

FERRÉZ: ENTRE LA PROPUESTA COLECTIVA Y EL PROYECTO INDIVIDUAL

Lucía Tennina

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET
Argentina
luciatennina@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5652-6234

Fecha de recepción: 19/01/2017 | Fecha de aceptación: 08/08/2018

Resumen: la literatura marginal producida en la periferia de São Paulo desde fines de los años 1990, además de una propuesta colectiva de autoafirmación de una identidad y un estilo periférico, ya analizada por la crítica, está compuesta por una serie de escritores que, al tiempo que se autoidentifican como parte de un grupo, evidencian una preocupación en relación con la construcción de una representación de sí mismos y de sus textos más allá de la denominación "marginal". Este artículo analiza los mecanismos de legitimación y de consagración del escritor paulistano Ferréz, el nombre más destacado del grupo, tomando en cuenta la complejización de su perfil de escritor de literatura.

Palabras clave: Ferréz; São Paulo; siglo XXI; literatura; marginalidad.

Ferréz: between a collective proposal and an individual project

Abstract: along with a collective proposal for self-assertion of a peripheral identity and style, the literature produced in São Paulo's outlying areas from the late 90s is composed of a series of writers that show their concern regarding the construction of self-representation and their texts' beyond the "marginal" designation, while self-identifying as part of a group. This article analyzes the legitimization and consecration mechanisms of the paulistano author Ferréz taking into account the complexity of his profile as a literary writer.

Keywords: Ferréz; São Paulo; twenty-first century; literature; marginalization.

Ferréz: entre a proposta coletiva e o projeto individual

Resumo: a literatura marginal produzida na periferia de São Paulo desde o final dos anos 1990, além de uma proposta coletiva de autoafirmação de uma identidade e um estilo periférico, já analisada pela crítica, é composta por uma série de escritores que, ao tempo que se autoidentificam como parte de um grupo, evidenciam uma preocupação em relação à construção de uma representação de si mesmo e de seus textos para



além da denominação “marginal”. Este artigo analisa os mecanismos de legitimação e de consagração do escritor paulistano Ferréz, o nome de mais destaque do grupo, levando em conta a complexidade de seu perfil de escritor de literatura.

Palavras-chave: Ferréz; São Paulo; século XXI; literatura; marginalidade.

Los homenajes concuerdan en asumir que aquellas personas son tanto más admirables cuando adhieren más exactamente a su identidad colectiva; que se vuelven sospechosas, al contrario, cuando quieren existir de otro modo que como legiones o legionarios, al reivindicar esta errancia individual reservada al egoísmo del pequeño-burgués o la quimera del ideólogo.

Jacques Rancière, *La noche de los proletarios* (22)

Desde fines de los años 80, pero principalmente durante los años 90, se comenzó a identificar una coincidente articulación de prácticas vinculadas con la cultura escrita por parte de una serie de jóvenes de trayectoria no letrada, habitantes todos de diversas regiones de la llamada “periferia” de São Paulo¹. En ese período, empezó a aparecer, a circular y a ser auto-divulgada una importante cantidad de publicaciones firmadas por escritores que se presentaban, tanto por sus biografías, como por el lenguaje y los temas de su escritura, a partir de su barrio de origen, localizado en regiones pobres de la Ciudad de São Paulo.

Estas producciones se manifestaron, inicialmente, por medio de *performances* que los escritores realizaban en la calle o en espectáculos de raps, a través de fanzines y de ediciones de libros independientes cuya circulación dependía de la movilidad de los mismos escritores. En el año 2001, esta escena dispersa logró cristalizarse en tanto grupo² a partir de una antología de textos en la revista de

1 En términos cartográficos, “periferia” alude a las regiones que están por fuera de la región “central” circundada por los ríos Tietê y Pinheiros, y por las avenidas Salim Farah Maluf, Afonso d’Escragnoille Taunay, Bandeirantes, Juntas Provisórias, Presidente Tancredo Neves, Luís Inácio de Anahia Melo y el Complejo Viário Maria Maluf. En términos institucionales, la “periferia” se entiende desde la “falta”. Los indicadores geográficos, demográficos y socioeconómicos de los barrios periféricos evidencian una periferia asociada a bajos salarios y a la distancia respecto del centro. Teresa Pires do Rio Caldeira aclara que, durante los años 90, las regiones pobres de la ciudad de São Paulo mejoraron su nivel estructural y muchos residentes ricos de áreas centrales se mudaron a barrios cerrados en regiones precarias y distantes. A pesar de este desplazamiento, la oposición centro-periferia no se modificó: si bien las distancias en kilómetros se redujeron, las propiedades se construyeron separadas del entorno por altos muros y ostentosos sistemas de vigilancia (Caldeira, 255). La “distancia estructural”, esto es, la distancia medida en términos de valores (Evans-Pritchard, 127), mantiene aún esa división.

2 Usamos la idea de “grupo” de acuerdo con la definición de Pierre Bourdieu de “grupo literario”: “un instrumento de acumulación y de concentración del capital simbólico (con la adopción de un

izquierda *Caros Amigos/Literatura Marginal. A cultura da periferia*, llevada a cabo por Ferréz, escritor de una favela de la zona sur de San Pablo que se había destacado a partir de la publicación de la novela *Capão Pecado* (2000) en una pequeña editorial comercial, Labortexto. Dicha edición especial tuvo tal repercusión que acabó teniendo tres números (2001, 2002 y 2004). Esas publicaciones –pensadas desde estrategias de lectura que atrajeran no solamente a los lectores de trayectoria letrada que solían comprar esa revista, sino también a los trabajadores y jóvenes de las periferias del país– visibilizaron de tal modo una escena literaria dispersa y desconocida en aquel momento, incluso por los mismos colaboradores, que le dieron un nombre para identificarla.

Al año siguiente del primer número de la edición especial, empezó a conformarse un nuevo espacio poético llamado “sarau”, espacio clave de conformación y consolidación de la literatura marginal de la periferia (Tennina). Se trataba de reuniones en bares de diferentes barrios del Gran San Pablo, donde los vecinos declamaban o leían textos propios o ajenos frente a un micrófono abierto durante aproximadamente dos horas³.

La consideración de estas producciones dentro de los análisis literarios tuvo su entrada inaugural en el *dossier* temático de la revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, número 24 (2004) formado por una selección de cinco artículos y cuatro reseñas que se ocupan del tema. Ese *dossier* marcó el inicio de una agenda crítica que año a año fue creciendo en forma de artículos académicos, de tesis de maestría, de tesis de doctorado y de libros especializados en la academia brasileña e internacional.

La característica general de la producción crítica alrededor de estas manifestaciones pone el foco en su carácter colectivo, incluso muchos análisis que se centran valiosamente en textos bien puntuales (la mayor parte de los cuales se ocupan de la producción de Ferréz) direccionan sus conclusiones tratando de entender el fenómeno como un todo⁴. En otras palabras, el análisis de las producciones de estos escritores se asocia siempre, en última instancia, a una propuesta colectiva de autoafirmación de una identidad y una estética periféricas

nombre, la elaboración de manifiestos y de programas y la instauración de ritos de agregación como los encuentros regulares)” (398).

- 3 Muchos bares –espacios donde suelen ocurrir los actos que luego se vuelven estadísticas (los asesinatos y el alcoholismo)–, funcionan desde entonces también como centros culturales. Los “sarau da periferia” se están multiplicando anualmente y conforman un circuito cultural independiente y autónomo del conformado en el llamado “centro” de São Paulo (donde se concentran la mayor parte de las actividades culturales de la ciudad, funciona como punto de referencia para los índices de calidad y está circunscripto a un segmento social muy específico: la clase media urbana y con escolaridad superior). Estos espacios se volvieron importantes centros de difusión –principalmente por la organización de antologías y la venta de libros autorales– y de formación de lectores y de escritores.
- 4 La fortuna crítica de Ferréz se puede explicar, en parte, debido a que se lo considera el impulsor de la literatura marginal a partir de la organización de los números especiales de la revista *Caros Amigos* y a que sus libros son de más fácil acceso que los de los otros autores, publicados en ediciones de autor, independientes o en pequeñas editoriales

ligadas a la idea de “literatura marginal” (Villarraga, 2004; Martínez Rodríguez, 2004; Schollhammer, 2009; Barreto, 2011; Reyes, 2013; Tonani do Patrocínio, 2013; Süsskind, 2015, por citar algunos). Por “colectivo” en cada uno de esos análisis se señalan aspectos diferentes, desde una definición literal, en tanto conjunto de sujetos que articulan sus voces en una sola, pasando por la discusión del “yo plural” ligado a la idea de testimonio, de la categoría de “movimiento” vinculado a las ciencias sociales, de “escena” y de “circuito” en función de la discusión sobre el mercado literario. La importancia de cada uno de estos análisis es innegable y necesaria debido, no solo a los interrogantes críticos que cada uno de ellos plantea, sino también a su papel en relación con la legitimación crítica de estas producciones.

De todos modos, paralelamente a ese aspecto central de la literatura marginal de la periferia, es importante destacar que hay una serie de escritores que forman parte de este grupo que evidencian una preocupación en relación con la construcción de una representación de sí mismos y de que sus textos se “dignifiquen” como literarios en el sentido en que el término es entendido en el campo ya consagrado de la literatura brasileña, es decir, que pretenden ser reconocidos y escuchados más allá de los oídos periféricos. En otras palabras, además de la autoafirmación dentro de un sistema literario paralelo, independiente y autónomo al consagrado por la crítica y las grandes editoriales (Souto Salom), hay una serie de autores que vale la pena analizar a partir de su conciencia en relación con los mecanismos más complejos de consagración y de valorización del campo establecido, donde se consideran como “literarios” estilos y *habitus* ya constituidos por un grupo privilegiado, excluyendo de antemano otras formas de expresión y trayectorias que no responden a la definición dominante.

De la pluralidad de voces al destaque de la firma

El más conocido de estos autores es el ya mencionado Ferréz, quien construyó su perfil a partir de un trabajo conjunto compuesto por una pluralidad de voces, que fue individualizando poco a poco. La producción de este escritor ganó popularidad con la publicación de su primera novela *Capão Pecado* (2000) en la que, a partir de la historia de un triángulo amoroso con Rael como protagonista, muestra la cotidianidad de uno de los barrios más violentos de Brasil en aquel momento. Se trata de una novela que fue montada colectivamente y que acompaña la firma de Ferréz con otras firmas, como la del rapero Mano Brown (del conocido grupo Racionais MC's) que se destaca en la tapa junto a la del escritor. El libro posee veintitrés capítulos que se organizan en cinco partes, cada una de las cuales está introducida por un texto firmado por un rapero de la zona sur en donde se habla del barrio Capão Redondo, o la periferia en general, sin ligazón con la trama del libro. Como explica Benito Martínez Rodríguez: “a função das cinco grandes divisões do livro não é sugerir ao leitor nenhuma organicidade própria à matéria narrada, mas sim abrir espaço para a manifestação e afirmação

de existência destas vozes periféricas” (55). La contratapa del libro, a su vez, en lugar de presentar referencias a la obra o al autor, consiste en una selección de cinco fragmentos tomados de dichos textos. Ni siquiera las solapas nos hablan de Ferréz: ambas contienen un único texto firmado por otro rapero de la zona sur, Gaspar Z'África Brasil, que continúa la línea de aquellos cinco textos. La edición del libro está compuesta, además, por dos apartados fotográficos (el primero, después del capítulo 8, con 10 fotos a color; y el segundo, después del capítulo 14, con 26 fotos en blanco y negro) con imágenes tomadas por los fotógrafos profesionales Edu Lopes, Teresa Eça, João Wainer, Pedro Cardillo y dos del archivo de *Folha Imagem*. El libro abre, a su vez, con una foto del escritor en la que se ve, en primer plano, su mano haciendo un gesto rapero. Su rostro queda en un segundo plano con la favela detrás, como si lo que importase fuese ese gesto común entre los *manos* de su barrio más que su propia imagen. Esta comunión con el hip hop se profundiza, de acuerdo con lo que señala Eleilson Leite, a partir del parecido entre ciertas fotografías del libro con las que aparecen en el disco *Sobrevivendo no Inferno*, el más importante del grupo Racionais MC's:

Essa coletividade dos manos é expressa no livro por meio dos textos, mas também pela iconografia que remete às imagens do material gráfico do CD *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC's, de 1997, também abundantemente ilustrado com fotos de jovens negros em grandes grupos, todos homens, alguns de arma na mão com atitude de desafio (64).

Ferréz aparece incluso en una de esas fotos posicionándose como parte de ese colectivo, como siendo uno más, con la misma pose, la misma ropa y la misma actitud.

La insistencia en la polifonía de su discurso se percibe también en el propio pseudónimo que este hombre llamado Reginaldo Ferreira da Silva utiliza como escritor. *Ferréz* es “un homenaje a los héroes brasileños”, según suele decir, dado que es un híbrido entre Virgulino Ferreira da Silva (Ferre) y Zumbi dos Palmares (Z). Virgulino Ferreira da Silva era el nombre del famoso cangaceiro Lampião, popularmente considerado una especie de “Robin Hood” brasileño dado que, a principios del siglo XX, robaba a los hacendados, políticos y coroneles para repartir entre los pobres del sertón. Zumbi dos Palmares fue, en el siglo XVII, el líder del Quilombo de los Palmares, situado en el actual Estado de Alagoas, nordeste de Brasil. La afiliación que entabla Ferréz por medio de estos dos nombres lo liga simultáneamente a las dos tradiciones culturales y de resistencia más presentes en la periferia de São Paulo: la nordestina y la negra.

La organización de los números especiales de *Caros Amigos*, mencionada al comienzo, es un paso fundamental para esta autoafirmación colectiva. A partir de esos tres números, Ferréz se instaló como escritor, no desde la idea de aquel que habla en lugar de otro, sino desde aquel que es parte de un conjunto de escritores que, de acuerdo con su lógica, han sido históricamente considerados incapaces de hacer literatura, dado que la definición de literatura hegemónica

(ligada a modos de manifestación de un grupo y no de otros) excluye sus formas de expresión. El “Manifiesto de abertura: literatura marginal” dice:

Estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados. Neste primeiro ato, mostramos as várias faces da caneta que se manifesta na favela, pra *representar* o grito do verdadeiro povo brasileiro (*Caros Amigos/Literatura marginal*, párr. 6, el destacado es mío).

La representación, esto es, de acuerdo con esta cita, tomar la palabra para hablar por otros, es concebida aquí como una acción llevada a cabo por más de un escritor. Todos los que formaron parte de estos números especiales tenían la autoridad y el aura como para validar sus voces basándose en la mirada desde adentro, como dice en el manifiesto de abertura del Ato III titulado “Contestação”: “contamos com o dom de ter toda a essência” (*Caros Amigos/Literatura marginal*, párr. 10). Esta afirmación colectiva de cierta literatura se continuó con la publicación del libro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005), organizado también por Ferréz, donde se compiló una selección de veinticinco textos originalmente publicados en los números especiales.

En sintonía con el accionar colectivo de este escritor, cabe destacar también que desde el año 2007 Ferréz sostiene una editorial llamada Selo Povo, que ya editó cinco libros y que parte de la propuesta de vender libros de óptima calidad a precios populares con el fin, no solo de divulgar la producción de la periferia, sino también de democratizar el acceso al libro⁵.

Para definir esta primera producción de Ferréz, Benito Martínez Rodríguez propone el término “mutirões da palavra”, haciendo uso de un vocablo muy utilizado en las favelas, proveniente del tupí, que refiere al acto de trabajo colectivo de los integrantes de una misma comunidad para prestar un auxilio desinteresado hacia uno o varios de sus miembros. Se trata de una expresión utilizada principalmente en relación con el espacio urbano, ligada a las ocupaciones, a las construcciones de casas. Dice al respecto Martínez Rodríguez:

O livro é menos um empreendimento estético de corte autoral, nos quadros da cultura letrada, do que uma espécie de oportunidade para construir, com os meios disponíveis e habilidades disponíveis na comunidade, uma obra que possa oferecer um espaço de reelaboração –em muitos casos de constituição primeira– de contra-imagens dos sujeitos e de suas formas de relação e discurso, com respeito às suas representações típicas [...] O exame cuidadoso dos textos nas antologias e do próprio livro de estreia de Ferréz poderá verificar em que medida a idéia de mutirões da palavra pode contribuir para o debate cultural (58 y 61).

5 *Cronista de um tempo ruim* de Ferréz (2007), *Amazônia em chamas* de Catia Cernov (2010), *Sob o azul do céu* de Marcos Teles (2011), *Oh, Margem! Reinventa os rios!* de Cidinha da Silva (2011) y *O diabo na mesa dos fundos* de Wesley Barbosa (2015).

Creemos que esta idea de “mutirão da palavra”, ligada a la construcción colectiva de una representación otra, de acuerdo con la explicación de Rodríguez Martínez, ofrece una denominación muy completa del proceso inicial de la producción de Ferréz, dado que es desde la contribución de palabras escritas por diferentes artistas que, como si fuera una construcción, logra montar la novela, por un lado, y los números especiales de *Caros Amigos* junto con el libro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, por otro.

Poco a poco Ferréz fue llevando su producción literaria, paralelamente, hacia el ámbito del creador solitario. Desde ahí forjó una identidad atractiva, enigmática y, sobre todo, única. El primer indicio de ese nuevo perfil se puede percibir en una segunda publicación de *Capão Pecado* (2005) por una editorial de mayor alcance –Objetiva (del grupo Santillana)– que presenta cambios sustanciales respecto de la edición original.

En primer lugar, no incluye fotografías ni en la tapa ni en el interior del libro: todo rastro documental que parecía colocar al texto en un híbrido entre ficción y testimonio es retirado completamente, y queda solo la letra escrita. En segundo lugar, en la cubierta ya no aparece la palabra de los raperos, sino que, como generalmente ocurre en los libros de literatura, se le da lugar a los comentarios de la prensa: mientras que la edición de Labortexto destacaba “participação Mano Brown”, en la edición de Objetiva se puede leer una crítica del *Jornal da Tarde* y otra de *Revista Época*. En la contratapa, hay un resumen del libro, referencias al autor y un fragmento de una crítica de *Folha de São Paulo*. En tercer lugar, hay una reducción de los apartados firmados por los raperos, dado que el de Gaspar Z’Africa Brasil, que estaba en la solapa de la primera edición, no se incluye en la nueva y, en su lugar, se coloca el texto de Mano Brown, que entonces no aparece en el cuerpo principal, por lo que el libro comienza ya no con la voz de otro (el texto de Mano Brown abría la Primera Parte) sino directamente con la historia de Rael y de Paula. Otra de las modificaciones más notables está relacionada con el “Prefácio” del libro. El “Prefácio” es un texto en tercera persona que abría la edición de Labortexto y estaba en sintonía con los apartados de los raperos dado que no se vinculaba con la trama del libro sino con la problemática de ser de la periferia y con la necesidad de “conscientizarse” para no ser “dominado” (tal y como lo proclama el quinto elemento del hip hop). En la nueva edición, ese texto se ubica en las páginas finales como “Posfácio” y en las preliminares aparece una “Nota do autor para a nova edição”, en la que prima la primera persona y donde se hace referencia al sacrificio que implicó escribir el libro en un contexto nada favorable para la escritura y a todas las puertas que se fueron abriendo a partir de su publicación: “Quantas vezes minha mãe levou café durante a madrugada, página após página sendo tecida a coberta que me cobriria com o calor do título de escritor [...] O *Capão Pecado* me propiciou conhecer muitos lugares, entre estados, países e até ir mais longe, conhecer os corações dos seres humanos” (7). Esta presentación ya no se ocupa solo del “ser de la periferia”, sino que empieza a haber una atención a otras “posiciones de sujeto” (Hall), como “escritor” o “ser humano”. Finalmente, la

edición de Objetiva retira todo rastro poético que la primera edición ofrecía. Esta última abría con un poema que dedicaba el libro a Marquinhos⁶; en la nueva, ese texto no aparece y la referencia al amigo del escritor se hace por medio de breves palabras en la “Nota do autor”. Tampoco se incluye el poema que, antes del “Prefacio”, en la edición original, introducía el lugar de la acción y llevaba a los lectores, como si fueran extraterrestres, desde la vía láctea hasta Capão Redondo⁷. La pluma del escritor se direcciona en todo momento hacia la narrativa.

En síntesis, esta nueva edición de *Capão Pecado* se presenta más uniforme en cuanto a las voces y el género. Esta serie de profundas modificaciones de una edición a la otra evidencian una decisión de proponer como pacto de lectura primero al ficcional y de poner en primer plano el papel de Ferréz como autor. De ahí, el borramiento de la mayor parte de los elementos que podían activar un pacto “referencial” de lectura (Lejeune) y que evidenciaban un trabajo colectivo de escritura del texto.

Al año siguiente de la segunda edición de su novela, Ferréz publica su primer libro de cuentos titulado *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), en los que a menudo él aparece como personaje, o sea que una figura central de este libro es la del escritor. Pero llama la atención el marcado distanciamiento entre este y el resto de los personajes del libro, todos ellos parte del “pueblo”: el escritor se presenta como alguien excepcional que emite juicios negativos sobre las costumbres de los pobladores de las favelas a quienes ve como seres dominados e ingenuos. Dice, por ejemplo, el cuento “O plano”:

O povo é leigo, não entende [...] discutir na favela só se o Corinthians é campeão ou não. Nada contra, sabe? Mas futebol não é arte, futebol é bola e homens correndo. Para mim não pega nada, desculpa quem gosta disso mas é simples, é a regra da vida em simples lances, eu quero mais, quero regras complicadas, quero traços que tragam uma época que talvez não vivi, mas sinto, quero palavras que gerem vida, desculpa aí, meu, mas eu não gosto disso aí [...] O meu povo é assim, vive de paixão (16).

Ese punto de vista respecto del “pueblo” como una masa dominada ya se encontraba en sus novelas anteriores. Como señala Eleilson Leite (69): “O povo em *Capão Pecado* só se junta para falar mal um do outro ou para regozijar-se com o sofrimento alheio”. *Manual prático do ódio* (2003), su segunda novela publicada, por su parte, presenta a casi todos sus personajes secundarios, aquellos que no son parte del universo del crimen y que representan el día a día en la periferia, como seres dominados por la televisión o por la religión. En estas dos novelas, sobre todo en la segunda, aparece, además, la figura de un “narrador moralista”

6 “Falta alguém.../Mas ele não virá mais/As noites em claro/A roda de amigos em volta do Postinho/Falta alguém.../Para nos alegrar novamente/Cantar aquela música nova, que tinha escrito há pouco/Falta alguém.../Que vestia a humildade/Mas ele não virá mais/Sorrindo, querendo ver televisão na nossa casa/Tomando café, atento à tela”.

7 “Universo/Galáxias/Via-láctea/Sistema solar/Planeta Terra/Continente americano/América do Sul/Brasil/São Paulo/São Paulo/Zona Sul/Santo Amaro/Capão Redondo” (13).

(Medeiros da Silva, 404) que juzga de manera negativa a esos personajes. Pero en *Ninguém é inocente em São Paulo*, como vemos en el ejemplo anterior, ese narrador extra-diegético que narra en tercera persona se deja de lado a la hora de emitir juicios y el juicio se hace en voz del escritor que se supone superior en tanto tal.

Otro ejemplo, en este sentido, es el cuento “Vizinhos” que, si bien está escrito en primera persona y hay rasgos que llevan a asociar ciertos elementos con la historia de vida de Ferréz, la referencia no es explícita. El narrador de esa breve historia es un escritor que vive en un barrio periférico y que se vuelve loco por la falta de privacidad, por la falta de silencio y por las condenas sobre sus costumbres que los vecinos hacen pesar sobre él, por lo que decide mudarse de casa dentro del mismo barrio con la esperanza de que las cosas mejoren. Sin embargo, termina siendo peor: el escritor termina preso por un robo que no cometió, condenado por los chismes de su nuevo barrio. En este cuento, el escritor también es una especie rara en medio de un grupo de personas que no hace más que hablar de la vida de los otros:

ano passado tinha dito a todos que eu com certeza era uma bicha, coisa que mais me deixa louco. Segundo os rumores dela, ninguém que era homem ficava tanto tempo estudando dentro do quarto como eu” (69); “Tive uma discussão com a vizinha do lado [...] ela ameaçou chamar a polícia e disse para todos da rua que sou ladrão, que esse papo de escrever é conversa” (71).

El escritor, como vemos, se distingue de la masa que lo juzga de manera errónea desde sus prejuicios y que parecen no comprender los privilegios de esa diferencia.

Las puestas en escena de un escritor ambiguo

El propio Ferréz, por su parte, principalmente a partir de la segunda publicación de *Capão Pecado*, comenzó a profundizar una *performance* de su persona para posicionarse como la voz autorizada para testimoniar sobre las experiencias periféricas, por un lado, y como un escritor preocupado por el cultivo de su escritura, por otro.

La idea que los lectores de Ferréz pueden construirse tiene un punto de partida en la biografía que sus libros incluyen desde que comenzó a publicar a través de Objetiva. Su persona es presentada allí sobre la base de la culturalización de los aspectos estigmatizados por el sentido común, en sintonía con el trabajo que se lleva a cabo en los saraus a la hora de identificar como “poeta” a sus frequentadores a fin de desarrollar su autoestima⁸. Pero, a diferencia de lo que ocurre

8 Ser poeta en el sarau no implica tener una trayectoria letrada, como bien explica Érica Peçanha do Nascimento, “o título de poeta é uma espécie de reconhecimento comunitário, autoatribuído e imputado pelos pares do sarau em consideração ao vínculo criado e assiduidade de participação” (2011: 76). Ser poeta se relaciona, en este sentido, con la fidelidad respecto del sarau y para con la propia persona. Muchos de quienes declaman en los saraus, considerados grandes poetas por los allí presentes, no son siquiera escuchados en los espacios letrados. *Cuidado con los poetas. Literaria y periferia en la ciudad de São Paulo* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2018).

entre los poetas de los sarau –donde todos son iguales en ese espacio liminal–, al proceso de resignificación que se lleva a cabo para construir la persona de Ferréz, se le suma un énfasis en los aspectos letrados, que lo coloca en un lugar de excepción.

Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, fotografado na contracapa deste livro, já lançou um volume de poesia e o romance *Capão Pecado*, ambientado em Capão Redondo, o bairro onde mora em São Paulo. Agora, com *Manual Prático do Ódio*, ele aperfeiçoa suas habilidades narrativas, exercendo com experiência e paixão o ofício de narrar a realidade como se fosse ficção ou seria o contrário? Para Ferréz, a arte funcionou como uma saída de emergência, uma espécie de salvação. Ele cursava o terceiro colegial e trabalhava numa padaria, quando ficou desempregado. Vendeu livros, vassoura, reformou bares e lixou parede de apartamento na Avenida Paulista. Mas dos livros ele nunca conseguiu se separar, mesmo que tivesse que pegar duas conduções até a biblioteca mais próxima, para tomar emprestadas as obras de seus autores preferidos: Dostoiévski, Carlos Drummond, Manuel Bandeira. Assim, Ferréz desenvolveu sua vocação, procurando amorosamente decifrar o cotidiano violento da periferia. Assim foi construído *Manual Prático do Ódio*, como uma narrativa especular, um retrato sem artifícios, um romance-verdade (texto de solapa).

La construcción del mito de escritor que se expone en esta y en todas las biografías que acompañan las publicaciones de Ferréz centra la atención, claramente, en los aspectos de su historia de vida ligados a su perfil de trabajador más que de escritor. Mientras que en las biografías de las solapas de la mayoría de los escritores solemos leer los premios obtenidos, los libros publicados y los estudios cursados y, como única información extra, tenemos el año de su nacimiento y la ciudad, esta biografía-testimonio insiste en los trabajos no literarios que el escritor realizó antes de dedicarse de lleno a la literatura. Aquellos aspectos que no interesan en el *currículum* de un escritor aquí son centrales dado que, sumados al impulso que pareciera ser instintivo hacia la lectura de clásicos y de su “vocación” por la narración, toman un sentido absolutamente significativo y entran en una lógica de causa efecto del relato biográfico del escritor “marginal”, ya que dan a entender la gran excepción que significa Ferréz que, pese a todas las dificultades, logró imponerse como escritor. En definitiva, la idea de escritor que se propone en esta biografía no se aparta mucho del paradigma romántico del genio y de la inspiración: Ferréz sería un ser nacido para la lectura y la escritura en un medio que no favorecía para nada esas prácticas.

Esta misma referencia a la figura de Ferréz como excepción de su entorno se puede percibir en el poema “Datilógrafo”. Ferréz no tiene la costumbre de declamar, tampoco suele escribir poemas. Ese es el único poema que se sabe de memoria y que declama en los lugares donde realiza alguna actividad como una especie de carta de presentación (lo declamó, por ejemplo, el día de la presentación de la traducción de su libro *Manual Prático do Odio* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires):

Datilógrafo/escritor do gueto/plantador de ódio,/injetor do kaos moderno//terrorista literário/de fuzil bic na mão/arma nuclear/a informação// [...] se for falar o que penso/tem coisa que não compreendo//pornô mundo/mundo pornô/me mostra/a nudez da sua cor// [...] mas no meu peito zumbi/na mente mariguela/no punho Solano/quebrada favela//são anos de rancor em vão/chega de tiração/Deus perdoa/eu não// [...] anota 10 a minha nota/pro sistema hipócrita/todo mundo é fanteche,/mas eu vejo as cordas⁹.

Ser “escritor do gueto”, de acuerdo con el poema, se vincula más que con un trabajo intelectual de disponer las propias palabras para crear un universo, con un trabajo que consiste en copiar palabras ajenas para fijar cierta “información”. Pero el pasaje de la voz a la letra no parece ser tan automático, dado que el poema evidencia que existe cierta reflexión (“se for falar o que eu penso”; “eu vejo as cordas”) que lo liga, no solamente al nivel de la información sino también del conocimiento. Se posiciona así en un lugar de excepción junto con otras figuras notables en la historia de la resistencia, como Carlos Maringuela, Zumbi dos Palmares, Martin Luther King y Solano Trindade. Su oficio, por lo tanto, se mueve de manera ambigua entre un yo plural, que toma la palabra por todos, y un yo diferenciado que pone en palabras aquello que los otros no ven.

De todos modos, el destaque de su perfil individual no se activa en todo momento, sino que depende del interlocutor con el cual el escritor esté dialogando. Un ejemplo en este sentido es el poema anteriormente citado: el énfasis en el “yo diferenciado” en el poema “Datilógrafo”, por ejemplo, se matiza en un “nosotros diferenciado” cuando Ferréz declama ese mismo poema en un sarau y ya no en un espacio hegemónico, dado que la última estrofa se ve modificada de la siguiente manera: “Mas pelo menos eu/E alguns de vocês/A gente vê as cordas¹⁰”.

Ferréz, evidentemente, parece tener conciencia del público al que se está enfrentando y es desde ahí que maneja la construcción de su persona. Otro ejemplo, en este sentido, se puede desprender del *blog* que el escritor administra desde octubre de 2004, espacio fundamental para la divulgación de sus actividades y publicaciones y para la afirmación de su producción.

En la entrada de noviembre del año 2007, el escritor periférico paulistano se refiere a un episodio, derivado de una publicación de un texto suyo en el periódico *Folha de São Paulo* el 8 de octubre de ese año, bajo el título “Pensamentos de uma correria”. Es la historia del robo de un reloj Rolex inspirada en el asalto sufrido por el presentador televisivo Luciano Huck¹¹. La particularidad del relato se encuentra en que está contado desde la perspectiva de quienes cometen el robo. A raíz de un centenar de cartas que Ferréz dice haber recibido

9 Poema publicado en marzo de 2010 en su blog bajo el título “G.U.E.R.R.A.” <http://ferrez.blogspot.com.ar/2010/03/querra.html>

10 “Sarau antenese: datilógrafo do gueto” sarauantenese.wordpress.com/tag/datilografo-do-gueto/

11 Presentador de televisión que conduce desde hace años el programa *Caldeirão de Huck*, en el TV Globo.

luego de esa publicación, el autor se presenta en su *blog* como forzado a aclarar la naturaleza ficcional del texto. “Coloquei o nome de: Pensamentos de uma “correria”, e com a minha mente literária e ingénuo fiz uma *ficção* onde o ponto de vista eram dos ladrões.” (Ferréz, 10/11/2007, subrayado del original). En esta aclaración, se ocupa de asociar esta publicación a otros libros suyos en los que también adopta diversos puntos de vista y critica la incapacidad de los lectores del diario para entender aquello (*Folha de São Paulo* es un diario de una gran tirada leído, en mayor medida, por la clase media paulista): “escrevi aqui no meu blog pois as pessoas que admiram o meu trabalho e minha história de vida, e para quem sempre tento ser um bom exemplo, saibam que apesar de todas as críticas, num volto uma vírgula do que escrevi: e estou firme e forte na missão” (Ferréz, 10/11/2007). La re publicación del texto suma a la cuestión de ficción o no ficción, la problemática del contexto que un discurso necesita para ser leído desde categorías literarias o de otra índole. De hecho, en la aclaración ya citada advierte que cuando envió el artículo al diario: “me mostrei preocupado por ser quase um conto, e podia fugir do estilo do espaço Tendências/Debates” (Ferréz, 10/11/2007). El diario *Folha de São Paulo* no sería, según Ferréz, un contexto en el que la intención del autor podía ser comprendida, mientras que el *blog* sí podría recibirlo con entusiasmo, dado que la comunidad imaginada de sus lectores, en tanto “seguidores” (de acuerdo con la jerga del mundo virtual), pueden entenderlo desde su “historia de vida”.

De todos modos, a la hora de defender ese mismo texto en otro entorno, el énfasis no se concentra en su biografía, sino que se lo lleva a la lógica del mundo de las Letras y a la creencia en la autonomía de la literatura. El impacto de “Pensamentos de um correria” no terminó en las cartas de los lectores. Resultó en un proceso judicial promovido por el Ministerio Público de São Paulo que acusó al autor de apología del crimen (art. 286 del Código Penal: “Incitação ao crime: Incitar, públicamente, a praticado crime”). Ferréz consiguió probar su inocencia, nuevamente, a través del amparo en la ficción, pero sin considerar su trayectoria personal, explicación que también vuelca en su *blog* en el que ya había posteado la aclaración a sus lectores: “O meu argumento no depoimento foi só um, que também eram culpados todos os escritores de ficção que li até hoje, como por exemplo Machado de Assis, Hesse, Gorki, Graciliano Ramos e etc.”¹². Ferréz tuvo que recordar al auditorio, conformado por un juez, un escribano y dos abogados, su condición de escritor. Hizo referencia, ya no a su historia de vida, sino a su historia de lectura, pero dando énfasis a los nombres canónicos de la literatura: no hay mención alguna en ese argumento a nombres de escritores contemporáneos a él y de su mismo perfil –como Paulo Lins (escritor que mencionó como una referencia en otras declaraciones)–, ni menciones a nombres de escritores del pasado de perfil no letrado –como Carolina Maria de Jesús–, ni a escritores negros –como Solano Trindade y también la propia Carolina Maria de

12 “Processo acatado” <http://ferrez.blogspot.com.ar/2008/06/processo-acatado.html>

Jesus—, ambos aludidos como antecedentes en los Manifiestos de las ediciones especiales de *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Ferréz parece estar consciente de sus interlocutores a la hora de localizar sus ficciones y su perfil de escritor: dependiendo del auditorio, o apela a su historia de vida y se piensa como parte de un colectivo o apela a su condición de hombre de letras y se piensa como parte de una comunidad de lectores.

La producción de la subjetividad de escritor marginal en Ferréz se acompaña de un perfil público también ambiguo. Por un lado, la figura de Ferréz se presenta de un modo nada amable, sostiene una actitud y un esquema corporal, en sintonía con los de los cantantes de rap, de sospecha y desconfianza acompañándose de gestos y palabras de hostilidad, como se puede percibir, por ejemplo, en la siguiente cita tomada de la etnografía de Érica Peçanha de Nascimento:

já na primeira conversa com Ferréz, em abril de 2004, após um encontro literário na XVII Bienal do Livro de São Paulo, anunciava-se o misto de desconfiança e resistência que eu encontraria em outras fases da pesquisa, afinal, questionou o escritor, “qual era o interesse de uma estudante da USP em investigar a produção literária da periferia?”, “no que o meu trabalho poderia beneficiar os escritores?”. Ferréz já havia despertado o interesse de outros pesquisadores de diferentes áreas, mas resistia em colaborar porque mantinha certa aversão pelo mundo acadêmico (29).

Esta postura nada cordial del escritor se reproduce en cada una de las fotografías que lo registran. Una de las fotos que más circula es la del escritor apuntando con un libro como si fuera un arma, mirando fijo a la cámara con la imagen de una favela detrás.

Sin embargo, en los últimos años, Ferréz empezó a abrirse al diálogo. En 2013, por ejemplo, dio una conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires¹³ y, al año siguiente, en la Universidad de la Sorbonne. Asimismo, la construcción de la figura pública de Ferréz también fue perfilándose cada vez más hacia la soledad y la reclusión. En lugar de fotos del escritor en su barrio, empezaron a circular otras en las que, por ejemplo, se lo ve sentado en un escritorio con una biblioteca de fondo. Además, empezó a ser raro que asista a un sarau de la periferia o encontrarlo en eventos masivos dentro de las comunidades, por más que no deje de aparecer cuando es convocado. Si bien el trabajo social de Ferréz continuó sin pausa¹⁴, la imagen que empezó a circular responde también al esquema de escritor de tradición letrada.

13 Los registros de esa visita fueron publicados en el libro *Voces desde el margen*. Seis ensayos sobre *Manual Práctico del Odio*, de Ferréz (Tennina, *Voces desde el margen*).

14 Ferréz desde el 2008 lleva adelante una biblioteca comunitaria y una ONG llamada Interferência en su barrio volcadas a acciones educativas. Además, es dueño desde 1999 de una marca de ropa 1Dasul que diseña ropa del estilo hip hop bajo la idea de ser la marca de la periferia en pos de que los que la llevan sientan orgullo de ser de ahí; a partir de 1Dasul, por otro lado, da empleo a personas de su barrio.

Esa misma ambigüedad se revela en el perfil de sus lectores. Por un lado, Ferréz asume como proyecto intelectual escribir para formar lectores en la periferia, de ahí que use recursos como el lenguaje de la calle para aproximarse a ese público o que se interese por la literatura infantil (de hecho, publicó dos libros destinados a los pequeños lectores de la periferia –*Amanecer Esmeralda* (2005) y *O pote mágico* (2012)). Por otro lado, posiblemente el público que más lo lee sea el de clase media, no es casualidad que su última novela, *Dios se fue a almorzar* (2012), haya sido publicada por la editorial Planeta.

Para los lectores que acompañan la producción de este escritor, la aparición de su última novela genera una profunda extrañeza. Mientras que en sus escritos anteriores el autor se proponía contar “desde adentro” la violencia de los sectores tildados de “marginales”; en esta novela presenta, en cambio, la historia de Calixto, un personaje de clase media baja que se encuentra inmerso en un profundo drama personal. En la novela, no aparece ni una sola vez la palabra “favela” y casi no se lee lenguaje coloquial, tan característico de sus obras anteriores. Con *Deus foi almoçar*, se profundiza su propuesta por medio de la universalización de la problemática central de sus textos vinculada a una vida en “estado de excepción” (Agamben). En las dos novelas anteriores, *Capão Pecado* (2000) y *Manual Prático do Ódio* (2003), la problemática se aborda a partir de historias que atañen a la suspensión del orden jurídico y de los derechos de los ciudadanos que sufren los personajes inmersos en un estado de excepción en territorio *favelado*. En *Deus foi almoçar*, en cambio, la cuestión de la *nuda vida* pasa por la historia de un hombre que abandonó a su familia al tiempo que fue abandonado por Dios (hecho que adelanta el título), pero no para actuar y transformar esa realidad, sino para hundirse en un letargo y un aislamiento, atravesado por algunos encuentros fugaces que lo descolocan aún más.

O que tinha virado sua vida, seu velho de merda? Chegou na toca, abriu a porta como quem abre a porta de um paraíso, entrou como quem entra num abrigo nuclear, olhou para fora como quem olha para uma situação da qual sabia que não poderia sair nunca mais. Jogou o corpo no sofá, tirou seus sapatos apoiando sempre o dedão no calcanhar, de dez em dez minutos ficava olhando o forro da sala, uma porra de um verniz escuro demais e o clima era pesado (105).

Se trata de un ser abandonado por los grandes relatos de la modernidad, pero que tampoco cae en los relatos del capitalismo salvaje, sermonizados principalmente por la televisión: “A máquina de fazer o bom cidadão foi ligada, eu retornei à minha morada, sem pílulas, sem álcool, sem nada, somente com a realidade do meu lado” (147). Calixto, el protagonista, es un nadie a la deriva, que no se parece en nada a Calisto, el complejo personaje de *La Celestina*. No solamente él se encuentra en ese estado de abandono, sino que todos los personajes del libro son una especie de “cosa viviente” que no llegan a ser personas, singularidades abandonadas a una vida errante y sin rumbo: “Desde que se sentou, soltou apenas duas frases, uma rotineira e outra dizendo que não queria café [...] Eu

entendi, a solidão às vezes é visível, eu sabia bem disso, e talvez meu amigo, que coleccionava coleções, estivesse somente sentindo o peso da solidão” (198). Los abandonados de *Deus foi almoçar*, en este sentido, no se reconocen a partir de una marca, de un estigma, que en el caso de las novelas anteriores se resumía en un territorio determinado que los reconocía como *favelados*. La historia de Calixto y de todos los personajes de esta novela podría situarse en cualquier otra ciudad del mundo sin que la trama tuviera que ser profundamente modificada. El São Paulo de esta historia y el portugués de este libro no llevan al lector hacia el mundo de las favelas. En el nivel de la composición en sí también se percibe este cambio. Frente a un discurso lineal y finito que caracterizaba las historias de las otras dos novelas, en este caso, se presenta un relato construido desde una narrativa rasa, fragmentaria y sin dirección, que está en sintonía con la errancia y las formas de vida de los personajes.

De todos modos, en el marco de este cambio radical en su escritura, la novela sigue manteniendo una marca fuerte del discurso del hip-hop vinculada con las explícitas denuncias del narrador (comprometido) que tienen el tono de contra-información y concientización respecto de un sistema opresor. “O homem criou a cidade, modelou seus jardins, fez da sua forma o tudo de novo, e também foi criado de outra forma por essa cidade” (18). La opresión aquí, a diferencia de sus otros textos, se localiza en un plano más universal y ya no desde un *nosotros favelado*. Ello se vincula con la dominación que implica vivir en una ciudad capitalista.

Si tomamos en cuenta los aspectos aquí analizados, podemos decir que se trata, sin dudas, de un libro que entra en serie, más que con los textos que se identifican como “literatura marginal”, con toda una literatura del presente que tiene al abandono y a la errancia como premisas narrativas. Dentro de este tipo de literatura, se puede incluir la producción de João Gilberto Noll, Mario Bellatin, Lourenço Mutarelli, etc. (Giorgi). Además, esta novela también puede agruparse con el conjunto de producciones características y representativas de la ficción brasileña contemporánea. Ellas muestran un paisaje mundializado y desterritorializado, que presenta, de acuerdo con Regina Dalcastagnè, “personagens desterritorializadas –de identidade embaralhada, ou mesmo apagada–, atravessando cidades desertas, que exibem apenas suas fachadas, como se fossem manchas no horizonte, restos de um filme velho que ficou na memória” (18).

Pero, desde ya, no da lo mismo que quien firme este libro sea Ferréz, aunque ya no porque este escritor tenga una biografía que legitima y autoriza lo narrado, sino porque obliga a la crítica a leer este gesto como un sacudimiento del esquema ya consolidado de lo que es un “artista periférico” que predetermina los análisis de todas sus producciones.

La desvinculación de su literatura del territorio *favelado* fue expresada, de hecho, por el propio autor varios años antes de la publicación de *Deus foi almoçar* en el año 2004 en una mesa del “Seminario Cultura e Desenvolvimento”: “Ainda que eu escreva prioritariamente para minha comunidade, não quero minha lite-

ratura no gueto. Quero entrar para o cânone, para a história da literatura como qualquer um dos escritores novos contemporâneos” (Ferréz apud Buarque de Holanda). Ferréz claramente no se conforma con las posiciones adquiridas, sino que se mueve cada vez en un vaivén que consiste en una afirmación desde un nosotros marginal y una auto-integración dentro del campo literario establecido.

Consideraciones finales

¿Cómo leer esa articulación entre lo individual y lo colectivo? El análisis de la ambigüedad atribuida a la postura de Ferréz desarrollado en este artículo no tiene como finalidad destacar una por sobre otra, como si compitieran entre sí. Tampoco se trata de hacer una simple enumeración de las características de un perfil y del otro, como si se tratara de una convivencia mutuamente independiente. La propuesta, más bien, pretende complejizar la discusión en torno de lo que se entiende por “literatura marginal” a fin de evidenciar un proceso diferente ligado, no necesariamente a la sustracción, o mejor, a la incompatibilidad de la individualidad en la articulación de un proyecto colectivo, como bien lo muestra Jacques Rancière en *La noche de los proletarios*. El foco, tal y como se señala en el título, estaría así en el “entre”, en los espacios intersticiales, en la oscilación de las formas y formulaciones en función de borrar los límites que fijan los posicionamientos de los sujetos. Como señalamos al comienzo, hasta el momento, la crítica literaria ha distinguido el aspecto plural de la producción de las periferias, pero resulta fundamental salir de esa mirada necesaria, pero que acaba siendo esencializante en su repetición, y suscitar interrogaciones más allá de la búsqueda de figuras-tipo, sin que por eso se vuelvan “sospechosas”.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Barreto, Carolina. *Narrativas da “frátria imaginada”*. Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa. Tesis de Maestría. Programa de Pós-graduação em letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011. <http://repositorio.ufjf.br:8080/xmlui/handle/ufjf/5404>. Recuperado el 5 de junio de 2016.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Buarque de Holanda, Heloísa. “Literatura Marginal, *post* de 2008. www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/. Recuperado el 2 de julio 2016.

- Caldeira, Teresa. *Cidade de Muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, 34/ Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- Caros Amigos-Literatura Marginal. *A cultura da periferia*: Ato I. São Paulo, Agir, agosto de 2001.
- _____. *A cultura da periferia*: Ato II. São Paulo, Agir, Jun. 2002.
- _____. *A cultura da periferia*: Ato III. São Paulo, Agir, Abr. 2004.
- Dalcastagnè, Regina. “Sombras da cidade”. *Ipotesi*, Juiz de Fora, vol. 7, n.º 2, 2003, pp. 11-28.
- Evans-Prichard, Edward Evan. “El tiempo y el espacio”. *Los núer*. Barcelona, Anagrama, 1977, pp. 111-124.
- Ferréz. *Amanecer Esmeralda*. São Paulo, Objetiva, 2005.
- _____. *Capão Pecado*. São Paulo, Labortexto, 2000.
- _____. *Capão Pecado*. São Paulo, Objetiva, 2005.
- _____. *Deus foi almoçar*. São Paulo, Planeta, 2012.
- _____. “Datilógrafo”. Inédito, (s/f) <http://ferréz.blogspot.com.br/2010/03/guerra.html> Recuperado el 2 de julio de 2016.
- _____. *Manual Prático do Ódio*. Río de Janeiro, Objetiva, 2003.
- _____. *Ninguém é inocente em São Paulo*. Objetiva, 2006.
- _____. *O poeta mágico*. São Paulo, Planeta, 2012b.
- Ferréz (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo, Agir, 2005.
- Giorgi, Gabriel. “Lugares comunes: vida desnuda y ficción”, Grumo, n.º 9 , 2008, pp. 6-17. Disponible en: http://www.joaogilbertonoll.com.br/Gabriel_Giorgi.pdf
- Hall, Stuart. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- Lejeune, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- Leite, Eleílson. “Mesmo céu, mesmo CEP: produção literária na periferia de São Paulo”. Tesis de Maestría, Escuela de Artes, Ciencias y Humanidades de la Universidad de São Paulo, 2014. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-12112014-085405/pt-br.php> Recuperado el 10 de julio de 2016.
- Medeiros da Silva, Mário Augusto. “A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)”. Tesis de Doctorado en Sociología, Instituto de Filosofia y Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Campinas, 2011. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280297> Recuperado el 2 de julio de 2016.

- Peçanha do Nascimento, Érica. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009.
- Rancière, Jacques. *La noche de los proletarios*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- Reyes, Alejandro. *Vozes dos porões. A literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2013.
- Rodríguez, Benito Martínez. “Mutirões discursivos: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 22, Julio - Diciembre 2003, pp. 47-61.
- Schollhammer, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.
- Souto Salom, Julio. “La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica”. *Revista Chilena de Literatura*, Diciembre 2014, n.º 88, pp. 235-264.
- Süssekind, Flora. “Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind”. *Jornal O Globo*, publicado 21/09/2013.
- Tennina, Lucía. *Cuidado con los poetas. Literaria y periferia en la ciudad de São Paulo*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2018.
- Tennina, Lucía. “Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 42, Julio–Diciembre 2013, pp.11-28.
- Tennina, Lucía, organizadora. *Voces desde el margen. Literatura y favela. Seis ensayos sobre Manual Práctico del Odio*. Buenos Aires, Editorial de Estudiantes de Filosofía y Letras, 2013.
- Tonani Do Patrocínio, Paulo. *Escritos à margem. A presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2013.
- Villarraga, Fernando. “Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 24, Julio-Diciembre 2004, pp. 35-51.