

O narrador segue tecendo a tensão no conto, direcionando todos os pensamentos, ideias e preocupações para um possível final trágico para o protagonista. A presença dos sapatos velhos na porta e o cheiro do cigarro faz despertar em Paulo a certeza de que o pai sabe de tudo e que sua vida se transformaria por completo depois daquele dia. Contudo, ao perceber que Almir estava no banho, decide colocar o revolver novamente na gaveta da cômoda e, consciente do que poderia acontecer, senta e aguarda o pai terminar o banho, “se passasse batido dessa vez, não voltaria a ser desse jeito, jurou com a mesma verdade que jurava das outras vezes” (MARTINS, 2018, p. 31). O narrador segue com o jogo de tensão e faz com que o desfecho da narrativa se estagne, deixando o leitor preso à trama por não saber o final.

O conto traz a representação da insegurança do lar periférico onde o filho fica a maior parte do tempo sozinho enquanto o pai sai para trabalhar. Essa insegurança é agravada quando o pai traz o revólver para casa. A proposta do pai que cria o filho sem a presença da mãe é uma abordagem que nos leva a refletir sobre a realidade de muitos lares periféricos. Geovani Martins ao trabalhar a relação pai/filho apresenta uma situação inversa da que acontece nas periferias com muitas famílias em que a mãe é o pilar da casa, quase sempre abandonada pelo companheiro. Essas e outras realidades são retratadas através da literatura que volta sua atenção aos grupos marginalizados da sociedade.

4. 2. 2 Primeiro dia

A narrativa que conta as experiências de um menino em seu primeiro dia em uma nova escola traz a proposta de um contexto que poderia representar situações, sentimentos e ações em qualquer cenário escolar no que condiz às emoções e sentimentos diante do novo, não se restringindo à figura de crianças e jovens de regiões periféricas. Contudo, a periferia é bem demarcada no conto, uma vez que se evidencia quando o narrador fala dos confrontos violentos entre estudantes de escolas, de uma rivalidade que atravessa gerações e que ele não sabe explicar como e quando começou, “confronto que carrega uma série de histórias cabulosas que são contadas sem hora marcada pelas ruas de Bangu” (MARTINS, 2018, p. 46).

A história tem como cenário um bairro localizado na Zona Oeste do Rio de Janeiro. O protagonista é André, um menino de onze anos que passa a estudar na “escola dos grandes”, expressão usada pelo narrador para referir-se à escola nova em comparação à “escola primária” em que André estudava e que se sentia deslocado por ter repetido dois anos. Ansioso pelo primeiro dia de aula, o menino alimenta expectativas, projeta experiências e aguarda o dia em que passará a frequentar a nova escola. O narrador apresenta um cenário ambicionado por André; a escola “Henrique”, famosa pelos alunos que se envolvem em conflitos violentos com outras escolas do bairro. As ações e atitudes do menino recém-chegado ao novo ambiente se voltam para a busca da popularidade em uma escola que ele afirma ser respeitada por todos devido à fama dos alunos “neuróticos” que buscam confusão toda semana com a escola “Getúlio”.

O conceito de literatura marginal apresentado por Nascimento (2009), discutido no segundo capítulo deste trabalho e que tomamos como base de análise para esta dissertação – literatura que fala das favelas e regiões periféricas, produzida por escritores oriundos desses espaços – é bem expresso em “Primeiro dia” se considerarmos a relação do escritor com o bairro que serve de palco para as ações no conto. As três escolas apresentadas nos contos são espaços físicos reais e que Geovani Martins utiliza como cenário onde discorre sua narrativa. Brandileone (2021) explica que a fronteira existente entre realidade e ficção é movida por um princípio ético a partir do exercício literário do escritor que utiliza sua própria

trajetória de vida como elemento que possibilita a produção ficcional, o que configura o escritor como um mediador intelectual, um representante do discurso dos sujeitos menos privilegiados da sociedade. Dessa forma, o ato criador literário e artístico se apresenta como espaço de ação, “Da narrativa emana uma clara manifestação de revelar as agruras sofridas pelos habitantes das favelas do Rio de Janeiro, envolvidos e/ou sofrendo a interferência do tráfico de drogas, padecendo com a violência e o preconceito” (BRANDILEONE, 2021, p. 29). A representação dos espaços periféricos encontra autoridade na ação literária do escritor oriundo desses espaços e que tem a missão de representá-lo.

Botton (2018), ao falar de um lócus social nas produções de Geovani Martins, coloca a obra literária em um contexto sociocultural de produção discursiva, uma produção que não está isolada, que se abre para outras áreas de estudo. O pesquisador não enfatiza o embate entre realidade e ficção, mas a percepção da narrativa em relação com a realidade. Atos e experiências da vida do narrador; um ser ficcional diferente e autônomo do ser real que o cria, como expõe D’onofrio (2007), entabulam uma relação de analogia com a realidade histórica do autor. Embora o contexto representado no conto possa encontrar cenários em outros lugares que não sejam favelas ou regiões periféricas do Rio de Janeiro, o que o torna próprio do ambiente em que se narra é a relação do texto com aquele que o escreve. O saudosismo de Martins ao falar de Bangu; “minha rua Araruama onde todo mundo me conhecia e eu conhecia todo mundo” (MARTINS, 2018, n. p) reforça a relação da narrativa com a realidade.

Sobre o contexto narrado em “Primeiro dia”, o sentimento de confiança de André direciona seus pensamentos, deduções e ações para a concretização de seu desejo. Para o protagonista, deixar a escola onde estudava; “Antônio Austregésilo”, em que até o nome o incomodava, para estudar na “Henrique”; escola onde tudo seria diferente significa obter reconhecimento, fazer parte de um grupo. A confiança que o menino tem na nova escola está no respeito que ela impõe; um respeito que não encontra relação na forma de ensino, mas nos confrontos de seus estudantes com os de outras escolas. O narrador descreve um personagem que não está atento aos benefícios que compete à escola proporcionar, mas à possibilidade de ser popular, “os moleques de lá são neuróticos, sonhava em ser neurótico também” (MARTINS, 2018, p. 46).

Embora o conto traga como temática as sensações, sentimentos e expectativas de um adolescente no primeiro dia em uma nova escola, o número de professores, a ampla quadra de futebol, a “galera descolada”, a necessidade de ser respeitado, ainda não deixa de abordar a violência, assunto recorrente nos contos do livro *O sol na cabeça*. A violência evidenciada em “Primeiro dia” é perpetrada no confronto entre as escolas. O protagonista na busca por reconhecimento se coloca disposto a participar dos atos de violência como novo membro. O conto aborda uma violência que não se apresenta como temática basilar, mas que serve como elemento gerador de tensão por partir de adolescentes que buscam um confronto descabido, ilógico, entendendo-o como confirmação de força, domínio e reconhecimento.

Luís Felipe Zilli do Nascimento em sua tese “*O Bonde tá Formado”: Gangues, Ambiente Urbano e Criminalidade Violenta* (2011) explica que o envolvimento de adolescentes e jovens com a violência é um problema que acomete muitos países, principalmente da América Central e América do Sul. Para o pesquisador, práticas de homicídio, violência armada e conflitos territorializados são problemáticas que, principalmente nas periferias de metrópoles como o Rio de Janeiro, atingem grande comoção e coloca o Brasil entre os países mais violentos do mundo.

O confronto que acontece no conto entre os meninos da “Henrique” e os da “Getúlio”, duas escolas populares de Bangu, representa em escala menor, mas não menos passível de atenção conquanto que se trata de uma prática violenta, uma reprodução da rivalidade entre facções criminosas que comandam o tráfico nas favelas. Para André, participar do grupo era a chance de ser aceito e respeitado pelos meninos mais velhos da escola, “Estava decidido que entraria na primeira briga pra defender a escola [...] carregava a certeza de que só assim receberia o respeito de que precisava” (MARTINS, 2018, p. 46). Logo, entendemos que o propósito de André é bem delineado; conseguir popularidade, ser reconhecido e respeitado pelos meninos mais velhos.

Nos contos de Geovani Martins, a difícil realidade de seus protagonistas recebe atenção através de um discurso que delimita com precisão o espaço em que eles estão situados. Contudo, cabe observar em “Primeiro dia” que o narrador não reforça o ambiente periférico a partir de expressões comumente usadas em outros contos como morro, becos, barracos, vielas, boca, valões, entre outros tantos

significantes. Em “Primeiro dia”, a evidência de um bairro periférico do Rio de Janeiro está na apresentação que o narrador faz do lugar ao falar das brigas entre grupos de meninos pelas ruas de Bangu. A região que serve como cenário para o conto se localiza na zona Oeste, sendo um dos bairros mais populosos da cidade.

Sobre o protagonista, o narrador o descreve como um adolescente desligado, desinteressado de muitas coisas, distante em suas divagações, “Estava sempre longe, fantasiando tudo com a mesma paixão e a mesma urgência” (MARTINS, 2018, p. 46), o que confere o fato de ser repetente e ter estudado em uma escola primária até aproximadamente os doze anos de idade. Também é possível inferir que ele pertence a um núcleo familiar organizado a partir de valores e tradições como frequentar a igreja e participar de almoços em família, valores que não o inibe de querer participar dos encontros violentos entre as escolas.

Sobre a infância e adolescência, o narrador apresenta o contexto da convivência saudável entre crianças ao citar as brincadeiras durante o dia; a pipa, o pião e a bolinha de gude, assim como o golzinho no cair da noite com os amigos. A condição econômica da família do protagonista se evidencia no conto na passagem “ficou a noite inteira no sofá-cama, imaginando sua vida nova na escola dos grandes” (MARTINS, 2018, p. 46). O narrador permite que o leitor compreenda a carência de recursos da família ao dizer que André dorme em um sofá-cama, o que nos leva a inferir que a casa tem poucos cômodos e que o espaço reservado para André dormir é a sala.

Ao direcionarmos a atenção ao ambiente escolar, temos um narrador que orienta as ações do conto a partir das reflexões do protagonista sobre a nova escola, as aventuras e desafios que terá pela frente. Mesmo sendo apresentado como desligado, distante da realidade, deslocado em suas fantasias, na véspera do primeiro dia de aula André, animado por iniciar o ano letivo na “Henrique”, não conseguia se desprender da imaginação de como tudo seria, “dessa vez não conseguia ficar sem imaginar sua estreia na escola nova” (MARTINS, 2018, p. 46). O narrador descreve um protagonista envolvido por uma necessidade de autoafirmação e pertencimento, o que faz com que seus pensamentos e atenção fiquem voltados à escola, mesmo durante as férias. Esse comportamento possibilita a reflexão acerca da construção do indivíduo e o processo de desenvolvimento durante a adolescência.

Lemos e Marback (2017) compreendem a adolescência como uma demarcação importante no processo de socialização, um ciclo bem definido pela busca de amizades, novas experiências e informações. A partir desse processo socializador, tem-se o jovem em uma diversificação de papeis sociais, o que promove a compreensão de sua identidade social. Logo, podemos alocar André a diferentes contextos sociais que funcionam como processos formadores de identidade. O narrador trabalha o deslocamento do personagem que se constrói a cada espaço: na escola primária a impaciência e a rejeição com tudo e todos; nas férias o isolamento, a introspecção e o sonho com o futuro próximo; e na escola nova a ação observadora, os desafios, as descobertas, os sonhos e ambições.

Enquanto aluno da escola primária André se percebe deslocado por ser mais velho que as outras crianças, “era repetente numa escola primária [...] cheia de crianças de sete, oito anos quando ele já tinha onze, logo faria doze” (MARTINS, 2018, p. 45). A negação do ambiente e das relações se dá pela diferença etária entre o protagonista e as outras crianças e pelo desejo de integrar o grupo dos meninos mais velhos da “Henrique”. André não conseguia sentir-se integrado ao ambiente, uma vez que se percebia um adolescente na escola primária. Logo, passa a sonhar com o próximo ano letivo, em que acredita que tudo será diferente.

Nas férias, percebemos um protagonista imaginativo, sonhador, desligado das brincadeiras e dos momentos com os amigos, na expectativa de frequentar a nova escola, “agora teria oito professores, um pra cada matéria” (MARTINS, 2018, p. 46). Também busca beneficiar-se do novo contexto; poderia reprovar em até duas disciplinas e não ficar retido, pois teria a possibilidade de fazer a dependência no próximo ano. O protagonista também imagina entrar na primeira briga com o intuito de defender a escola para ser reconhecido, “cair no gosto dos moleques mais velhos” (MARTINS, 2018, p. 46). Embora o contexto das férias esteja disposto em dois parágrafos do conto, mesmo sendo exposições curtas dos pensamentos, desejos e planos do protagonista, se apresenta como um contexto de transição que nos permite, ao adentrar o próximo contexto (escola), confirmar se as expectativas do protagonista foram respondidas.

No primeiro dia de aula na “Henrique”, o protagonista já se coloca disposto a desvincular-se de qualquer vestígio que o associe à antiga escola. Todos os materiais que a mãe fazia questão de comprar foram deixados de lado, sendo carregados consigo apenas um caderno e uma caneta, “Deixou em casa os lápis de

cor, régua, as canetinhas e todo o resto da lista de material" (MARTINS, 2018, p. 46). Agora em um novo contexto, André busca agir de acordo com o que lhe confere respeito e portar todos os materiais como fazia na outra escola não lhe acrescentaria nenhum benefício, assim como sentar-se nas primeiras carteiras da sala, já que acredita que os alunos que se sentam na frente e têm o hábito de responder as perguntas dos professores não são respeitados na escola.

O narrador apresenta um personagem atento a cada novidade, buscando contemplar e assimilar toda a informação visual que recebe no primeiro dia. "Pelos buracos redondos na parede que serviam de janela, podia ver a quadra de futebol. Era grande, com cobertura e tudo, tinha até mesmo um vestiário pra tomar banho depois da aula de educação física" (MARTINS, 2018, p. 47). A sensação de novidade no primeiro dia não esconde o nervosismo do protagonista que, mesmo estando onde sempre desejou estar, não consegue evitar a sensação de estranhamento do lugar por onde transita pela primeira vez.

As movimentações que presencia permitem diferentes reflexões, de acordo com cada contexto. As reações diante de atos observados geram sentimentos diferentes e assimilados ao mesmo tempo como o sentimento de satisfação e o temor de ser cúmplice de duas garotas que fumam cigarro no fundo da quadra. As reflexões do protagonista são feitas a partir das impressões que tem de cada fato observado, estando diante do novo. A dualidade de sentimentos ao se deparar com a atitude ilícita das garotas faz com que André desenvolva uma autorreflexão, atribuindo para si um sentimento de maturidade, de crescimento diante do novo contexto social que passa a participar. A sensação de estar em uma escola diferente daquela que frequentava, presenciando cenas que jamais poderia presenciar na outra escola, faz com que o protagonista se projete em seus pensamentos para o futuro, imaginando o que estaria fazendo com vinte anos, "seria um empresário, jogador de futebol, paraquedista?" (MARTINS, 2018, p. 47). Trata-se de uma projeção ingênua, feita a partir das emoções possibilitadas pelo momento.

As impressões de André continuam após as primeiras aulas. Relata a experiência que teve com a aula de francês que não entendeu nada, mas que simpatizou com ela quando um colega de sala informou que "cu em francês quer dizer 'pescoço'" (MARTINS, 2018, p. 48) e demonstra o interesse pela disciplina de inglês, uma vez que é vista como oportunidade de sucesso financeiro, além de servir

como fator que possibilita uma integração por ser a língua dos personagens dos jogos preferidos dos meninos da escola.

O primeiro dia de aula se apresenta através das impressões do protagonista que vê nesse novo ambiente a oportunidade para se tornar popular por suas ações junto aos meninos mais velhos. Logo, surge a oportunidade de poder afirmar sua coragem demonstrando ser digno de fazer parte do grupo. Contudo, não se trata da guerra entre escolas que André tanto desejava, mas um teste que seria realizado ali mesmo, na escola, aplicado a todos os alunos novos. O conto aborda uma lenda urbana que se propagou através da internet, cujo tema faz parte do imaginário popular. O teste para confirmar a coragem dos novos alunos da “Henrique” foi A Loura do Banheiro. Carlos Renato Lopes no artigo: *Lendas urbanas: discurso, cotidiano e verdade* (2005), explica que estas têm uma história a ser contada e por esse simples fato elas se constituem como narrativas, cujo modo de transmissão é variado; podem ser consideras como contos de precaução, contos que suscitam uma ação imediata ou contos de rumor. Lopes ainda explica que essas lendas devem ser estudadas com atenção aos mecanismos de produção/recepção, como processo sociodiscursivos.

No conto, a lenda é tratada como elemento classificador, que vai atestar a coragem daquele que se dispuser a passar pelo teste. André ao ouvir a proposta feita por um aluno do oitavo ano busca apresentar uma expressão mais dura possível a fim de não demonstrar medo diante da situação.

> André conhecia muito bem essa história, e não conseguia acreditar que estava acontecendo. “A loura do Banheiro” foi uma menina que se matou após ser estuprada no banheiro da escola. Desde então, toda vez que alguém fala “Loura do Banheiro” três vezes na frente do espelho, ela aparece. Depois disso é fugir o mais rápido possível antes que o espírito tome conta do banheiro, pois, se isso acontecer e você estiver presente, restam apenas duas opções: ficar maluco por conta da presença da menina ou ser abduzido pra dentro do espelho (MARTINS, 2018, p. 48).

A proposta do teste da “Loura do Banheiro” e a tensão que ele suscita estabelece a retomada de questões que permeiam a infância, e que mesmo na “Henrique”, a escola dos meninos grandes onde “toda semana tinha porrada contra o bonde lá da Getúlio” (MARTINS, 2018, p. 46) em um processo de garantia de

territorialidade e demonstração de força, os medos e anseios de questões da infância, como lendas, brincadeiras e jogos ainda estão presentes.

André, buscando demonstrar coragem e indiferença, questiona o teste alegando que é história para assustar crianças, fazendo referência à escola que estudava até pouco tempo, “Loura do Banheiro é pra assustar os menó lá da Antônio” (MARTINS, 2018, p. 48). Logo, sua atitude fez com que fosse escolhido para ser o primeiro a passar pelo teste. No banheiro, a sensação de medo revelada pelas “pernas bambas no chão” (MARTINS, 2018, p. 49) dá abertura para a reflexão sobre os problemas que poderia ter caso não cumprisse o teste. A popularidade e o reconhecimento estão condicionados à conclusão do exame que os novatos precisam passar. O conto não nos apresenta o desfecho, mantendo a essência da lenda urbana ao não revelar o que acontece quando André invoca o nome da Loura pela terceira vez, ao mesmo tempo em que assegura a proposta da narrativa; a garantia de reconhecimento junto aos meninos da nova escola.

Geovani Martins possibilita a imersão do leitor ao contexto escolar da periferia carioca, ao mesmo tempo em que permite a reflexão sobre contextos escolares em outros espaços, distantes da realidade que o escritor vivenciou na infância e que representa em seus contos. Essa reflexão é possível se pensarmos que certos comportamentos e atitudes são próprios do sujeito em seu processo de desenvolvimento biológico, social e cultural. A transição da infância para a adolescência permite a observação de comportamentos e atitudes que serão comuns ao sujeito, seja ele participante de qualquer contexto escolar. Esses comportamentos estão presentes no conto; a expectativa pelo primeiro dia de aula, a necessidade de fazer amizades e ser aceito por seus pares. Assim como trata de questões correntes na periferia como o confronto violento entre jovens de escolas que buscam afirmar seus territórios; ações semelhantes as que ocorrem nas favelas como a disputa territorial e o comando do tráfico, também explora questões comuns à infância e às transformações pelas quais passam todo sujeito, como sentimentos, comportamentos e ações.

4.3 Pontos de análise

Uma vez que nos debruçamos sobre a narrativa do escritor Geovani Martins e sobre como ele nos apresenta as favelas e seus personagens, observamos nos contos que tomamos como objetos de análise a configuração de um sujeito que

busca se sobrepor ao olhar marginalizado da sociedade que lhe é direcionado e fazer valer sua presença como resistência a um sistema que insiste em afastar/distanciar a periferia. Entendemos os contos narrados em primeira pessoa como produções que possibilitam a reflexão sobre a existência de um sistema de contenção à comunidade periférica. Esse sistema é representado através do exercício abusivo das forças de segurança e das injustiças e indiferenças sentidas pelos jovens moradores das favelas.

Destacamos nos contos “Rolézim” e “Sextou” a representação do ato de resistência e da luta contra a opressão e o abuso de autoridade, ações empregadas pelas forças de segurança cujo dever é garantir a ordem e bem-estar a todos. A forma como é direcionada a abordagem aos sujeitos da periferia configura-se em ações discriminatórias e de constante tensão. A repressão que os jovens marginalizados encontram quando retornam da praia para a favela também acontece dentro da favela no encontro entre o jovem de mochila com policiais sem identificação nas fardas. A tensão como apresenta Brandileone (2021) entre a polícia corrupta e os meninos da periferia, a sensação de injustiça, a desigualdade, a segregação e os sentimentos de raiva e revolta são elementos que constituem os personagens. A pesquisadora se fixa nos vocábulos arbitrariedade, truculência, violência e discriminação para direcionar a atuação da polícia para com os sujeitos da favela. Logo, entendemos como resistência nos contos a ação de fuga da abordagem violenta e a coragem do sujeito que decide pedir para a autoridade policial que não confisque sua maconha.

Outra temática expressiva tratada nos dois contos é o sentimento de exclusão do sujeito periférico. Em “Rolézim”, tanto os meninos da favela quanto os jovens de classe média fumam maconha na praia. Contudo, existe um distanciamento entre os dois grupos que desenvolvem as mesmas ações, o que notamos a partir da indignação do narrador com os jovens de classe abastada que não dão abertura para uma possível ação socializadora entre os grupos. Em “Sextou”, a temática da exclusão social se constrói nas reflexões do narrador a partir de dois momentos; enquanto prestador de serviço para sujeitos de classe média em um condomínio de alto padrão e na função de entregador de papeis na região central da cidade. Nas duas ações o narrador se percebe tomado pelo sentimento de desqualificação e de vulnerabilidade. A reflexão que ele faz sobre sua condição e sobre como as pessoas o percebe nos remete a uma proposta identitária que, de

acordo com Amaral (2020), não é influenciada apenas por questões como cultura, história, ancestralidade e ambiente onde se vive, mas também pela posição do sujeito enquanto aquilo que ele não é, morador de bairro de classe média. Para Amaral, o morador da favela não se sente parte da sociedade, uma vez que é apartado por ela contra sua própria vontade, sendo percebido sempre como o outro.

Também destacamos nos dois contos a forma como Geovani Martins explora a linguagem a partir do narrador em primeira pessoa. A linguagem dos contos, explica Botton (2018), é próxima da oralidade, permitindo a impressão de uma conversa entre amigos, como se alguém contasse a história por meio de suas memórias. Para o pesquisador, essa linguagem se apresenta como elemento importante para a configuração da produção do escritor enquanto literatura marginal, um fator substancial que demonstra a preocupação dos autores em não apenas representar a sua realidade, mas de afirmar uma voz como sujeito e fazer uso do espaço periférico enquanto lócus identitário.

Sobre os contos narrados em terceira pessoa, em que buscamos a proposta do olhar da/sobre a criança da favela, a representação da infância e suas peculiaridades nos espaços marginalizados da sociedade se dão a partir da ótica das descobertas, dos sentimentos, sensações e emoções que, embora sejam associadas à infância de forma geral, no ambiente periférico essas percepções se unem a questões que configuram a realidade desses espaços. Embora a questão da violência encontre nos contos narrados em primeira pessoa maior expressividade, podemos perceber a temática também nos contos em terceira pessoa como em “Primeiro dia” que fala dos confrontos entre escolas, o que fascina o personagem que vê a possibilidade de participar desses conflitos como um processo de autoafirmação e reconhecimento junto aos colegas. Já em “Roleta-russa”, a violência se configura na imagem do revólver e nas reflexões e ações do menino em posse da arma do pai.

Também podemos destacar, dentre os elementos explorados nos dois contos em terceira pessoa, a excitação, a relação medo/coragem e a necessidade do sujeito receber reconhecimento por suas ações e atitudes, como acontece diante do revólver em “Roleta-russa” e no teste da Loura do Banheiro em “Primeiro dia”. As sensações e sentimentos que o autor trabalha nos contos fazem parte do processo de descobertas e da percepção do mundo que rodeia a criança durante seu processo de formação. Contudo, o fato de o menino estar sozinho em casa, o

manuseio que este faz da arma – expô-la aos amigos – e a negligência do pai apresentam o contexto de um lar inseguro, de uma infância que carece de recursos e assistência.

Os quatro contos nos permitem refletir sobre atos de resistência contra um sistema social discriminatório e excludente a partir das ações e comportamentos de seus personagens marginalizados. Geovani Martins ao trazer a força da desigualdade social ao centro das discussões, como apresenta Brandileone (2021), permite que a literatura se construa como espaço de luta e de denúncia. Os personagens, tanto nos contos em primeira pessoa quanto nos contos em terceira pessoa buscam reconhecimento/autoafirmação a partir de comportamentos e ações, como o direito de frequentar a praia em “Rolézim”, a reivindicação da maconha aos policiais em uma abordagem no conto “Sextou”, se propor a brigar para defender o nome da nova escola ou enfrentar os desafios impostos pelos veteranos em “Primeiro dia” e conquistar popularidade ao apresentar o revólver do pai aos colegas da rua em “Roleta-russa”.

Os contos do livro *O sol na cabeça* se apresentam como expressão e representação do espaço dos sujeitos marginalizados. Brandileone (2021) reforça que a literatura de Geovani Martins trabalha o jogo de oposição discursiva periferia *versus* centro, se colocando como representante dos habitantes das favelas cariocas enquanto setor marginalizado. Ao tomarmos o contexto dos contos narrados em primeira pessoa, em especial os contos “Rolézim” e “Sextou” objetos de nossa análise, podemos perceber o encontro entre dois espaços bem definidos, duas realidades contrastantes, e o resultado desse encontro é o direcionamento discriminatório, abusivo e excludente ao jovem periférico. Logo, a representação dos sujeitos marginalizados das camadas pobres da sociedade realizada por um escritor que surge desses espaços deve ser concebida como literatura marginal, pois representa as margens da sociedade, os conflitos, dilemas e injustiças; situações que refletem a precariedade de um sistema que contempla o centro e exclui a periferia. O escritor que surge para o campo editorial a partir de projetos literários oriundos das favelas se converte em voz para aqueles que se encontram à margem da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos este trabalho explorando os significados de “Clássico” e “Cânone”, a consolidação destes termos através da história, suas características, assim como a incumbência de classificar uma produção literária como tal. As pesquisas nos conduziram a ideia do clássico enquanto produção que serviria de base, de modelo para outras produções e que sempre esteve amparada pelas relações de poder. A ideia de uma linguagem eficiente, de compreensão acessível às posteriores épocas em que foi produzida e por reportar questões comuns que procuram respostas em diferentes tempos e contextos permitiram que ocorresse uma separação no campo das produções literárias, consagrando as produções que possuíam as características apresentadas como clássicas enquanto outras produções ficavam relegadas ao esquecimento.

Sobre o cânone, entendemos que este se consolidou enquanto regra associada à instituição religiosa e compreendeu textos que eram aceitos por esta instituição (igreja católica). Logo, atestamos o cânone enquanto ferramenta de autoridade e poder, e que através dessa ferramenta existe um controle no campo das produções literárias. Os estudos de Aníbal Quijano foram muito importantes para que pudéssemos compreender o Cânone na América-Latina enquanto uma ferramenta do colonizador no processo de dominação através da imposição de sua cultura. A proposta do cânone seguiu seu curso e hoje se relaciona à base das instituições de ensino, do processo seletivo unificado que toma como leituras obrigatórias textos que seguem uma regra, que se fundamentam nas estruturas de uma literatura implantada.

Assim, surgiu a proposta de reivindicar um espaço de representatividade no campo literário, em que produções que não seguem a mesma ordem daquelas consideradas canônicas possam ser valorizadas e circularem enquanto expressão e denuncia dos sujeitos marginalizados da sociedade. Essa proposta responde ao questionamento sobre a literatura marginal existir pelo fato de existir um cânone. Ao mesmo tempo em que ela se apresenta como contraponto à literatura canônica, também se insere enquanto literatura temática por ser um meio de expressão dos espaços marginalizados.

Por isso, quando buscamos explorar termos como “clássico” e “cânone” a fim de compreender os critérios que possibilitaram uma produção literária a se

enquadrar nessas nomenclaturas, tivemos o intuito de refletir sobre os processos que levam a literatura de Geovani Martins a ser apresentada enquanto literatura marginal, ao mesmo tempo em que recebe espaço no circuito editorial. Diante disso, abordamos na pesquisa a Poesia Marginal/Geração Mimeógrafo da década de 70, assim como o movimento Literatura Marginal do final dos anos 90 que trouxe como escritores expoentes nomes como Ferréz, Sacolinha, Alessandro Buzo, Sérgio Vaz, Jonilson Montalvão, Elizandra Souza, Santiago Dias, Lutigarde Oliveira, entre outros que contribuíram para o movimento.

Sobre a Poesia Marginal/Geração Mimeógrafo, entendemos que o movimento surgiu como uma forma de se sobrepor à censura instaurada, fazendo com que muitos poetas buscassem meios alternativos para divulgarem suas produções, uma vez que o circuito editorial era controlado pelo regime militar que comandava o país. Dada a censura dos meios de publicação, os poetas que buscavam através de publicações independentes (artesanais) expor seus trabalhos sobre os mais variados assuntos estavam à margem do sistema, da imposição do regime, configurando-se assim como artistas marginais e suas produções como literatura marginal.

Mas, o movimento que trouxe maior expressão para a configuração de uma literatura marginal, esta que surge como produção de escritores oriundos das periferias, representando esses espaços e possibilitando voz aos sujeitos marginalizados é o movimento liderado por Ferréz, tendo como ferramenta importante para a divulgação dos trabalhos a revista *Caros Amigos* (1997) e suas três edições especiais publicadas pela editora Casa Amarela. Entendemos que este movimento foi um divisor importante para que produções que representavam as favelas e sujeitos marginalizados ganhassem espaço no circuito editorial. A partir da movimentação literária que permite o sujeito periférico expor suas impressões do espaço em que se insere e denunciar as agruras que sente é que entendemos o conceito de literatura marginal que se instaura a partir desse movimento.

Lembramos que o conceito de marginal na literatura apresentado por Eble e Lamar (2015) com o movimento Poesia Marginal/Geração Mimeógrafo estava relacionado ao contexto da literatura que margeava o circuito editorial representando os sujeitos dos espaços desassistidos pelos órgãos governamentais em uma situação em que o país enfrentava a ditadura militar. Já a proposta de uma literatura marginal no final da década de 90 e início dos anos 2000 com as três publicações da

revista *Caros Amigos,* apresentada por Nascimento (2008), nos conduz à análise dos contos do escritor Geovani Martins a partir dessa proposta.

Assim, para responder a pergunta sobre o espaço em que se apresenta Geovani Martins no cenário literário brasileiro enquanto escritor, fundamentamo-nos nesse conceito de representação literária. O escritor após exposição na FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty, recebe o convite para publicar seu livro de contos pela editora Companhia das Letras, levando a representatividade da favela para além das publicações e circulação locais. De projetos literários desenvolvidos nas favelas como a FLUP e das publicações na revista *Setor X* surge o escritor que representa, através da sua literatura, a infância e adolescência de sujeitos marginalizados dos espaços periféricos do Rio de Janeiro. O escritor que conhece a realidade dos espaços que narra em seus contos como a violência do tráfico, a discriminação social, os abusos de autoridade, a desigualdade social e as dificuldades da infância periférica consegue representar essas realidades através de seus contos, manejando a linguagem muito próxima da oralidade e situando seus personagens em diferentes lugares como favelas, praias, estações, bairros de classe média, condomínios de alto padrão e centro.

Os contos que tomamos para análise nesta dissertação podem ser lidos a partir do conceito de literatura marginal pelos espaços e sujeitos que representam. Os abusos de autoridade, a discriminação e a exclusão social em “Rolézim” e “Sextou” são direcionados aos meninos do morro que se encontram à margem da sociedade e que buscam voz e igualdade a partir de ações como ir à praia - espaço público e que assim deveria ser comum a todos - ou enfrentar uma abordagem policial no Jacarezinho, ação policial que se apresenta como irregular pela conduta suspeita dos agentes que a conduzem. Os dois contos em primeira pessoa trazem conflitos dos sujeitos periféricos (marginalizados) com a polícia e também com membros da classe média; moradores de condomínios e jovens ricos que frequentam as praias cariocas.

Os contos em terceira pessoa trazem situações que envolvem crianças e suas descobertas nos espaços periféricos, o perigo de ficar em casa sem a assistência de um adulto enquanto o pai trabalha dada a falta da mãe, e a violência que se apresenta através da figura do revolver em “Roleta-russa”. Em “Primeiro dia”, a violência está perpetrada na atitude do protagonista que quer fazer parte dos confrontos entre escolas para receber reconhecimento dos colegas. O contato com

práticas de violência e a exposição a situações que representam perigo retratam a condição de crianças e jovens moradores das favelas. São espaços marginalizados que recebem visibilidade a partir de uma literatura que se compromete com a representação do cotidiano dos sujeitos das periferias do Rio de Janeiro.

Entendemos o escritor como representante dos sujeitos e espaços periféricos e que consegue receber expressividade através do circuito editorial que comumente se volta para produções que expressam características e contextos do cânone literário. Acreditamos que pela experiência nos projetos literários desenvolvidos nas favelas e pela forma como maneja a linguagem, transitando entre a língua formal e a oralidade o escritor se instaura como representante da periferia a partir de sua vivência como sujeito periférico, o que concede a ele destaque no cenário literário.

Portanto, concebemos a literatura de Geovani Martins como literatura marginal por sua temática de representatividade das classes marginalizadas e pelo teor testemunhal do escritor que surge dos espaços periféricos com uma literatura engajada/temática no compromisso de dar voz aos sujeitos silenciados pela opressão, abusos de poder, discriminação e pela desigualdade social. Amparados em Canclini (2008), podemos afirmar que Martins ao entrar para o circuito editorial passa a ter um patrimônio, aquilo que é aceito, reconhecido e conservado, patrimônio este que possibilita entender uma produção enquanto cânone. Contudo, embora sua produção circule no mercado editorial, ainda não podemos afirmar se este patrimônio será conservado, cabendo a continuidade da luta de representação dos sujeitos e espaços marginalizados da sociedade às vozes literárias das periferias que precisam continuar seus atos de resistência. A essa representação ressaltamos a importância do Comparatismo e dos Estudos Culturais na desconstrução de uma hierarquia do conhecimento que exclui autores e produções que não se enquadram nas configurações de produção estabelecidas pelas culturas modelares.

REFERENCIAS

ABDALA JR., Benjamin. (Org.). **Literatura Comparada:** Teoria, Crítica, Metodologia. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

ABREU, Maurício de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro.** 4. ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, [1987] 2013.

ALÓS, Anselmo Peres. "Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas". **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012. DOI: 10.22456/2238-8915.33469. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33469. Acesso em: 31 jun. 2023.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nóbile. "A identidade marginal periférica em *O sol na cabeça*, de Geovani Martins". **Scripta Uniandrade**, v. 19, n. 1, p. 26-44, Curitiba, Paraná, Brasil, 07 ago. 2021.

BRITTO, Clovis Carvalho. "Mulheres nos interstícios de uma 'geração mimeógrafo': itinerários de Ana Cristina César". **Literatura e Autoritarismo (UFSM)**, v. 1, p. 121-141, 2012.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental:** os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOTTON, André Natã Mello. "A representação da favela nos contos de *O sol na cabeça*, de Geovani Martins". In: **Congresso Internacional ABRALIC 2018**, 2018, Uberlândia. Caderno de resumos do Congresso Internacional ABRALIC *2018*. Uberlândia: Abralic, 2018. v. 1, p. 674.

CADILHE, Alexandre José. "Uma conversa de homem pra homem, ele disse": performances de masculinidades em narrativas cariocas ficcionais". **REVELL:** Revista de estudos literários da UEMS, v. 2, p. 37-59, 2018.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 3. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARVALHO, Camila Lima e Silva de. "Cidade e favela: transescalaridade das disparidades sociais?". **Caminhos de Geografia**, Uberlândia, v. 18, n. 63, p. 267–285, 2017. DOI: 10.14393/RCG186312. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/37745. Acesso em: 30 jan. 2024.

CARVELLI, Keissy Guariento. "A linguagem modernista e a realização na poesia marginal". **Revista Eletrônica Interfaces**, v. 7, n. 3, p. 40-53, dezembro 2016.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COUTINHO, Eduardo F. "Literatura comparada. Literaturas nacionais e o questionamento do cânone". **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 3, n. 3, p. 67-73, 1996. Disponível em: https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/37/38. Acesso em: 02 jan. 2023.

COUTINHO, Eduardo F. "O novo comparatismo e o contexto latino-americano". **Alea:** Estudos Neolatinos, vol. 18, núm. 2, p. 181-191, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, mayo-agosto, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina (org). **Ver e imaginar o outro:** alteridade, desigualdade, violência, na literatura brasileira contemporânea*.* São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

DINIZ, Maria Helena. **Curso de Direito Civil Brasileiro:** Direito de Família. 17. ed. São Paulo: Saraiva, 2002. v. 5.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário*.*** São Paulo: Ática, 2007.

EBLE, Taís Aline; LAMAR, Adolfo Ramos. "A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica". **Especiaria** - Cadernos de Ciências Humanas*,* v. 16, n. 27, p. 193-2012, jul./dez. 2015.

FRAZÃO, Idemburgo. "Diálogos marginais: as identidades periféricas em João Antônio e Lima Barreto". In: **XV CONGRESSO NACIONAL CiFEFiL**, 2011, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF, Vol. XV*. Rio de Janeiro, 2011. v. XV, p. 2122-2131.

FERRÉZ*.* **Capão Pecado**. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FISCHER, Luís Augusto. "O fim do cânone e nós com isso". **REMATE DE MALES (ONLINE)**, v. 34, p. 573-611, 2014.

GINZBURG, Jaime. "Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura". **Revista de Letras** (UNESP. Impresso)*,* v. 44, p. 97-111, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde, *1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. 2013. **"As fronteiras móveis da literatura".** Disponível em: http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura--marginal. Acesso em: 28 jul. 2023.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.*** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JESUS, Likem Edson Silva. "Periferia, um termo crítico: distanciamentos espaciais, sociais e simbólicos nas cidades". **Movimentos Sociais e Dinâmicas Espaciais,** v. 10, p. 58-78, 2021.

LEMOS, P.; MARBACK, R. F. "Identidade na adolescência: compreendendo a sua formação e repercussões". **SEPA.** SEMINÁRIO ESTUDANTIL DE PRODUÇÃO ACADÊMICA, v. 16, p. 235-245, 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LOPES, C. R. "Lendas Urbanas: discurso, cotidiano e verdade". *Revista da* **ANPOLL (Impresso)**, Campinas, SP, v. 19, p. 33-56, 2005.

MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MARTINS, Geovani. "Fundação Tide Setubal entrevista Geovani Martins". **Tide Setubal,** 26 nov. 2018. Disponível em: https://fundacaotidesetubal.org.br/fundacao-tide-setubal-entrevista-geovani-martins/. Acesso em: 10 nov. 2023.

MARTINS, Geovani. "Entrevista Geovani Martins: como a favela me fez escritor". **Revista Época:** Rio de Janeiro, 06 de mar. de 2018. Disponível em: https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html. Acesso em: 13 out. 2023.

MARTINS, Geovani. O Sol na Cabeça – Recensão e entrevista a Geovani Martins. Entrevista concedida a Joana Aroso. **Intro**, 31 out. 2019. Disponível em: https://www.intro.pt/o-sol-na-cabeca-recensao-e-entrevista-a-geovanimartins/. Acesso em: 10 nov. 2023.

MARTINS, Geovani. "Entrevista: Geovani Martins". Entrevista concedida a Pedro Miguel Silva. **Deusmelivro**, 28 set. 2023. Disponível em: https://deusmelivro.com/mil-folhas/entrevista-geovani-martins-28-9-2023/. Acesso em: 10 nov. 2023.

MORADORES do asfalto têm visão preconceituosa em relação a favelas. **Carta Capital**, 16 de fev. de 2015. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/moradores-do-asfalto-tem-visao-preconceituosa-em-relacao-a-favelas-4298/ Acesso em: 12 de fev. 2024.

NAIFF, Luciene Alves Miguez; NAIFF, Denis Giovani Monteiro. "A Favela e Seus Moradores: Culpados ou Vítimas? Representações Sociais em Tempos de Violência". **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 107–119, 2005. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/11188. Acesso em: 11 mar. 2024.

NASCIMENTO, Luís Felipe zilli do. "**O Bonde tá Formado:** Gangues, Ambiente Urbano e Criminalidade Violenta". Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil, 2011.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NJERI, Aza; MONTENEGRO, Janda. "CORPO-DOCUMENTO E MAAFA NO CONTO 'ROLÉZIM', DE GEOVANI MARTINS". **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana-SE, v. 35, n. 1, p. 27–40, 2022. DOI: 10.47250/forident.v35n1.p27-40. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/17727. Acesso em: 25 set. 2023.

OLIVEIRA, Leni Nobre de. "Literatura comparada no vestibular da UFMG". **Vertentes** (São João Del-Rei), São João Del Rei, v. único, p. 95-103, 2005.

OLIVEIRA, R. J.; SOUZA, R. M. "Direito à moradia: reflexões sobre território e compromisso com o maior contingente populacional brasileiro". **Cadernos de Ciências Sociais Aplicadas** (UESB), v. 2, p. 15-22, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da Literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas:** escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIMENTEL, Davi Andrade. "O sol na cabeça, de Geovani Martins: a literatura do morro". **O Eixo e a Roda:** Revista de Literatura Brasileira, v. 29, p. 252-273, 2020.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América-Latina**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

REIS, Roberto. "Cânon". In: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da crítica.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução: Alain François et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SANTOS, Jonabio Barbosa dos; SANTOS, Morgana Sales da Costa. "Família monoparental brasileira**". Revista Jurídica,** Brasília, n. 92, out./2008 a jan./2009, p. 01-30. Disponível em: <//www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/.../JonabioBarbosa_Rev92.pdf>. Acesso em: 8 de set. de 2011.

SILVA, L. A. M.; LEITE, M. S. P. "Violência, crime e polícia: o que os favelados dizem quando falam desses temas?". **Sociedade e Estado**, v. 22, p. 545-592, 2007.

SILVA, L. S. B. **"Narrativas de si na cidade:** o espaço urbano periférico em Amara Moira e Geovani Martins". Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus – BA, 2020.

SILVIA, Alessandra Freitas da. "Gíria: linguagem ou vocabulário?". **Revista Philologus**, Ano 14, N° 41, Rio de Janeiro: CiFEFiL, maio/ago. 2008.

TOLEDO, Wélcio Silvério de. **"Poesia marginal, política e cidade:** o percurso poético na construção da identidade cultural em Brasília". Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

VENANCIO, Vanessa Paulino. "A voz dos silenciados: um estudo sobre a poesia insubmissa de Ferreira Gullar". **REVELL -** REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS*,* [S. l.], v. 3, n. 14, p. 59–75, 2017. Disponível em: https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1199. Acesso em: 25 mar. 2024.

VIEIRA, B. M. "As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970". In: TELES, E; SAFATLE, V. (Orgs.) **O que resta da ditadura*.*** São Paulo: Boitempo, 2010.